

U
CA
TA
A

CRITICĂ DRAMATICĂ

DE

MIHAIL DRAGOMIRESCU



BUCUREȘTI

EDITURA LIBRĂRIEI H. STEINBERG

10. — STRADA GABROVENI. -- 10

1904

B. ... A
INSTIT. PE ... TA
Nr. INV. 41466



D-lui Al. G. Florescu
Directorul Ziarului „Epocă”

CUPRINSUL

	<u>Pag.</u>
Întîia bucată (Contele Essex de <i>H. Laube</i>)	1
A doua » (Hamlet de <i>W. Shakspeare</i>).	9
A treia » (Taina Spovedaniei de <i>P. Anthelme</i>) . . .	19
A patra » (Therèse Raquin de <i>Emile Zola</i>)	24
A cincea » (Ruy-Blas, de <i>V. Hugo</i> ; Sacrificiul de <i>Braco</i> ; Edip Rege, de <i>Sofocles</i> ; Cîinii de <i>Haralamb G. Lecca</i>)	41
A şasea » (NOVELLD.	51
A şaptea » (Uff!... localizare de <i>Rîp</i>)	64
A opta » (Ocolul pămîntului de <i>d'Emery</i> şi <i>Cor-</i> <i>mon</i> ; Banul Mărăcine de <i>V. A. U-</i> <i>rechîă</i> ; Curcânii de <i>G. Ventura</i> ; Lipitorile Satelor de <i>V. Alecsandri</i> şi <i>M. Mîllo</i> ; Păsărelele de <i>Eug.</i> <i>Labiohe</i>)	75
A noua » (Casta-diva de <i>Haralamb G. Lecca</i>) . . .	88
A zecea » (De la oaste de <i>Ioan C. Bacalbaşa</i>) . . .	105

II

	<u>Pag.</u>
A unsprezecea bucată	(Oh, bărbații !... de <i>Alfred Capus</i>) 117
A douăsprezecea »	(O scrisoare pierdută ; O noapte furtunoasă de <i>Caragiale</i> ; Scînteia de <i>Pailleron</i>) 155
A treisprezecea »	(CARAGIALE I) 149
A patrusprezecea »	(CARAGIALE II) 158
A cincisprezecea »	(Crima celebră de <i>d'Ennery</i> și <i>Cormon</i> ; Tudorache Sucitu de <i>V. Toaneanu</i> și <i>Ar. Marinescu</i>) 171
A șalapsprezecea »	(Don Vagmîstru de <i>C. Gri-goriu</i>) 184
A șaptesprezecea »	(Aur de <i>Constanța Hodoș</i>) 194
A optsprezecea »	(Licul Țepeluș-Vodă de <i>G. Ionescu-Gion</i> ; Sărmanul muzicant de <i>Wanderak</i>) 211
A nouăsprezecea »	(Concluziuni I) 224
A douăzecea »	(» II) 234
A douăzecișiluna »	(» III) 246
A douăzecișidoua »	(» IV) 253
A douăzecișitrela »	(» V) 267
A douăzecișipatra »	(» VI) 280
A douăzecișicincea »	(» VII) 291
NOTIȚE :	I (<i>Monna Vanna</i> de <i>Maeterlinck</i>) 303
	II (<i>Ludovic XI</i> de <i>Delavigne</i> ; <i>Michel Perrin</i> de <i>A. Bayard</i>) 305
	III (<i>Nerone</i> de <i>Pietro Cossa</i>) 310
	IV (<i>Spre ideal</i> de <i>Polizu-Micșunești</i>) 313
	V (<i>Casta-diva</i> de <i>Haralamb G. Lecca</i>) 516
	VI (<i>Cinematograful</i> , localizare de <i>P. Gusty</i>) 313
	VII (Oh, bărbații !... de <i>Alfred Capus</i>) 320
	VIII » » » » 322
	IX (O scrisoare pierdută, de <i>Caragiale</i>) 323
	X (O noapte furtunoasă de <i>Caragiale</i>) 325
	XI (O scrisoare pierdută de <i>Caragiale</i> ; <i>Romeo</i> și <i>Julietta</i> de <i>Shakespeare</i>) 327
	XII (<i>JANE HADING</i> în <i>Sapho</i> și <i>La seconde Mme Tanqueray</i>) 329
	XIII (<i>JANE HADING</i> în <i>Maltre de forges</i> și <i>La Châtelaine</i>) 331

III

Pag.

NOTIȚE: XIV (Patru Săbii, localizare de <i>L. Dauș</i>)	338
XV (Noaptea de Paște de <i>A. Mateescu-Ciupagea</i> ; Principesa de Bagdad de <i>A. Dumas fiul</i>)	338
XVI (Scânteia de <i>Pailleron</i> ; <i>Aur de Constanța</i> <i>Hodoș</i>)	341
XVII (Mîntuire de <i>Constanța Hodoș</i>).	344
XVIII (Hoții de <i>Schiller</i>)	348
XIX (LE BARGY în <i>Le Marquis de Priola de La-</i> <i>vedan</i>)	351
«Carmen».	355



ÎNȚIIA BUCATĂ

Luni, 1. Decembrie 1903.

Contele Essex, dramă în cinci acte și șapte tablouri
de *Heinrich Laube*, trad. de.....

Cîteva seri dearîndul s'a jucat la Teatrul Național „*Contele Essex*“ — și „*Conte*“ și „*Essex*“, prin urmare... foarte potrivit pentru această înaltă instituție de cultură românească. Este o dramă în cinci acte și șapte tablouri de *Heinrich Laube* (1808-1884), fost mai multă vreme director de teatru, la Viena și în alte părți, — deci un meșter, dacă nu un artist, în dramaturgie. Am asistat și eu la reprezentarea de Joi, 27 Noemvrie, și am fost mediocru — foarte mediocru — impresionat, deși scena era ținută de d-ra Agatha Bârsescu, un talent recunoscut, și de d.

Ar. Demetriad, un talent ce pare că mai promite să se desvolte.

E un gând care trebuie să stăpînească pe mulți care sînt deprinși să cugete mai departe: de ce Teatrul Național este o instituție de stat, cu care se cheltuește atîția bani? Ce se urmărește cu el în dezvoltarea culturii noastre? Mărturisesc că, asistînd la această reprezentație, n'am putut găsi acestei întrebări nici un răspuns.

Mai acum vreo zece-doisprezece ani se instituiseră, de către Direcțiunea teatrelor, premii pentru cele mai bune opere dramatice *originale*. Caragiale, în cunoscutul său articol „A zecea muză“, și-a bătut joc amarnic, și cu drept cuvînt, de cei care credeau că cu asemenea mijloace se pot crea talente. Vrednică de batjocură acele premiuri — adevărat! — dar era o măsură care tindea la *ceva*. Ne-am fi așteptat atunci să vedem alte măsuri prin care să se arate vreo tendință clară către un ideal. Nimic, — și nimic și astăzi! Așa, bunioară, dacă era de rîs instituirea

de premii spre a „scociori“ talente dramatice, n'ar fi fost deloc ridicul, ba ar fi fost o serioasă obligație pentru cei ce aveau în mână destinele teatrului, ca să încurajeze *bunele traduceri*. O limbă bună în teatru, curată, armonioasă, frumoasă — iată o cerință ușor de realizat și în adîncă legătură cu preocupările noastre de înaltă cultură. Iată un scop care ar fi putut fi urmărit și care ar fi arătat că Teatrul Național are — dacă nu multiplele scopuri pe care trebuie să le atingă o asemenea instituție — cel puțin acest *unic scop*: de a deprinde urechea românească cu o vorbă curat românească.

Cum puteam dar să fiu bine impresionat, cînd limba, în care e tradus faimosul „Conte“, e o adevărată.... „traducere“? Artiștii noștri dramatici nu au nici ei o pronunțare destul de aleasă, corectă și clară — dar mite cînd sînt puși să peroreze într'o limbă a cărei armonie te face să te gîndești cu admirație la limba ungurească?

Mă rog, drama e tradusă (afară de o ne-

însemnată parte, care e în proză) în versuri albe, care — cu toate că sînt albe — sînt astfel construite că, la fiecare moment, recitatorul trebuie să se oprească înăuntrul versului și să facă omerice sforțări, ca să poată trece cît mai repede peste sfîrșitul lui. Este o „încălcare“ continuă de la un vers la altul, care trebuie să fie un chin pentru cel ce le recită și unul și mai mare pentru cel ce le ascultă. Ai impresia unei vecinice schiopătări în ureche. În afară de aceasta, — și cu toată „albiala“ versurilor — traducătorul nu și-a dat osteneala să respecte cele mai elementare reguli de armonie. Să citez cîteva emistihuri, ca să se vadă cît trebuie să și muncească limba actorul, spre a fi în tactul acestui fel de versuri :

a patriei propășire (= a patrii propășire)
 izbînda s'a arătat (= izbînda s'arătat)
 cu-infama calomnie (= cu'nfama calomnie)
 și foarte misterioasă (= și foarte misterioasă)
 de voi să se-execute (= de voi să s'execute)
 sînt sclavi logicei rece (= sînt sclavi logicei rece)
 atunci noi plecăm capul (= atunci noi plăcăm capul)
 așa nu putea merge (= așa nu pûtea merge)
 acelor ce-mi port ură (= portură)
 să încheie-a mea carieră (= a mea careră)

Cea mai elementară condiție, spre a avea o adevărată emoțiune estetică, e de a nu fi rău impresionat de partea materială, în care e întrupată concepția artistică. O limbă în care se exprimă o operă dramatică, — menită de a fi recitată înaintea unui public care mai are trebuință și de exemple — trebuie cu deosebire să îndeplinească această condiție. Limba unei asemenea opere poate fi lipsită de calități remarcabile de armonie, dar nici într'un caz nu trebuie să fie nearmonică. Căci, dacă a scrie o limbă armonioasă nu e dat fiecăruia, a nu scrie într'o limbă cacofonică poate oricine are un cît de puțin gust literar. Și, dacă mai ai menirea să dai în această privință o îndrumare și publicului — și trebuie să o ai, căci de aceea ești teatru subvenționat de Stat — și dacă, cum e cazul de astă dată, poți să faci aceasta *fără nici o sforțare specială*, atunci ești vinovat, cînd n'o faci, și nu trebuie s'o mai faci! Discuțiune și desvinovățire nu încap.

Dar la lipsa de armonie, se mai adaogă

lipsa de gust în alegerea cuvintelor. Scrii în versuri albe, îți permiți să schiopătezi dealungul tuturor tiradelor, îți îngădui să unești și să izbești sunetele în mod disgrațios, — și, pe lângă toate acestea, mai ești și pedant. Orice s'ar zice, dar izgonirea neologismelor din teatru — deși le-am primit în stilul științific și în cel oficial — când poate să fie făcută, trebuie făcută. Mai cu seamă, când sînt pretențioase și disgrațioase. Cîu „parcurge“, „avantaj“, „comentează“, „forțat“, nu merge deloc în vorbirea versificată. Și mai cu seamă nu merge, cînd traducătorul caută să le amestece cu vorbe prea căutate românești, ca bunioară în versul :

Ce prin al lui *capriciu* aduce *zarvă* 'n țară !

Să mai vorbim acum de valoarea dramei, de jocul artiștilor și de cheltuelile făcute cu reprezentația ei, spre a ajunge la aceeași concluzie ?

Să mai spunem că, din numeroșii „*Conte Essex*“ (*Lessing* acum aproape 150 de ani cunoștea 5—6!), acesta se prezintă cu cele

mai multe mașinării, dar poate cu cea mai mică valoare artistică? Că nu trebuiesc făcute cheltueli cu montarea unei opere dramatice decît cînd hrana sufletească ce se așteaptă de la ea trece peste o simplă emoțiune distractivă? Că Regina Țării Englezești, cînd vorbește românește, nu trebuie să facă exclamațiuni nemțești („pfui! pfui!“)? Că cei trei miniștri, în cap cu Robert Cecil, și mai cu seamă el, nu erau trei miniștri, ci pur și simplu trei... „Vasilache“? Că au fost scene — dintre cele mai importante — în care, din pricina precipitării și violenței acțiunii, nu s'a înțeles nimic din replicile actorilor? Și că această imitare prea de aproape a naturii sînt o greșală, cînd e vorba de reprezentarea ei?

....Acestea sînt lucruri mărunte, dar, cînd este vorba de teatrul nostru din punctul de vedere al unui ideal ce trebuie urmărit, sînt în legătură cu fapte de mare însemnătate, care nu pot fi spuse cu toată puterea, care să convingă și să învingă pe cei ce se interesează de această

instituție, — decît rînd pe rînd, și nu toate într'o cronică.

Pentru astă dată una e de ajuns :

De pe afișul Teatrului Național ar trebui scos imediat „*Contele Essex*“, nu atît pentrucă e „Conte“ și „Essex“, nu atît pentrucă e compus de un prea meșteșugar în ale teatrului, dar mai cu seamă pentrucă, trecînd granița, a învățat limba românească cea rea. În această privință, el e incult și totuși pedant, pretențios și totuși fără gust, elegant și totuși face frînturi de limbă, cînd vrea să ne misce. Nu ne trebuie !

Teatrul Național trebuie să fie, mai în-tîiu de toate, un templu al limbei române, curată, simplă și armonioasă — așa cum este în realitatea ei ideală.

A DOUA BUCATĂ

Luni, 8 Deceembrie 1903.

Hamlet, prințul Danemarcei, dramă în cinci acte de
William Shakspeare.

Duminecă seara, 30 Noemvrie, s'a reprezentat la Teatrul Național „*Hamlet*“, cu d. Nottara în rolul Prințului Danemarcei, cu d-ra Gheorghiu în Ofelia și cu d. I. Niculescu în Polonius. Reprezentația mi s'a părut slabă, — grăbită și fără entusiasm. La aceasta se poate zice că a contribuit și faptul că stalul I era mai gol, iar benoarele goale de tot; deși, mai cu drept cuvânt se poate zice că aceste locuri de frunte erau goale, tocmai pentru că publicul bănuia că va fi o asemenea reprezentație.

Se știe, în adevăr, că operele dramatice prea cunoscute, cum e „*Hamlet*“, nu pot

atrage publicul mai cunoscător, care se întîmplă să fie și cel mai avut, decît dacă sînt excepțional jucate : interpretarea artiștilor, nu însăși drama, este punctul de atracție pentru el. Recunosc că acest fapt, dovedește, pînă la oarecare punct, din partea acestui public, frivolitate, deși nu totdeauna. Dar Direcția trebuia să țină seamă de acest fapt, — și, dacă dai o astfel de dramă, caută să-ți îndeplinești întreg rolul de cîrmuitor al unei asemenea înalte instituții de stat. Fă ca o astfel de operă să fie folositoare cît mai mult. Învățătura adîncă și pătrunzătoare, ce cuprinde, înălțarea de suflet, ce poate provoca, fă-le să fie împărtășite de cît mai mulți. Pentru ce dar atunci fixitatea prețurilor la orice fel de reprezentație ? Stalurile II și III, apoi lojile, afară de benoare, erau toate pline — locurile, la care prețurile, deși sînt fixe, totuși sînt convenabile. N'ar fi fost oare, nu bine, dar absolut necesar, ca și locurile d'întîi să fi fost ocupate ? O sală plină contribuie în cel mai mai mare grad la însuflețirea ar-

tiștilor și-i face, chiar dacă sînt mediocri, să se înalțe mai presus de ei înșiși. Emoțiunea, ce se produce în aceste împrejurări, e mult mai puternică; atmosfera morală, ce se creează din mutuala încălzire a publicului prin artiști și a artiștilor prin public, este cu adevărat înălțătoare, și pentru unii, și pentru alții — și nimeni nu intră în teatru, fără să nu easă, într'un fel, mai perfect de cum a intrat.

Așa dar, la opere clasice, unde nu este vorba atît de jocul perfect al artiștilor, cît de hrana sufletească, ce ele cuprind în ele, rău se face că nu se scad prețurile la primele locuri — și ar trebui să se ia o măsură cît mai grabnică în această privință. Teatrul Național nu este nici o instituție de lux, nici de modă, nici de speculă, și mai puțin de simplă petrecere: el este un mijloc de înălțare al poporului!

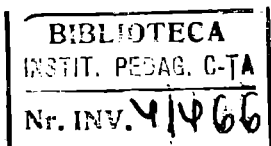
Dar să venim la reprezentație. „*Hamlet*“, ziceam, a fost slab jucat și n'a entusiasmat deloc publicul. Principala cauză

cred că stă în faptul că interpretarea d-lui Nottara, care de altminteri este adînc studiată și conștiincios executată, nu este nici justă, nici unitară, și, mai pre sus de toate, nu are relief, deși „*Hamlet*“ este poate drama cea mai bogată în situațiuni care pot fi scoase în evidență, în mod deosebit.

Trebue să fim drepți. D. Nottara are o *teorie* unitară despre caracterul lui Hamlet. Pentru d-sa, Hamlet este un fel de neurastenic modern, la care sentimentalismul este înlocuit cu iritabilitatea. De aceea, între altele, ni-l înfățișază vorbind repede - repede ca o morișcă. Hamlet par'că este un nebun care își lasă limba să sfîrîe, ca un ceasornic demontat, să se sucească, să se învirtească, să se rostogolească într'un șir de fraze din care el crede că noi înțelegem mult, dar din care nu înțelegem nimic. De aceea iarăși ni-l face citeodată chiar leșinînd, ca și cînd acest prinț ar avea pe.... ducă-se pe pustii! Recunosc în această interpretare silința d-lui Nottara de a ne da ceva nou (cu to-

tul nou), precum și sîrguința, cu care a pus la contribuție unele studii de psihiatrie modernă. Dar oare aceasta să fie concepția lui Shakspeare? Hotărît, nu! Nici simțurile, nici mintea lui Hamlet nu sînt bolnave, ci voința lui. Și putem zice că nici chiar voința lui nu e bolnavă, ci pur și simplu e numai *covîrșită* în mod natural de inteligența lui. Hamlet este un contemplativ, un om pe care mai mult îl atrage reflecția asupra vieții decît viața însăși. Faptul, că, după ce fantoma tatălui său îi destăinuiește groaznicul omor, el simte o plăcere vădită constatînd că i s'au adevărit presimțirile și-și caută tabletele, ca să scrie o maximă sugerată de această întîmplare, este hotărît pentru caracterizarea lui. Toate avînturile voinței lui nu se descarcă în muschii, care lucrează, ci în creerii, care gîndesc. Așa ne explicăm toate faptele lui, și cu deosebire purtarea lui față cu Ofelia, care e un moment capital în dramă.

Nu. Hamlet nu este un enervat și un nevropat, cum vrea să ni-l dea d. Nottara.



Și de aceea, vecinica ciocnire între faptele și zisele Hamletului său. De aceea și lipsa, de relief în scenele principale. Ce relief poate să mai aibă „A fi sau a nu fi“, dacă sînt spuse de un enervat? Sau scena cu Ofelia, cînd o trimite „La mînăstire“? Sau scena portretelor? Toate trec una după alta, fără să ne lase vreo impresie durabilă, pentrucă enervarea nu poate să fixeze atenția și să sublinieze adîncurile sufletești ale unui contemplativ, cum e în realitate Hamlet și cum se vede cu claritate că e, chiar din propriile lui cuvinte.

Din pricina concepției sale, d. Nottara nu izbuteste să ne facă să simțim clar deosebirea dintre stările normale ale lui Hamlet și între starea lui de prefăcătorie. Și în aceasta s'ar putea arăta un artist dramatic, mare artist. Căci, deși Hamlet nu este nici nevropat, și cu atît mai puțin nebun, iar cînd pare nebun el numai se preface, — totuși sînt cîteva momente (și anume după ce vede fantoma tatălui său și pune pe amicii săi să jure, apoi în scena amintită cu Ofelia și chiar într'o

parte din scena portretelor), cînd el este atît de impresionat de împrejurări că n'are decît un pas pînă la nebunie. Sînt momentele supreme ale agitației lui sufletești, în care lumea reală pentru el aproape dispare și în care par'că imaginația lui e singura realitate. Ceea ce însă și atunci îl ține în rîndul oamenilor cu mintea întreagă e faptul că gîndirea lui rămîne neconținut sigură pe sine și niciodată nu se depărtează de la considerarea vieții reale. Moralitatea lumii, care-l preocupă continuu (și aceasta este încă un fapt, care ne arată cît de contemplativ e caracterul lui și cîtă antipatie naturală are pentru viața activă), îl preocupă și în aceste momente, și unele din cele mai amare reflecțiuni asupra ei, atunci le face.

Un mare artist dramatic ne-ar fi putut reda aceste nuanțe — și atunci n'ar fi lipsit publicul nici la primele locuri, căci pe un public mai cultivat nuanța îl farmecă.

Dar, în afară de faptul că este injustă și fără relief, — interpretarea d-lui Nottara, deși se sprijinește pe o teorie clară, în re-

alitate, nu este unitară. Așa, bunică, de ce Hamletul, enervat și nevropat al d-lui Nottara, plînge ca un simplu sentimental, cînd fantoma tatălui său îi vorbește? De ce în scena cu groparul (care, fie zis în treacăt, a fost jucat admirabil de d. N. Soreanu) este așa de liniștit? De ce plînge în scena portretelor și de ce e calm în scena cu actorii?

Cele ce am zis pînă acum privesc numai partea pur estetică a lucrului. Dar mai sînt și altfel de considerațiuni care explică răceala, cu care e primit Hamlet al d-lui Nottara. Nu e simpatic, cum era simpatic Hamletul regretatului Manolescu. Concepția romantică a acestuia, lasă că era mai justă, mai unitară și mai cu relief, dar era prin excelență atrăgătoare. Glas, înfățișare fizică, înbrăcămintă, mișcări încete și visătoare — toate ne redau o ființă plină de atracție, ce fermeca publicul de pe vremuri. D. Nottara par'că și-a dat silința ca, în jocul său, să facă tocmai contrariul de ce făcea răposatul Manolescu. Zicea rar și visător

„Vorbe... vorbe... vorbe“ și ridică fața în sus Manolescu; d. Nottara le toacă repede și-și vîră ochii în carte. Manolescu în scena portretelor căutasă privească în ochii mamei sale, să-i pătrundă și să-i cucerească sufletul; d. Nottara șade în genuchi lângă ea, și vorbește, și „turuește“ mai mult singur, așa că nici-nu mai înțelegem de ce Regina mai spune de vorbele lui că o străpung, ca niște pumnale. Manolescu asculta fantoma în picioare; d. Nottara se tăvălește pe jos... Și așa mai departe. Originali trebuie să fim, dar să nu se vază că vrem să fim prea cu dinadinsul.

Toate acestea nu ne duc deloc la concluzia că d. Nottara nu trebuie să mai joace pe Hamlet sau că Direcția să nu mai reprezinte această dramă. Chiar dacă și pe viitor Ofelia nu s'ar deosebi întru nimic de contesa Rütland din „*Contele Essex*“, — chiar dacă Polonius n'ar înceta să fie cam vulgar (căci în concepția shakspeareană nu e tocmai așa), — chiar dacă fantomei i-ar troncâni cismele mai rău decît la reprezentația trecută, — și chiar dacă

s'ar păstra traducțiunea de astăzi, încare versurile lui Hamlet aduc aminte pe acelea ale lui Rică Ventureanu, și s'ar continua nesuferitul obicei ca, în mijlocul scenei, Regele să-și ia bereta, spre a saluta publicul, care aplaudă, iar Regina, după scena portretelor, să ridă să se prăpădească făcînd ploconeli pentru acelaș motiv, — această extraordinară dramă tot ar trebui să fie dată și redată la teatrul nostru. E o dramă plină de adîncă învățătură, care înalță sufletul și-l purifică, și nimeni dintre cei ce ar vedea-o jucîndu-se, chiar rău, nu s'ar întoarce acasă fără să se simtă mai bine în sufletul său. Și aceasta e în primul rînd menirea unui teatru național.

A TREIA BUCATĂ

Aceeași dată.

Taina Spovedaniei, «piesă» în 5 acte și 1 tablou de
Paul Anthelme, trad. de.....

Joi, 4 Dechemvrie, s'a jucat pentru a doua oară la Teatrul Național „*Taina Spovedaniei*“, „piesă“ în 5 acte și 1 tablou de *Paul Anthelme*, — o melodramă cu intrigă slabă și neconvingătoare, cu caractere nedecise și rău analizate, a cărei singură calitate stă numai în nouitatea temei : lupta sufletească a unui preot care, din spovedania soției unui criminal, știe cine a făcut un omor și care, deși se vede învinuit el însuși de această crimă, deși este arestat, judecat, condamnat la moarte și amenințat să fie chiar executat, păstrează totuși neclintit „taina spove-

daniei“. Pentru ca să nu se pară că susține prea pe față clericalismul, atît de urît de cîtăva vreme în Franța, autorul, odată cu lupta sufletească a preotului, desfășoară o luptă analoagă a unui doctor socialist, prieten de copilărie al preotului, — care preferă să-și sdrobească viitorul politic și chiar fericirea casnică, numai să-și scape prietenul, despre care mai înțîiu presimte și apoi știe sigur că este absolut nevinovat. Doi eroi dar, cu două conștiințe, una creștinească, alta revoluționară, care izbutesc, unul pentru triumful credinței în dreptatea dîmnezească, altul pentru triumful dreptății umane, să-și impună cele mai grozave sacrificii. Firește, sacrificiul ce-și impune preotul este mult mai mare decît acela, pe care și-l impune socialistul, și într'aceasta ar consta partea de clericalism din dramă.

Ea trebuie să prezinte un interes foarte mare de moment pentru Francezi, unde lupta dintre cei care cred că conștiința morală are un substrat natural, omnesc, și dintre cei ce cred că această con-

știință are, izvor dumnezeesc — dintre republicani și clericali — este în toila ei. E o pledoarie pentru superioritatea moralității omului religios asupra liber-
cugetătorului, — a cărei abilitate stă în faptul că ni-i prezintă, și pe unul, și pe celălalt, ca vrednici de o adîncă simpatie, și izbutește astfel să măgulească în cel mai mare grad șovinismul francez. Scumpa Franță, deși împărțită în două tabere, fiecare aspirînd, fără răgaz și fără ertare, să distrugă pe cealaltă, rămîne totuși superioară prin tăria sa morală; ea e tot țara eroilor, cu deosebire numai că „le point d'honneur“ este înlocuit cu neclintita credință în dreptate — fie dumnezească, fie umană. Ea rămîne tot modelul virtuților, locașul aspirațiunilor înalte, farul conducător al umanității. Fii prîot sau socialist, republican, sau regalist, în tine, popor francez, trăește tot ce e mare și frumos, tot ceea ce înalță sufletul și hrănește mîndria — ție ți se cuvine dar coroana de lauri în omenire... Și... „Vive Anthelme!“

Foarte bine — dar ce ne pasă, de aceasta nouă, Românilor, de pe malurile Dîmboviței?... O da, ne-ar păsa, dar numai într'un singur caz : cînd acel preot și acel socialist, deși Francezi, ar fi mai înainte de toate oameni ; dacă noi, pătrunzînd cu mintea și simțirea în sufletul lor, în rostul faptelor lor, i-am dovedi vii, ca și noi ; dacă am simți că vorba lor e ruptă din inima noastră, și soarta lor, din propria noastră soartă. Dar ei, sărmanii, nu sînt decît niște simple păpuși ce joacă cum îi trage autorul de sfoară, vorbesc ce le suflă el în urechi și care, prin urmare, pot să se sacrifice și să devină eroi francezi tot așa de ușor precum uleul din lampă fiind — sărmanul — aprins de oameni, se sacrifică și arde de viu pentru luminarea oamenilor !

Nici o valoare artistică ! Atunci ? Pe cine are să intereseze ? Pe cine are să înobileze ?

La noi, slavă, Domnului..., — era să zic domnului Sturdza ! — n'avem socialiști ; n'avem nici clericali. La noi nu există o

asemenea luptă între unii și alții — să ne ferească Dumnezeu! Marele nostru public nici măcar nu-și dă seama de seriozitatea celor ce se petrec în Franța din această pricină. Că interes dar poate prezinta pentru noi o asemenea dramă în care doar ideea este originală? Pe cine ar interesa, afară poate de aceia, care și-ar exercita mintea cum ar putea clădi o dramă bună cu aceeași idee? Puțin lucru! Pentru aceasta era deajuns *programul*.

Și de aceea, — în afară de actul V, în care analiza situațiilor pare ceva mai bine făcută ori în care s'a simțit mai multă căldură în joc, — în toată drama, n'am putut avea nici un pic de emoțiune; și de aceea tot așa s'a întîmplat și întregului public....

Dar poate măcar traducerea ni s'a dat într'o bună limbă românească?

Mărturisesc că am înălțat prea mult tonul cu „*Contele Essex*“. Căci, dacă aş căuta să-l înalț în proporție față de calitatea acestei traduceri, ar trebui să nu

mai găsesc cuvinte. „*Taina Spovedăniei*“ — titlu foarte românesc ; dar, după restul traducerii ar fi mai potrivit... „*Misterul confesiunii*“. Nici ceă mai elementară idee de conveniență literară ! O singură probă. Țăranul Lancelin, care, după propria lui mărturisire, nu știe nici să scrie nici să citească, și care, fie zis în treacăt, a fost minunat reprezentat de d. Carussy — vorbește cu „diferite“, „acuzase“, „calomnie“, persecuție, „dezonoră“, „damă“ ... Ori poate traducătorul și-a închipuit că, dacă țăranul este francez, poate foarte bine să cunoască aceste cuvinte ? Felicităm atunci Direcția că i-a admis teoria ! Ce să mai vorbim de lanțul de barbarisme și solecisme ce se țin șir de la un cap la altul al dramei, în care auzi declamându-se : „Această afacere nu-mi place!“ „...fără să lipsesc de la regulile datoriei creștine“, „pe cînd se omora (vrea să zică „era omorît“) moș Tenailles“, „nu voiu lipsi“ (adică „voiu face cu plăcere“) etc. etc. ? Nu mai zicem nimic, nimic, nimic. Dar frumos nu este !..

Dar să venim la artiști. Bieții artiști, care, din pricina melodramei, trebuie să scrișnească, să scîncească și să plîngă aproape toate scenele! Adevărat că ei mai și „plescăe“ deseori, dar sper că au să caute pe viitor să-și pună pază gurii. Sînt într'adevăr de plîns... fiindcă ne fac să rîdem. Hotărît lucru, artiștii noștri nu au deloc arta gradațiunii și nuanțării. Intocmai ca și măscile din tragedia antică, ei se simt obligați să aibă în tot timpul reprezentării figura încruntată și muncită (cu excepția d-lui Mărculescu care în rolul doctorului Bordier păstrează neconținut masca „fercheșă“ de june de 25 de ani — deși în dramă are 45). Astfel d-ra Eugenia Ciucurescu (Françoise Bressaud), care de altminteri a fost foarte bine în „Ești un sfînt!“ din actul V, face exces de mască tragică. Se simte în înfățișarea sa că *se silește* să stea încruntată și chinuită, și aceasta îi falsifică jocul. Asemenea și d. Nottara, care, în rolul Abatelui Pioux, n'a fost bine de tot decît în actul V. Am observat că d-sa joacă bine scenele ce vin

după mari crize sufletești. Pe aceste crize însele nu le redă însă cu toată realitatea, fiindcă par'că la mișcările sale nu ia parte toată ființa sa — au aerul simulat — și, deci, nefiresc. D-ra Gheorghiu este un fel de *alter-ego* al d-nei Romanescu : deși cu înfățișare simpatică, sau poate tocmai pentru aceasta, nu-și pătrunde rolurile și se mărginește să repete mișcările steoretipate ale fostei sale profesoare. Calchiază, nu crează. Astfel, d-sa, în rolul Doamnei Bordier, ar fi avut să-și arate talentul, dacă-l are, în scena destăinuirii, care, deși în text e fără finețe, i-ar fi putut da totuși un minunat prilej să-și arate finețea sa. Semnele exagerate de durere, pe care ni le arată, nu se potrivesc deloc cu povestirea nenorocirii morale, ce ar fi izbit pe o prietenă a sa ; și d-sa nu are arta de a ne face să bănuim că acea nenorocire în realitate nu e a prietenei sale, ci a sa însăși. Imi închipui florul, ce mi l-ar fi dat o mare artistă în această scenă, și regret că d-sa nu a ajuns la convingerea că durerea are și alte

semne decît tremurarea exagerată a vocii și masca neclintită a plînsului; și că, precît de variate sînt semnele, prin care se arată veselia, tot așa de variate trebuie să fie și semnele, prin care se arată durerea. Acelaș fel de observații l-aș face și d-lui I. Petrescu care, în rolul ucigașului Bressaud, prea are continuu înfățișarea de criminal convențional. D. A. Petrescu în rolul lui Dubois, judecătorul de instrucție, ar putea să nu mai declame. Seriozitatea rolului său, pe care el însuși o indică prin seriozitatea ținutei, nu se potrivește deloc cu tonul ridicol și declamator, pe care-l are, precum și cu unele mișcări „sans façon“. Din momentul ce rolul nu e scris ca să satirizeze pe judecătorii de instrucție, de ce-i înjosește? Asemenea nu înțeleg cum s'a tolerat ca d. Achille, în rolul Episcopului, să-și facă o figură așa de grotească.

O mențiune deosebită merită, după cum spusei mai sus, d. Carussy, în rolul lui Ancelin.

Și d-ra Alexandrescu, în „mama“ Mi-

chaud, ar putea fi menționată, dacă ar fi continuat să joace ca în primele momente din scena cu judecătorul. Mai pe urmă, d-sa nu se mai recunoaște, și apoi nu-și prea știa nici rolul.

Oricum ar fi, cînd Direcția teatrului face greșala de a alege asemenea lucrări, se cuvine ca artiștii să-și dea osteneala, ca să o îndrepteze ei. Dacă în drama, ce se dă, lipsește partea omenească, adîncă, ce se poate comunica oricui, să pună ei din inima lor lipsa și să învieze ei manechinii. Altfel, mai bine Statul, în locul Teatrului Național, ar deschide, fără multă cheltueală, săli în care s'ar face regulat lecturi publice din opere care cu adevărat pot înălța și înnobilă sufletul cetățenilor săi, și fără nici o reprezentație dramatică !

A PATRA BUCATĂ

Luni, 25 Dechemvrie, 1903, ..

Therèse Raquin, dramă în patru acte de *Emile Zola*.

Miercuri, 10 Dechemvrie, s'a reprezentat la Teatrul Național, cu concursul d-rei Agatha Bârsescu, *Therèse Raquin*, dramă în patru acte de Emile Zola, în scop de binefacere. Binefacere, firește, din punct de vedere material, căci din punct de vedere moral numai așa ceva n'a putut aduce în sufletul oamenilor. Nici în al publicului, nici în al artiștilor. Artiștii, care au jucat atît de conștiincios, n'au putut fi mulțumiți, cînd vor fi băgat de seamă la sfîrșit pentru ce fel de operă au cheltuit atîta muncă. Iar publicul, care plă-tise bani buni, și cu toată seriozitatea jocului artiștilor, șau tocmai din pricina lui,

a trebuit cu atît mai mult să fie nemulțumit, cînd și-a dat seama, după reprezentare, că, în loc să se simtă, înălțat și îmbunătățit, a descoperit în fundul inimei lui o impresiune de repulsiune și desgust — ca să nu zicem altfel — cu care nu s'a așteptat deloc, ca să se întoarcă, acasă tocmai de la o reprezentare teatrală pentru care se făcuse destulă reclamă.

Dar să vedem întrucît această opinie e întemeiată.

Idea acestei drame este simplă și în aparență plină de dramatism: lupta sufletească a unei femei (Therèse Raquin, soția vărului său Camil), și a unui prieten al casei (Laurent), care, iubindu-se cu pasiune și neputîndu-și satisface pornirile inimei, ucid, fără să poată fi dovediți, pe bărbat și se căsătoresc; dar, zdrobiți sufletește de amintirea faptei lor criminale, duc un traiu nenorocit, încep să nu se mai poată suferi, se învinuesc unul pe altul de crima lor, ajung pînă la idea de a se desface unul de altul prin omor, și sfîrșesc prin a se sinucide, bînd otravă

împreună. Autorul însă, ca și când ar fi crezut că o astfel de idee n'are destul relief, o accentuează prin alte incidente care-i dau un colorit propriu. Astfel, mai întâi, acești doi nenorociți sînt socotiți de către prietenii casei (Grivet și Michaud), ca niște oameni care, prin caracterul și purtările lor, pot servi de model celorlalți. Doamna Raquin, muma ucisului Camil, îi iubește ca pe propriii săi copii, și, deși ținea foarte mult la fiul său, ea însăși îl „trădează“ și grăbește căsătoria lor. Pe de altă parte, paralel cu iubirea criminală și nenorocită a Terezei, vedem desfășurându-se, deși numai în narațiune, un fel de iubire naivă, curată, aeriană — cel puțin așa ar vrea să ne-o prezinte autorul — a d-rei Suzanne, nepoata lui Michaud, pentru un „prinț albastru“. Dar ceea ce dă cu deosebire relief ideii principale este împrejurarea că Doamna Raquin, în chiar noaptea nunții vinovaților, surprinde secretul morții fiului său, cade la pămînt paralizată, își pierde mișcarea membrilor și graiul, dar își pă-

strează rațiunea și asistă mută, cu ochii înțelegători și teribili, la toate muncile sufletești ale ucigașilor fiului său, pînă la criza finală. Intr'un rînd, începe să-și misce o mîină și căută, în fața prietenilor casei, să scrie pe masă grozavul secret, dar mîina îi recade inertă, după ce scrisese numele omorîtorilor, dar nu și fapta lor. La sfîrșit însă, cînd chinurile celor doi soți criminali ajung la culme, bătrîna își recapătă în parte mișcările și vocea, și, stafie macabră — mai macabră decît toate fantomele întrebuintate cîndva în teatru! — își arată mulțumirea pentru pedeapsa ce i-a izbit, iar, cînd îi vede otrăvindu-se, regretă că au murit prea curînd!

Am insistat cu deosebire asupra acestei din urmă împrejurări, pentru că ea constituie partea originală a dramei și pentru că ea ne aruncă în acelaș timp în suflet sîmburele de repulsiune în jurul căruia se depun toate impresiunile de spital, de morgă, de ceva putred ce se degajă din întreaga țesătură a operei. Ea apoi se

pare că a fost motivul pentru care Zola și-a transformat romanul cu acelaș nume în această dramă, și tot ea se pare că *incântă* — e posibil și aceasta într'un secol de civilizație detracată! — pe cei ce-i înlesnesc reprezentația cu atâtea sacrificii.

Dar la urma urmelor, am primi și aceste elemente; chestiunea de artă nu stă în date, care ar putea fi și mai respingătoare, ci în impresiunea finală, ce autorul realizează în sufletul celor ce iau cunoștință de opera lui. Orice operă de adevărată artă trebuie să ne lase în suflet o amintire la care să putem reveni cu încântare — orice operă de artă trebuie să mărească *puterea noastră de contemplațiune*. Din acest punct de vedere însă, „*Therèse Raquin*“ e tocmai contrariul unei asemenea opere, deoarece concepția ei ca dramă e falsă. Cei doi vinovați, după analiza de mai sus, sînt de neertat, sufletul nostru trebuie să-i urmărească cu înverșunarea d-nei Raquin. Așa și vroește să facă autorul. Dar în acelaș timp ne înfățișează pe Camil Raquin, ucisul, ca o ființă ego-

istă, bolnă vicioasă, antipatică; cei doi vinovați se iubesc cu o putere ce nu mai are margini; machinațiunea crimei se reduce mai mult la o impulsivitate mecanică. Autorul nu are vreme să ne arate firea lor criminală, nu ne arată nici crima materială, ca cel puțin dintr'însa să dobîndim impresiuni sufletești, care să ne predisună în contra lor. După ce fac omorul, acești oameni nu-și pot satisface pornirile inimei; timp de un an stau depărtați unul de altul, deși trăind în aceeași casă. Îi vedem cu ochii rătăciți, înfiorați, avînd oroare unul de altul și totuși îngrijind în tot acest timp cu aceeași solitudine pe d-na Raquin, fără urmă de ipocrizie... D-na Raquin îi iubește, dar se vede că are pentru ce să-i iubească, și acelaș lucru e și cu prietenii casei, care contribuie la căsătoria lor. Omorul lui Camil a fost ca un fel de nebunie de moment, fiindcă oamenii aceștia prin nici o altă faptă nu-și arată deosebita lor răutate. Eroii, pe care autorul vrea să ne facă să-i urîm devin astfel pentru noi mai

vrednici de milă decît ar trebui, și anti-patia noastră, în loc să rămîie asupra lor, se resfrînge asupra spectrului hidos al paraliticei răzbunătoare. O ciocnire între intenția autorului și între jocul natural al sentimentelor noastre se produce, și-de aci neputința noastră de a înlătura impresiunea de repulsiune pe care ne-o lasă datele dramei. Dramaturgul trebuie însă să nimicească în reprezentarea sa caracterul dureros sau neplăcut al elementelor ce întrebuițează ; Zola n'a putut-o face, și, deci, drama lui e neacceptabilă.

Acest defect fundamental nu trebuia să scape unor oameni de gustul, pe care trebuie să-l aibă d-ra Bârsescu. Și cu atît mai mult nu trebuia să-i scape cu cît știa geneza artificială a operei. Această dramă e scoasă, precum am zis, dintr'un roman — și încă dintr'un roman psihologic. Autorul a fost nevoit să reproducă într'o acțiune de *moment*, toate faptele sufletești, care nu s'au putut desvolta decît încetul cu încetul, acumulîndu-se în sufletul personajilor principale cu ocazia

unui infinit număr de împrejurări și momente, pe nesimțite, pînă la criza din urmă. Dar această procedare de „raccourci“ falsifică cu desăvârșire sensul faptelor, ele înșile apar ca nemotivate și, firește, impresia, ce face desfășurarea lor, numai artistică nu poate fi.

Aceasta se observă chiar din primul act, în scena dintre Tereza (d-ra Bârsescu) și Laurent (d. P. Sturdza), în care se vede teribila dragoste a acesteia pentru cel d'întîiu, și în care, cu tot paroxismul crizei — nepotrivit de altminteri pentru actul I — Tereza trebuie totuși să facă expoziția dramei. Ea narează viața ei trecută de lipsuri și suferințe și caută să explice un fapt: iubirea ei, în acelaș timp cu producerea lui. Motivarea e simultană cu acțiunea — deci, și neîndemînatecă, și falsă!

De aceea, cu tot admirabilul temperament ce d-ra Bârsescu a pus în această scenă, impresia de falsitate a textului n'a putut și nici n'ar putea fi ștearsă. Mai departe, vedem pe Laurent și pe Tereza fă-

cînd o mulțime de fapte. Și unul și altul ni s'arată zdrobiți fizicește : ochii rătăciți, fiori, turburări, tremur, îngroziri, etc., etc., pe care nu ni le putem motiva decît cu gîndul că sufer astfel pentru că au omorît pe Camil, fără ca să putem vedea însă substratul imediat al fiecăreia din aceste manifestări. Analiza psihologică, posibilă în roman, lipsind, — toate faptele apar ca niște lucruri ciudate, în care nu putem admira decît virtuozitatea artiștilor. Admirație de circ, nu de teatru !

Păcat dar de munca lor ! Căci a fost într'adevăr o reprezentatie îngrijită. D-ra Bârsescu în rolul Terezei a atins în unele momente marea artă pe care am simțit-o la Duse. Așa, buniocară, în scena din noaptea nunții, cînd vrea să vorbească denimicuri, ca să innăbușe mustrarea conștiinței, precum și în actul IV : „ Tu l-ai ucis ! “ Rîsul, cu care a primit pe Laurent care amenințase că se duce la judecătorul de instrucție, n'a fost însă destul de semnificativ. Bine și d. Sturdza. D-sa însă are un defect cu greu de învins, dar care nū se

manifestează decît în anume momente : rezonanța vulgară a vocii, care ne impresionează cu atît mai neplăcut, cu cît d-sa este unul din artiștii care vrea să-și păstreze dicțiunea naturală. D-sa mai are defectul de a mînca sunete din năuntrul vorbelor : aț'țat = ațîțat, m'a înd'mnat = m'a îndemnat, sdr'ncinați = sdruncinați, buz'nar = buzunar, precum și de a face pauze nenaturale înăuntrul vorbirii. În genere, deși jocul său a fost bun, a fost ceva cam exagerat — mai cu seamă față cu jocul d-rei Bârsescu. Admirabil d. Niculescu în rolul lui Grivet, celula socială secătuită, care și-a immobilizat toate faptele vieții, numai să nu fie atins în nimic de ceilalți. Păcat, că d. Achille, care altminteri n'ar fi rău, declamă fără nici o intenție dramatică, prea „țîție“ mereu și-și prea bănănăe capul în jos.

Cînd n'ai talentul excepțional al marilor artiști — *măsura* în toate este cea mai mare calitate. În genere artiștii noștri prea fac multe interjecții fără semnificație, prea fac la fiecare moment „hîm !

hîm!“ cînd o simplă întonare ar fi de ajuns!

Ținuta d-nei Hasnaș, deși 'în genere bună, a fost falsificată de surîsul convențional pe care-l păstrează cu timp și fără timp; iar în actul II, cînd asistă la jocul prietenilor, aș fi dorit să nu aibă aerul că e mai mult „în vizită“ decît la d-sa acasă. Cît pentru d-na Ionașcu ar fi bine să lase unele „țachismete“ prin care crede că-și dă aerul de ingenuă și care totuși ne fac să presupunem contrariul. Ingenuitate și afectatie — sînt două lucruri care nu se împacă... Uitam pe d. Soreanu, în rolul lui Camil. L-aș fi vrut ceva mai nervos. Decît, d-sa se pare că și-a dat seama că personagiul, ce reprezintă, fusese rău conceput de autor, cînd l-a făcut antipatic, și d-sa a căutat prin jocul său să șteargă măcar o parte din impresiunea acestei antipatii care slăbește efectul acțiunii ce urmează.

Dar aceste sînt observații de amănunt, făcute numai din dorul de a vedea pe ar-

tiștii noștri jucînd cu mai mult natural sau cel puțin cu măsură...

Dar, încă o dată zic, păcat de munca lor! Ei ar trebui să nu-și piardă vremea cu virtuozități reci, căutînd să dea viață unor noutăți învechite care nu se pot însufleți, — cînd sînt atîtea alte opere dramatice pline de căldură și etern frumoase! Ceea ce bunul gust al celorlalte popoare civilizate nu acceptă, nu trebuie să primim nici noi, cu atît mai mult cu cît publicul nostru are multă nevoie să-și formeze inima și să-și perfecționeze gustul.

A CINCEA BUCATĂ

Luni, 22 Dechemvrie.

Ruy-Blas, dramă în cinci acte de *Victor Hugo*, trad. de *Ascanio*; **Sacrificiul**, «piesă» într'un act de *Braco*; **Edip Rege**, tragedie de *Sofocles*, trad. de *Edgar Aslan*; **Cinii**, «piesă» în patru acte de *Haramb G. Lecca*; **Novelli**.

Timp de opt zile (11—18 Dechemvrie), s'au dat la Teatrul Național, și de trupa Novelli și de societatea noastră dramatică, peste opt reprezentații, tragedii, comedii... „piese“, ce mi-au lăsat un vîrtej de impresiuni, de la cele mai înălțătoare, pînă la cele mai deprimante. Cîteva din aceste impresiuni le voi reda în această cronică, și cer ertare cititorilor că de astă dată voi fi nevoit să trec mai ușor asupra lucrurilor.

Seria a început-o societatea noastră dramatică dînd pe „*Ruy-Blas*“, cunoscuta

dramă a lui Victor Hugo, după o traducere cu adevărat românească de Ascanio, nu însă fără oarecare defecte de versificație, ce ar putea fi ușor îndreptate. E drept că dicțiunea artiștilor a mai adăugat o mulțime de greșeli care nu există în text. Artiștii noștri se pare că nu-și dau seama că versul recitat trebuie să rămână vers, nesmintit în nici unul din elementele lui. Ei se poartă cu versurile, ca niște adevărate mume vitrege. Un vers de 16 silabe ei îl fac, rostindu-l, când de 15 când de 17, cu cea mai mare seninătate de conștiință. Pentru dinșii eliziuni și contopiri nu există în vers, sau există, când nu trebuie. De aci numeroase schiopătări în dicțiunea lor. Ei declamă „și 'ntoarse roata sa“ în loc de „își întoarse roata sa“, „de-aș muri în spînzurătoare“ în loc de-aș muri 'n spînzurătoare“, „decît s'ajung sgîrcit“ în loc de „decît să ajung sgîrcit“, etc.

Drama lui Hugo, cu toată strălucirea versurilor, avîntul lirismului și interesul ideii (lupta sufletească a unei slugi care

ajunge la cele mai nevisate situații, fără să înceteze de a fi slugă) nu ne face să pătrundem adânc în sufletul omenesc, e plină de tirade (chiar cînd e dialog, persoanele găsesc prilej de monologuri!), și e grozav de lungă. O asemenea dramă nu poate fi dată decît cînd ai vrea să arăți virtuozitatea de declamație a unui artist. Dar aceasta ar fi prea puțin pentru menirea unui teatru național. Ce să zicem însă cînd, cu ocaziunea ei, nu poți să ne dai nici atîta? În adevăr, rolul principal a fost ținut de un debutant, premiul I al Conservatorului nostru, d. Ion Dumitrescu, tînăr cu inimă, cu voce caldă, cu oarecare varietate de joc (în afară de marile tirade, în care bietul băeat prea era redus numai la mișcarea convulsivă a mîinii drepte), dar absolut inpropriu pentru un asemenea rol. Ruy-Blas, sluga lui Don Salust, devine amantul reginei Spaniei, și aceasta nu o putem crede decît cînd un asemenea om are o înfățișare distinsă, tot așa de distinsă ca și calitățile lui sufletești. D. I. Dimitrescu este însă, din

nefericire, mic de statură și — să mă erte că i-o spui — umblă cam gheboșat, are picioarele nu destul de monumentale și prea mult i se văd dinții de alături. Nici vocea sa n'are un volum suficient. Infățișarea sa, deși nu antipatică, e departe de a putea inspira amorul unei regine, oricât de tânără și oricât de persecutată ar fi ea. Nu o credem! — Admirabil d. Nottara în rolul lui Don Salust, minte rece și diabolică, minie concentrată, sigură de sine, plină de ironie și dispreț. Aceste calități le-a pus în relief cu o claritate măiastră în actul III; trebuia să le păstreze, și încă mai accentuate, și în actul V, față de Regina. Mi se pare că prea s'a lăsat luat de torentul sentimentului — și a încetat de a fi interesant. Aș fi vrut iarăși ca d. Niculescu să nu ne-aducă prea mult aminte pe Grivet, reprezentând pe Don Guritan. Acesta e nițel secătură, dar e om de inimă, prea de inimă. El personifică galanteria spaniolă, și trebuia ținut într'o notă mai demnă. Prea molîu d. Cernat în rolul lui Don

Cezar, cu toată trupéşia și vastitatea glasului său. D-ra Mihăilescu în rolul Reginei, plângeroasă și fără căldură. Demnă, rigidă, casantă, cum trebuia să fie o supraveghetoare a etichetei de la curtea spaniolă, d-na Mateescu-Ciupagea, în rolul Ducese d'Albuquerque, a dat scurtului său rol un relief surprinzător...

Spectacolul serii de Duminică, 14 Decembrie, merit să dea d-lui Novelli o idee despre arta dramatică română, a început cu „*Sacrificiul*“, dramă modernă într'un act, în care d. P. Sturza avea să arate cum înțeleg artiștii noștri școla realistă italiană; — și a continuat cu „*Edip rege*“, în care d. Nottara, reprezentantul școlii franceze, avea să arate cum înțelege d-sa această școală. În „*Sacrificiul*“, un om cu desăvârșire stricat se sinucide, când vede că fiica sa, pe care o credea absolut cinstită, consimte să devină amanta seducătorului său. Idee interesantă, dar neconvingător tratată de autor. Reprezentația n'a putut șterge impresia textului, cu toate că d. Sturza se

vedea că e pe deplin stăpîn pe rol. D-sa e un artist inteligent, dar n'are destulă căldură.

„*Edip rege*“ ar fi putut fi o reprezentație convenabilă, dacă partea corurilor n'ar fi fost ridiculă în ultimul grad. Mă rog, corurile n'au fost cîntate, nici măcar recitate, de bătrînii Tebani, cum zice textul, ci lamentate lamentabil de două preotese — de unde și pînă unde? — dintre care una avea o voce atît de discordantă și lălie, că sala întregă pufnea de ris oridecîteori o vedea, pregătindu-se... să recite. Oare nu există repetiții generale? Și e cu putință să se batjocorească în așa chip solemnă emoțiune a unei asemenea drame? Și mai departe. Este oare așa de greu pentru Direcțiune, cînd are în mîină și Conservatorul, să găsească un compozitor pentru coruri și douăzeci de oameni care să le execute cum se cuvine? E de neapărată trebuință să măimuțărăm invențiile gustului francez, chiar cînd se arată cu desăvârșire fals? Dar sper că asupra acestei chestiuni voi mai reveni.

Rolul covârșitor în „*Edip rege*“ este regele Tebei, Edip, omul drept, care, hotărât să pedepsească pe ucigașul unui rege, se pedepsește singur scoțându-și ochii, când descopere că el însuși este acela, că ucisul era tatăl său, iar Regina, cu care se însoțise, însăși mama sa. Cred însă că interpretarea d-lui Nottara nu este destul de justă, nici destul de tragică. D-sa, prin jocul său, ne dă să înțelegem că Edip se bănuiește pe sine însuși ca vinovat chiar din capul locului. Această interpretare nu e îndreptățită de text. Căci de aci se vede că Edip începe să se bănuiească numai din momentul ce Iocasta îi pomeneste de răspîntia celor trei drumuri, unde s'a întîmplat omorul. Interpretarea sa apoi ne face să perdem o parte esențială din sentimentul tragic: nu ne face să vedem trecerea de la *deplina* seninătate a lui Edip, la bănuială că este vinovat. În afară de această, d. Nottara aruncă o pată asupra admirabilului caracter al lui Edip. D-sa îl face să *se simtă vinovat* și totuși să pedepsească pe Creon

cu exilul și chiar cu moartea, numai pentru cuvîntul că, din pricina lui, el a fost învinovățit de omor de către Tiresias. Acela e și înjositor și cu neputință din partea unui om, care, cînd își află crimele sale involuntare, se pedepsește așa de groaznic.

Totuși ajutat în mod inteligent de d-ra Eugenia Ciucurescu în rolul Iocastei, de d. I. Petrescu, a cărei apariție în Tiresias a făcut senzație, de d. Mărculescu, care ne-a dat cu destulă căldură pe Creon, d. Nottara a isbutit să ne dea o parte din veritabilul flor tragic. O mențiune specială merită d. T. Bulandra, care, deși a intrat în scenă cam rău și a gesticulat cam violent, a fost totuși o apariție de o grație cu adevărat greacă și a povestit, ca vestitor, moartea Reginei cu un glas melodios și plin de foc. E un tînăr care trebuie urmărit cu drag în neînsemnatele roluri ce i se dă...

În seria de sărbători artistice din această săptămînă la Teatrul Național a fost și o înmormîntare — „*Ciini*“, opera,

operațiunea sau mai bine aberațiunea de artă a d-lui Haralamb G. Lecca. Brutalitate fără convingere, declamație fără avînt, vulgaritate fără semnificație, nici un adevăr, nici un sentiment, o sărăcie de idei, pe care n'o întrece decît desgustul — nu de omenire, cum zice programul — dar de modul cum autorul își arată acest desgust, scrise toate într'o limbă în care strălucește „cojocul egoismului“ și „dicționarul inimei“ — iată impresia, cemi-alăsatăceastă „piesă“. N'am citit în viața mea, ceva mai pretențios și mai fals, mai josnic și mai fără miez. Imi pare rău că acum îmi lipsește spațiul spre a dovedi adevărul impresiunii mele; numeroasele „îștiituri“ ce-am auzit în prejurul mi de la public mi-au dovedit că nu sînt singur de părerea mea. Totuși cred că Direcțiunea mă va scuti pe viitor de prilejul de a mă face să mai reviu asupra ei. Mi-e groază!

E destul că ne-am făcut cu ea de ris în fața Italienilor, pentru care fusese dată!

Și cînd te gîndești că s'au cheltuit atî-

ția bani cu montarea ei și că bieții artiști au trebuit să-și înfringă pornirile inimii ca să studieze o așa de netrebnică producție. E de neînchipuit!...

La ce să-i mai pomenesc? „*Cinii*“ e o dramă în care cu cât artiștii joacă mai bine, cu atât efectul e mai rău. N'am pentru ce să-i laud, deși toți ar fi de laudat. — Uf!

.

Dar Novelli, Novelli!.... Novelli, în rîndul viitor.

A ȘASEA BUCATĂ

NOVELLI 1)

Luni, 29 Dechemvrie 1903.

O dramă nouă, dramă în 3 acte și 4 tablouri de *Tomaž y Bauss*, prelucrată de Comm. E. Novelli; **Papa Lebonard**, comedie în 4 acte de *Jean Aicard*; **Regele Lear**, dramă în 5 acte și **Mureea Dracului**, (Bisbetica domata) comedie în 5 acte, redusă de către Comm. E. Novelli, de *W. Shakspeare*; **Nevastă-mea n'are «șio»**, de *Bernard* și *Valabrègue*.

Adevărate sărbători serile de 12, 13, 15, 17 și 18 Dechemvrie! Nu atît sărbători de pompă exterioară, deși nici aceasta n'a lipsit. Dar adevărate sărbători sufletești, în care inima se curăță de toate micimile, se renaște și se simte liberă din nou, ca în primitiva ei candoare. Asemenea seri îți domolesc turburările sufletului, gonesc din tine pesimismul vieții, te fac să iei posesiune de adîncul flin-

1) Vezi și notița II de la sfîrșitul volumului.

ței tale — să te descoperi oarecum pe tine însuți și să te vezi în toată bunătatea, ce Dumnezeu a pus în tine.

E atît bine în sufletul nostru, sînt atîtea comori de iubire, atîta înduioșare — și mare și binecuvîntat este acela, care te face să vezi și să simți cît de bun, cît de iubitor, cît de milos ești tu, nemernice om! Tu atunci nu mai ești tu: — nu mai ești cel ce urăști pe binefăcătorul tău, asupritor celor mici, lingușitor celor mari, crud cu alții și indulgent cu tine, luptător îndîrjit pentru pîine sau pentru onoruri; nu mai poftești bunul unuia, nu mai dorești răul altuia. Atunci ura ta e numai pentru cei ce sînt vrednici de ură, deși însuși ești poate dintre ei, și, deși tu însuși ești vrednic de rîs, rîzi cu cea mai mare seninătate de cei ce au slăbiciunile tale. Tu atunci într'adevăr ești omul ideal, într'adevăr simți în tine viața, fără gîndul morții, cerul fără pămînt, strălucirea razelor fără fiorii întunericului. Acesta e efectul artei, dar cu deosebire al poeziei dramatice. Iar cel ce

e pătruns de aceasta, are datoria să înlătore nemilosiv pe cei ce o profană, și cu atât mai mult să divinizeze pe cei ce o înfăptuesc....

Novelli înfăptuește marea artă, într'însul se revelă o parte din Dumnezeuire, el merită tot adîncul admirației, pe care, om, poți s'o dai omenește unui om. Și i-o dăm din toată inima!

Desăvîrșit artist dramatic și creator desăvîrșit într'o artă oarecum nouă — așa mi-a apărut Novelli în cele cinci drame ce a reprezentat. Mare artist dramatic în operele shakspereane, creator de artă nouă în celelalte.

În adevăr, Novelli este, mai întîi de toate, un mare artist dramatic. El are mijloace proprii de a pătrunde pe deplin concepția unui poet, de a și-o însuși și de a o realiza în cele mai mici amănunte. El știe în cel mai mare grad să rămînă credincios gîndirii poetului și să-i dea cel mai surprinzător relief, fără meșteșuguri căutate, în chipul cel mai firesc posibil. Căci adevărata artă dramatică

într'aceasta stă : gestul să fie sclavul vorbei, să dea expresia cea mai potrivită poeziei conținută într'însa și să n'o întunece niciodată. O astfel de artă ne-a dat Novelli în „*Regele Lear*“ și în „*Murea Dracului*“. De aceea, poate, publicul, deși tot entusiast, a fost ceva mai rece la aceste reprezentații decît la celelalte. El nu cunoștea bine limba și pierdea cea mai mare parte din poezie.

În celelalte drame, „*Nevastă-mea n'are «șic»*“, „*Papa Lebonard*“ și „*O dramă nouă*“, Novelli s'a arătat tot așa de maestru într'o altă artă, izvorîată din arta dramatică, dar deosebită de ea. Toate aceste drame sînt aproape lipsite de valoare literară. Ele nu strălucesc nici prin zugrăvirea caracterelor, nici prin ingeniozitatea intrigei, nici prin adevărul moravurilor : stările sufletești sînt mai mult indicate decît pătrunse, și uneori chiar false ; situațiile mai mult schițate decît înfăptuite. Nici una nu întrupează marea poezie : în ele nu poți descoperi, la citire, nici un adevăr sufletesc, care te-ar sur-

prinde prin adîncimea lui și te-ar face să recunoști vreunul din nepătrunsurile inimei tale. Ele sînt aproape librete de operă. Atunci, de ce ne sguiduesc atît de puternic la reprezentație? De ce „*O dramă nouă*“ par'că ne descopere pentru întîiaș dată iubirea de soție în sufletul nostru? De ce „*Papa Lebonard*“ ne face să simțim par'că pentru întîiaș dată că trăește în noi iubirea de copii? De ce „*Nevastă-mea n'are «șic»*“ ne aduce par'că pentru întîiaș dată să mărturisim că cele mai sănătoase aspirații se împletesc, spre veselia tuturor, cu cele mai neprevăzute slăbiciuni? Pentru că aceste librete nu sînt singure : ele au muzica lor, o muzică nouă, muzica mișcărilor mi-mice unită cu accentul graiului, creațiune exclusivă a marelui artist ce le reprezintă. Toate sentimentele, cu care am plecat de la reprezentația acestor drame, nu ne-au fost date prin cuvînt, prin ideile ce deșteaptă în minte cuvîntul, ci de-a dreptul, prin înfățișarea, prin gesturile, prin palpațiile musculaturii, prin vibra-

țiunile vocii artistului. La toate aceste reprezentății, vorba a fost sclava gestului. Poezia n'a răsărit din cuvinte, din text, din concepția autorilor ; a răsărit întreagă numai din jocul celui ce le-a intrupat. Novelli e poetul : el ne-a prins, el ne-a fermecat, el ne-a pus în suflet noi realități sufletești. El, nu dramaturgul, e creatorul, precum nu libretistul, ci compozitorul este creatorul în muzică. Publicul n'a avut trebuință să înțeleagă limba. I-au fost de ajuns turburările glasului, scînteerile și întunecimile lui, întreruperile și repetițiile lui, tunetele și șoaptele lui, unite cu palpitațiile, vibrațiile, contracțiile obrazului, cu firescul ținutei și al gesturilor. În ele spectatorul a citit direct, și fără să-și dea seama, tot temeiul sentimentelor și toate nuanțele lor, pe care nici cuvîntul, cu claritatea și preciziunea lui, nu le poate reda. Nimeni n'a simțit trebuință să înțeleagă sensul vorbelor : flecare, fără nici o sforțare, a trebuit să simtă născîndu-se într'însul pe neașteptate și deplin stările sufletești ce

artistul voea să exprime. Iată noua artă ce ne-a oferit Novelli, artă, precum am spus, eșită din arta dramatică, dar cu alt sens și alt efect, și în care el este creator în sensul cel mai strict al cuvîntului. Iată și temeiul cel mai de seamă al admirațiunii infinite, ce trebuie să avem pentru dînsul.

Dar nu e numai acesta. Novelli are puterea, prin întonările și mișcărilor sale, să dea expresiune celor mai contradictorii sentimente : de la comicul cel mai burlesc pînă la tragicul cel mai înfiorător ; să parcurgă cu o repeziciune uimitoare toată gama sentimentelor noastre, de la cele mai de jos pînă la cele mai de sus, și să le combine totuși, cu o firească ușurință, din care aparența meșteșugului, este exclusă cu desăvîrșire, în stări sufletești unitare și adînci, care au toată puterea realității și tot farmecul poeziei. Corpul său este un admirabil instrument din care după voință scoate toate melodiile imaginabile, de la ridiculul romanței unui Beckmesser, pînă la solemnitatea

tragică a unei simfonii de Beethoven. El nu se sfiște să introducă, într'o stare sufletească tragică, stări vesele, nici, în stări sufletești vesele, accente tragice. Poate tocmai de aceea iluzia vieții, ce el ne oferă, are într'un grad așa de mare aparența realității. Căci sufletul omenesc, în orice stare s'ar afla, trebuie să se manifesteze întreg, nu numai cu coloritul general, pe care i-l dau circumstanțele prezente, ci și cu nuanțele, pe care trebuie să i le dea amintirile și speranțele. Oricît de doborît ar fi de durere un suflet — și de multe ori tocmai pentru aceasta — din nepătrunsul conștiinței trebuie să străbată și să străfulgere vechi amintiri pline de încîntare, licăriri de speranță, care toate fac parte integrantă din durerea prezentă. Și iarăși, oricît de exuberantă ar fi veselia ce cuprinde pe un om, nu se poate să nu fie înourată din cînd în cînd de oarecare gînduri pline de durere. Realitatea sufletească constă dintr'o sinteză de stări sufletești contrarii, cu preponderanța unora sau altora, și cei ce

vor s'o redea trebuie să ție socoteală în primul loc de acest fapt. Novelli realizează pe deplin această cerință, și de aceea jocul său ne face un efect așa de puternic și deplin. O luminare subită a ochilor, o tresărire neașteptată a mușchilor din prejurul gurii, o clătinare particulară a capului, o mișcare neobicinuită a sprâncenelor sau a degetelor nuanțează durerea cu speranța, veselia cu seriozitatea și ne-o transmite și nouă că o realitate neîndoioasă.

Firește, cu astfel de mijloace, Novelli poate să trezească în conștiință, cu ocazia celor mai neînsemnate sentimente, tot nepătrunsul ființei noastre. Ridiculul, burlescul chiar, au savoarea sublimului. Căci acest artist nu exprimă nici un sentiment, fără să ne facă să-i simțim adîncul temeiului sufletesc, cu care e în legătură, din care-și trage puterea vieții și ese la lumină. El nu ne oferă doar florile sufletului nostru, rupte de pe ramura lor, ci întreaga plantă, cu trunchiul, rădăcina și solul, din care cresc. De aceea darurile

lui nu se veștejesc, ci dăinuiesc și cresc mai departe în inima noastră...

Aceste observații pot însă să explice în oarecare măsură admirațiunea noastră pentru Novelli. Dar noi nu-l admirăm numai, — îl iubim, și îl iubim din tot sufletul nostru. Admirația noastră e mai mult adorație. Și acest lucru rămîne de explicat.

Iubim pe Novelli, pentru că mai întîi de toate el e om întreg. Om întreg, fiindcă în producțiile sale nu aleargă după originalitatea morbidă, ce caracterizează arta în ultimele timpuri. El se ține pe drumul larg al marei arte — drum pe care l-au bătut marile generații trecute și pe care-l vor bate generațiile sănătoase din viitor. Nu abaterile de la tipul normal al omului, nu caracterele și stările sufletești ciudate, nevropatice, dezechilibrate îl atrag. El n'a venit cu nici una din acele nouătăți, mai mult curioase decît frumoase, ale unui d'Anunzio, Hauptmann, Sudermann sau Maeterlink. El lasă chinurile

sufletului modern pe seama acelor ce vor să fie oamenii zilei ; el întrupează numai frământările adânci și oarecum eterne ale sufletului omenesc, și vrea să fie reprezentantul omenirii de totdeauna.

Dar, pe lângă că e întreg, Novelli e bun. Excelența artei sale în reprezentarea bunătății se vede cu deosebire. Yorick e bun, Chaponet e bun, iar Papa Lebonard e cvintezenta însăși a bunătății ; bun ca vinul cel vechiu și tare, ce amenință să-și spargă vasul, este Petrucchio ; iar Lear nu ne mișcă niciodată mai mult ca în momentele lui de bunătate. Am văzut pe „*Regele Lear*“ cu alți doi mari artiști : Rossi și Barnay. De la Rossi mi-a rămas în minte momentul de nebunie, când se joacă cu coroana de pae, dar cu deosebire acela când intră în scenă, mugind ca un taur rănit și ducînd în brațele sale pe Cordelia moartă. De la Barnay mi-a rămas momentul când își împarte, ca un moș bătrîn la el acasă — *gemüthlich* — țările sale, ficelor, și acela când, în nebunia lui, auzind că e numit rege, își

înaltă capul și-și îndreptează trupul — majestate decrepită și jalnică. De la Novelli nu voiu uita niciodată momentul cînd, deșteptîndu-se treptat din nebunia lui, își dă seama că e îngrijit de Cordelia, fiica urgisită, pe care o blestemase și oropsise atît de crud. De trei ori vezi că-i licărește în minte înduioșătorul adevăr, de trei ori se sfiește, de trei ori o privește adînc în ochi și de trei ori — din ce în ce mai tare, mai semnificativ, — îl înneacă plînsul; iar cînd mintea i se luminează cu desăvîrșire, plînsul sfișietor și totuși alinător, în care izbucnește, ne face să simțim, în tot adîncul ei bunătatea acestui rege rătăcit, zdrobit de bunătatea infinită a fiicei sale. Sublimitatea caracteristică a lui Novelli în „*Regele Lear*“, în exprimarea acestui moment de supremă bunătate se revelă... Iubire de soție, de copii, de viață, de oameni — sentimente fundamentale și ireductibile ale omenirii de azi, de mîine, de eri, — de totdeauna, — iată ce-l mișcă cu deosebire pe acest artist, iată cu ce ne mișcă, și iată pentru

ce-l iubim, pentru ce-l adorăm. El nu e numai un mare artist, liber, independent, deplin în manifestările artei sale, dar este și un mare cetățean al omenirii. El înalță, purifică, perfecționează sufletul nostru, și prin desăvârșirea artei sale, și prin conținutul ei. El e un amic și un învățător al nostru, cel mai intim și cel mai sigur. El nu ne cucerește prin arta sa, ci ne îmbrățișează și ne strânge la sânul său! A-l vedea jucînd nu e numai o încîntare trecătoare — e o fericire, în sensul cel mai adînc al cuvîntului.

A ȘAPTEA BUCATĂ

Luni, 5 Ianuarie, 1904.

Uff!.., comedie-vodevil în 3 acte, localizată de *Rip*.

Indată după prima serie Novelli, în ajunul vacanțelor școlare, cu două-trei zile înainte de sărbători (20, 21, 23 Decembrie) zile de post, de rugăciune și de reculegere sufletească, Direcțiunea Teatrului Național a luat laudabila hotărîre de a căuta să înalțe inimile, să le curețe și să le predisună cît mai creștinește posibil, reprezentînd o „premieră“, „*Uff!..*“, comedie-vodevil, localizată probabil de un adînc cunoscător în ale teatrului, în genere, și de un om cu adevărat conștient de menirea unui Teatru Național, în specie, — cu numele de *Rip*. Părinții de familie, care tocmai își luaseră din pensio-

nate copilele, voind, firește, să continue sub o formă mai atrăgătoare, educațiunea și cultura odraslelor lor, s'au și grăbit să ia cîte un bilet de lojă — și mai scumpe și mai eftine — pentru această reprezentație. E adevărat că numele de „*Uff!*... comedie-vodevil... Rip“ nu prea era edificător. Dar sînt comedii și vodeviluri cu nume și mai vrednice de bănuît, care merită să fie văzute, pentru că biciuesc, cum zice la carte, vițiul și îndreptează moravurile. „*Uff!*...“ putea prea bine să fie dintre acestea. Ea se da la Teatrul Național, înaltul nostru institut de cultură și educațiune, și în niște zile cînd omul trebuie să fie cuvios și smerit. Părinții au trebuit să aibă încredere în cîrmuirea acestei instituții, s'au încrezut și, trebuie s'o spunem cu deplină satisfacțiune, nu s'au înșelat.

Căci, în decursul spectacolului, numeroasele copile din loji, asistate de bunăvoința părinților lor, au avut să admire multe lucruri. Astfel, mai întîii, au putut admira bunele sentimente ale junelui Co-

stică Colibreanu (d. Liciu) care, în ziua logodnei sale cu fiica fostului băcan, Pavelică Frunzeanu (d. I. Niculescu), invită la o petrecere pe toate (cinci la număr!) iubitele sale, foste domnișoare, iar pe o actuală doamnă, Aristița Ciupescu, (d-na M. Ciucurescu), femeea prietenului său, Barbu Ciupescu, (d. Catopol), nu o poate consola decît vizitînd-o în lipsa bărbatului său, care în acest timp ținea de urît celorlalte. Al doilea, delicatele sentimente ale acestor . . . domnișoare care se purtau cu atîta prietenie între dînsese, deși știau că toate sînt amantele aceluiaș june, și care totuși au leșinat, dînd foarte grațios din mîini și din picioare, cînd au aflat că iubitul lor se însoară. Și, firește, în al treilea rînd, au mai putut admira pe una dintre ele, Mița (d-na Ionașcu), care, deși foarte indiferentă că se găsea în compania celorlalte, totuși a leșinat deabinele, cînd a auzit fatala veste. Cu cît interes nu vor fi urmărit metoda prin care d-na Ciupescu și Mița se servesc de Badea (d. Ciucurette), ordonanța unui ofițer de *vis-*

à-vis, în legarea și deslegarea intrigilor lor amoroase, — dar cu deosebire meșteșugita, distinsa și plina de învățătură intrigă a acestei artiste (Mița e actriță!), care ajunge pînă într'un sfîrșit, să se căsătorească cu infidelul amant, primind curtea lui Ciupescu și făcîndu-l să închidă, fără știrea lui și tocmai în timpul cînd trebuia să se facă logodna, în garderoba D-nei Ciupescu, pe Don Juanul inconstant! S'au putut edifica, în timpul desfășurării acestei intrige, auzînd declarația de amor a lui Ciupescu : „Mițo, Mițo, tot sînt casele noastre lipite, de ce nu ne-am lipi... și noi sufletele noastre!“ și pe Pavlică Frunzeanu, cum admiră pe viitorul său ginere că are atîtea amante și cum, pe deoparte se plînge că el „...pardon... n'a avut... d'alea... metrețe, înainte de căsătorie“, iar pe de alta făgăduiește „să facă și el... pardon... după nuntă!“

Unde mai pui delicioasele stări sufletești ce le vor fi trezît în sufletul lor nevinovat gesturile seghestive, elegant repetate și accentuate, prin care Ciupescu,

Frunzeanu, etc., arătau cum se sare peste balcon la Mița „pentru... mă 'nțelegi dumneata!“, precum și combinațiile machiajelor și ultra expresive ale lui Ciupescu care spune cu înțeles că cel mai bun mijloc, ca să-și adoarmă nevasta, e să-i...facă curte! Ce să mai zicem de impresia ce le vor fi lăsat cele zece-douăsprezece ascunderi în garderob, în dulap, în somiere, sub toalete, sub mese,— apoi vorbele și situațiile cu înțelesuri subtile prinse fin după natură și accentuate și „asezonate“ cu danțuri pline de comițul cel mai ales și cu cîntece pline de un humor irezistibil mai mult sau mai puțin japonez („Cionchina, cionchina, cionchina, nea Costache!...“)! O atmosferă așa bisericoadă nici la *café chantant* nu se găsește, și felicităm pe părinții, ce și-au dus copilele la această reprezentație, felicităm Direcțiunea că a încurajat de d. Rip și mai cu seamă pe d. Rip că a găsit o așa de amabilă Direcțiune!

.
La Teatrul Național s'a dat asemenea

reprezentatie ? Da, la Teatrul Național ! — Național ? — Na-ți-o-nal ! — Și n'a fluerat publicul ? — N'a fluerat ! — Și n'a fost scoasă imediat după afiș ? — De loc — a mai fost dată de două ori ! — Dar desigur acum nu se mai dă ! — Ei aș ! De s'ar ști că vine lumea, s'ar mai da, nu odată, de cincizeci de ori ! — Așa ? — Așa ! — Așa ?? — Așa ! !... — Ptiu !

.

Dar să lăsăm gluma și să lăsăm invectiva, și să vorbim serios. Imi dau seama că noi acum sîntem pe o treaptă inferioară de cultură în toate direcțiunile ; îmi dau seama că nu putem să cerem de la una din instituțiile noastre culturale o mai mare perfecțiune decît găsim în celelalte, și iarăși că nu putem să cerem de la nici una din ele aceeași perfecțiune pe care o admirăm în instituttele similare ale străinătății înaintate. Imi dau seamă că dacă n'avem administrație perfectă, școli perfecte, lucrări publice perfecte, nu putem să cerem teatrului perfecțiune. Imi dau seama, că pînă nu treci printr'o fază

inferioară de cultură, nu poți să ajungi cu teamei la o treaptă superioară, și că trebuie să ne mulțumim deocamdată cu ce avem și să nu fim prea aspri în critică: să arătăm ce mai trebuie făcut, dar să nu izbim prea tare în cei ce au bunăvoința să facă ceva. Trebuie să ne mulțumim cu puținul ce avem și să respectăm munca. Și la teatru toți muncesc: muncesc artiștii (cred și eu!), muncește regisorul, muncește comitetul, muncește Direcțiunea, și pe fie-care zi se fac progrese. Așa, buni-oară, nu trebuie să scăpăm din vedere că acum „mis-en-scenă“ este mult mai îngrijită decât altă dată, artiștii (în afară de matineuri!) întind mai puțin urechia la sufler, tunetele sînt mai bine imitate (ce admirabilă furtună la „*Banul Mărăcine!*“), avem vestiare în regulă, cocoanele nu mai poartă pălării în staluri, programele nu se vînd mai scump de 20 de bani, personalul e mai cuviincios, sala e mai bine încălzită și luminată (afară de matineuri!), și chiar s'a încercat, dar n'a izbutit (fiindcă, după ce s'a început reprezenta-

ția, Direcțiunea n'a poftit politicoș pe publicul retardatar să aștepte pînă la finele actului I, sus în „foyer“) să se înceapă spectacolul la oră fixă. Imi dau seama de toate acestea, și, deși părerea mea e că naștere și progres fără durere nu se poate și că critica este elementul dureros care accelerează progresul, admit deocamdată indulgența față de cei ce lucrează cum pot, dar lucrează, la progresul instituțiilor noastre. Dar mai imi dau seama că dacă, cînd e vorba de talent și învățătură, trebuie să ne mulțumim și numai cu munca — nu stă tot așa lucrul și cu *bunul simț*. Bunului simț nu-i trebuie nici carte, nici talent, nici muncă; el n'are trebuință nici de cultură superioară, nici de daruri extraordinare. El se găsește de o potrivă și la cel sărac și la cel bogat, și la cel ce e de treapta de jos a civilizațiunii și la cel ce e în fruntea ei, precum se poate întîmpla să lipsească omului civilizată și să se găsească la sălbatic. El n'are trebuință de evoluție: oriunde e vorba de creștere, de dăinuire, de progres, el trebuie

să fie *intreg*; iar, dacă nu e, să știți că acolo cu toată munca, și chiar cu toată cultura și cu tot talentul, nu se face nici un progres: totul merge spre stricăciune și decrepitudine.

Și tocmai „*Uff!*...” învederează pe deplin ceea ce înaintez. Ca să se reprezinte această comedie a trebuit muncă, cultură și talent. A muncit localizatorul—admit chiar dezinteresat,—și a trebuit să aibă și oarecare cultură și talent; au muncit artiștii, directorul de scenă, regisorul,—și au trebuit să aibă cultură și talent, ca s'o reprezinte. A trebuit să muncească directorul, care trebuie să supravegheze și să îndrepteze cu sîrguință toate, și a trebuit să aibă cultură și talent administrativ pentru aceasta. Dar *a lipsit bunul simț* inițial, cînd s'a localizat, s'a admis, s'a pus în repetiție și s'au făcut cheltueli, ca să se repesinte la *Teatrul Național!*

Nu admit de loc părerea aceloră ce critică pe artiști, pentru că au subliniat părțile scabroase ale comediei. Dacă n'ar fi făcut-o, ar fi arătat că nu au talent.

Bine a făcut d. Catopol, cînd, la prima reprezentație, a făcut pauză după „lipi“ din replica de mai sus ; sau cînd a făcut gesturi expresive și sugestive, cînd vrea să scape de nevestă-sa ; bine a făcut d. Niculescu, cînd a pronunțat cu toată savoarea lor specială, regretele și speranțele lui Frunzeanu ; minunat d. Ciucurte în situația echivocă a vistavoiului, — tot așa de bine și minunat, ca și decența sobră a d-nei Ionașcu, care și-a lăsat, cel puțin la prima reprezentație, afecțiunile de ingenuă, ca și aerele de „cinste cu meremet“ ale d-nei M. Ciucurescu, ca și seriozitatea comică, dar distinsă, a d-lui Liciu. Artiștii au trebuit să dea și au dat toată savoarea scabroasă, toată atmosfera de casă de toleranță, care probabil în originalul comediei era și mai pronunțată, și rău au făcut că n'au accentuat-o. Cei ce critică pe artiști din acest punct de vedere pornesc inconștient din considerația că ei ar trebui să se abțină de la asemenea sublinieri sau accentuări, deoarece joacă pe scena Tea-

trului Național, — dar n'au dreptate, deoarece caracterul teatrului e indiferent din momentul ce Direcțiunea lui a acceptat comedia. Tocmai jocul lor onest, tocmai talentul lor, cultura lor, munca lor, sînt dovadă de stricăciune și decrepitudine, nu pentru dînșii, ci pentru mersul Teatrului Național.

\

A OPTA BUCATĂ

„MATINEURI“

Luni 12 Ianuarie.

Ocolul pământului în 80 de zile, «piesă» cu mare spectacol în 5 acte și 14 tablouri de *A. D'Ennery* și *Jules Verne*, tradusă de *Sever Moschuna*; **Banul Mărăoaine**, legendă națională în 13 tablouri de *V. A. Urechică*; **Curcanii**, dramă națională în 2 acte și un prolog de *Grigore Ventura*; **Lipitorile Satelor**, comedie în 5 acte de *V. Alessandri* și *M. Millo*. Muzica de *I. Vachmann*; **Păsărelele**, comedie în 3 acte de *Eug.*

Labiche.

Dorind să cunosc cât mai de aproape întreaga activitate artistică și socială ce se desfășoară la Teatrul Național, am căutat să asist mai la toate „matineurile“, ce s'au dat de vreo lună de zile încoace. Asupra câtorva dintre ele voi vorbi astăzi.

Obiceiul acestor reprezentațiuni de zi, introdus, dacă nu mă înșel, de d. P. Grădișteanu, a fost păstrat și de noua direc-

țiune, — și-i sîntem recunoscători. Locurile sînt eftine — deși ar trebui să fie și mai eftine, — școlarii pot fi ușor trimiși de părinții lor la teatru, iar dramele, — și, cînd zic dramele înțeleg și comediile și „piesele“ — ce se reprezintă, pot fi o admirabilă școală de cultură și educațiune, cu deosebire în ce privește sentimentul național, pentru tinerimea, care vrea și poate să învețe, și petrecînd. E drept însă că condițiile precare în care se află Teatrul Național, lipsa de ajutor suficient din partea Statului, fac ca aceste „matineuri“ să nu fie ceea ce ar trebui să fie. Căci orice lucru bun cere cheltueală, iar Direcțiunea e ținută să facă economie. Astfel la reprezentațiile de zi, sala e foarte rău luminată : lumea copiilor bîjbîie prin staluri și prin loji, mai mult prin întuneric, și aceasta îi încurajază să facă mai mult sgomot și mai multă mișcare decît s'ar cuveni. Apoi uneori sala e rău încălzită : curentul rece de pe scenă, mai cu seamă în dreptul culiselor, poate pune în primejdie sănătatea celor mai slabi de

constituție. Nici partea morală nu e mai îngrijită. Artiștii, în afară de rari excepțiuni, nu știu mai de loc rolurile, se încurcă, inventează, se poticnesc. Nici un respect pentru copii! Aceasta e rău — în orice caz, nu e bine. Oare părinții își trimit copiii la teatru, pentru ca să învețe cum *nu* trebuie să-și facă datoria? Și, atunci, ce deosebire e oare între artistul, care nu-și știe rolul, și între profesorul, care propune o lecție pe care n'o știe? Din pricina acestei neglijențe se văd și lacunele culturii unora dintre artiști. I-auzi pe unii zicînd „condiție *sociabilă*“ în loc de „socială“, „*parucid*“ în loc de „paricid“, iar „hihiiturile“ unor elevi mai culți și criticele lor, copilărește formulate, dar drepte, te fac fără să vrei să te gîndești la înființarea cit mai grabnică a unei *școli de adulți* pe lângă Teatrul Național!

Dar defectul cel mare al acestor spectacole este lipsa unei atmosfere de sollicitudine și de înălțare, lipsa grijii ca învățătura, ce se poate trage din reprezen-

tație, să nu fie pierdută de fragedul auditor. „Matineurile“ ar trebui să fie niște mici solemnități de la care copilul să easă cu inima încălzită, cu mintea luminată și cu voința întărită ; pe cînd astăzi ele sînt simple ocaziuni de excitare, cîteodată foarte obositoare, a simțurilor, care niciodată nu pătrunde pînă în adîncul sufletului copiilor. Această excitare și oboseală poate fi mai mult periculoasă decît folositoare — și în acest caz aceste reprezentații de zi își pierd cu desăvîrșire caracterul, pe care trebuie să-l aibă, și devin simple spectacule de *speculă* pe seama copiilor. Aceasta însă nu e admisibil ! O scurtă conferință înainte de reprezentare, în care să se scoată în relief ideile, sentimentele, pornirile binefăcătoare, întrupate în drama, ce va urma, este neapărat necesară, dacă vrem cu adevărat ca acest fel de reprezentații să-și îndeplinească menirea !... Dar nici încălzit, nici luminat, nici pregătire artistică și nici chiar atmosferă înălțătoare nu se pot avea fără sacrificii — și e păcat că cei ce au avut

norocul să conducă Teatrul Național n'au fost în stare, prin activitatea lor conștientă de menirea unei asemenea instituții, să determine pe cei în drept să dea fondurile necesare, pentru ca să poată face dintr'însul aceea ce ar trebui să fie...

Venind acum la dramele, ce s'au reprezentat la „matineurile“ din ultimul timp, trebuie să constat cu mulțumire că ele au fost bine alese și bine „montate“. Negreșit nu e vorba de valoarea lor artistică, cît de conținutul lor educativ și instructiv. Ce artă să ceri, de pildă, de la „*Ocolul pămîntului*“, sau de la teribilul și oribilul „*Banul Mărăcine*“, sau chiar de la „*Curcanii*“ d-lui Ventura sau de la „*Lipitorile satelor?*“ Pictură de caracter? intrigă strînsă, ingenioasă și totuși firească? situațiuni dramatice? sentimente adînci? Firește, nimic din toate acestea. Ceea ce le cerem este un fond sănătos — personagii cu sentimente și tendențe sănătoase luînd parte la o acțiune mai mult sau mai puțin interesantă.

Și toate dramele, ce am citat, au cîte

ceva bun în ele. În „*Ocolul pământului*“ copiii au putut vedea pe un om hotărît, (Phileas Fogg, reprezentat prin d. Liciu) însoțit de un servitor vesel, curajos și isteț (Sfredelus, reprezentat prin d. Brezeanu), trecînd prin cele mai ciudate întîmplări, înfruntîndu-le cu singe rece, cu mintea deșteaptă, cu curaj neînfrînt și totuși cu inima bună și săvîrșind, precum își propusese în urma unei prisorii, ocolul pământului în 80 de zile. Sînt puerile împrejurările în care el își arată hotărîrea și de multe ori și mai pueril modul cum și-o arată, — dar aceasta nu face nimic. Copiii au avut în fața lor un om întreg, care își pune în gînd să facă ceva, și, cu orice preț, o face. Iar purtarea lui nu se poate să nu fi trezit în inimile lor germenii acelorași generoase porniri spre activitate hotărîtă, dreaptă și neînduplecată. Unde mai pui, că în timpul călătoriei lui, înveselită de glumele lui Sfredeluș și de pățaniile unui polițist, care se crede deștept (Felix, reprezentat prin d. Catopol), au avut pri-

lejul să facă cunoștință cu Canalul de Suez, cu India și cu obiceiurile de pe acolo, cu peșterile Sumatrei, cu privesți din America și cu Pieile roșii, cu viața pe vapor și cu furtunile Oceanului Atlantic — lucruri care le deșteaptă interesul și le lărgesc orizontul cunoștințelor. În „*Banul Mărăcine*“, a cărei acțiune este așa de deslăsată și fără noimă, copiii au putut totuși vedea câteva din momentele vieții noastre trecute — vrășmășia ipocrită a Ungurului, năvălirile neașteptate ale Tătarului, vitejia dormind în sufletul Românului, însă deșteptându-se vijelioasă la vreme, — dar cu deosebire câteva tipuri de români, scutarii Banului Mărăcine (Ursu, d. Niculescu, și Brumă, d. Brezeanu), cam tăiați din topor dar credincioși, naivi dar viteji, aspri dar simpatici, care i-au putut înduioșa cu iubirea lor de țară și de stăpîn, cu curajul și cu dezinteresarea lor modestă. În „*Curcanii*“, cu tot sentimentalismul fad al unor personaje, cu tot ridiculul nemeritat, ce autorul aruncă asupra unei întregi clase sociale,

— e vorba de negustori, reprezentați prin Bacalovici (d. I. Niculescu) — care în definitiv n'a putut fi așa de străină de avîntul, ce cuprinsese toate inimile romînești în vremea Războiului, — copiii, și chiar oamenii mari, n'au putut să nu fie răpiți de entuziasmul sglobiu al micului Cosțică Albeanu (d-ra Giurgea), cu toate că se cam vedea că nu e băeat, sau de convingerea aprinsă și fermă a tînărului elev de școala militară, Nicu Albeanu, (d. Cuțarida) cu toată vocea lui ingrată; — n'au putut să nu fie înduioșați și mișcați, împreună cu englezul Mac Clelau (d. Liciu), de viața mizeră și totuși mulțumită, pe care soldații noștri au dus-o în tabără, de abnegațiunea lor liniștită și chiar glumeață, de curagiul lor vorbăreț și totuși naiv, mai cu seamă cînd printre dînșii văd că trăesc ceva mai bine soldatul-croitor Evreu (Strul, d. Toneanu) și soldatul-bucătar Țigan (Ión, d. Brezeanu) — unul iscusit, altul mucalit, dar amîndoi fricoși și de umbra lor, și care stau în tabără, pe cînd tovarășii lor, alături de ofițerii

lor, merg drepti și fără șovăire, companie după companie, în bubuiturile tunurilor, la luptă! În fine, în „*Lipitorile satelor*“, mai puțin recomandabilă, deoarece e prea șovinistă și are un caracter deprimant, au putut vedea inima dreaptă a lui moș Vintură-Țară (d. I. Petrescu), căința sinceră a sîrbului Gavrilă, (d. Achille), șiritlicul negustoresc, cam cusut cu ață albă, al evreului Moise (d. Liciu), care numai din dorința de ciștig, dar mai cu seamă din frică se face părtaș la crime, precum și perversitatea cinică, dar burlescă și cam fără rost a grecului Iane (d. Paciurea), și au putut rămîne cel puțin cu învățătura că e bine ca Românul să rămînă stăpîn în țara lui, să fie mai prevăzător și mai harnic, și să nu se încrează decît în el însuși.

Dacă, pe lîngă sentimente și porniri sănătoase, dacă pe lîngă învățături trainice și folositoare, drama, ce să dă la „matineu“, se mai prezintă și cu calități artistice, atît mai bine. În această categorie se află comedia lui Labiche „*Păsărelele*“, în care

copiii au putut să admire — și noi împreună cu ei — caracterul bun, milostiv și încrezător al lui Blandinet (d. Niculescu), care e iubit și respectat de toți, și să rîză din toată inima de posacul, sgîrcitul și neîncrezătorul său frate, Francisc, (d. Brezeanu), care pedeparte își chinuește propriul copil (Tiburce, d. A. Petrescu) și-l face să fie ipocrit, iar pedealta otrăvește sufletul fratelui său, făcîndu-l să nu se mai încrează în nimeni, — pentru ca să ajungă, la urma urmelor, să se convingă și el, că tot e mai bine să fii deschis, încrezător și îndurător, decît ascuns, nemilostiv și misantrop.

Fie cu mari sau cu neînsemnate calități artistice, aceste drame însă, ca să-și producă efectul dorit, trebuie să fie reprezentate în mod artistic. Nu e vorba, însă, numai de costume și de tablouri, în privința cărora teatrul nostru a făcut progrese cam grabnice, în paguba fondului, ci cu deosebire de jocul artiștilor. Tocmai pentru că dramele, ce se reprezintă de obicei ziua, n'au valoare literară, artiștii

trebuie să aibă grijă să le studieze mai îngrijit. Singurul merit al dramelor mediocre, după cum observa o dată d. Maiorescu, este de a da artiștilor prilej de creațiune într'o artă unde de regulă sînt simpli imitatori — și Novelli e via dovedă a acestui adevăr. Negreșit, ar fi absurd să cerem actorilor noștri, așa deodată, să ajungă arta acestui neîntrecut artist. Dar nu e absurd să ceri ca fiecare dintre ei să aibă cîteva roluri studiate așa precum, bunioară, d. Liciu a studiat tipul lui Moise din „*Lipitorele Satelor*“, cum d. Brezeanu a studiat pe Francisc din „*Păsărelele*“, pe Brumă din „*Banul Mărăcine*“, pe Ion din „*Curcanii*“, cum d. Toneanu, a studiat pe Strul din aceeași dramă, sau măcar cum ceilalți, menționați mai sus, și-au studiat rolurile lor. Și nu numai e absurd, dar este o datorie din partea lor, și către publicul matur de seara, dar cu deosebire către cel nevîrstnic de ziuă, — care va fi publicul, la punga căruia i se va adresa mîine — și nu numai către public, dar mai cu seamă către ei înșiși.

În adevăr, cu toată munca excesivă, ce li se cere acum — și care, de-ar fi altfel organizat teatrul, s'ar reduce simțitor — cu tot puținul folos material ce această muncă produce, ei n'ar trebui să uite un lucru, și anume, că și această muncă li s'ar micșora, și acel folos material li s'ar mări, dacă — fără să se gîndească la muncă și la folos — și-ar pune pentru cîtăva vreme *toată* inima în arta lor. Căci nici o artă nu poate prospera fără entuziasmul publicului, iar publicul — cu toate aplauzele de ocazie — nu se poate entuziasma cu adevărat decît atunci cînd va simți că artiștii, care joacă înaintea lui, și-au pus toată inteligența, toată simțirea și toată sîrguința în rolurile lor. Cînd artistul, intrînd în scenă, va face pe public să simtă, fără să-și dea seama, că el lucrează pentru artă; că el nu e omul, care face o meserie pentru pîine și care vine în fața lui pentru că așa i se cere, că el nu e omul nemulțumit dintre culise și că e numai artistul iubitor de arta lui, cu toată inima și

cu toată mintea lui, fără nici o preocupare streină, — atunci să știe că va cuceri publicul și va rămîne stăpîn pe el. Căci numai cu inima deschisă poți deschide inimile, și numai cu perfecta dezinteresare poți face lumea să piardă cugețul interesului. Numai așa izbutești să te faci iubit — și acesta este cel mai mare cîștig al tău. Cel mai mare cîștig : căci cel ce iubește, uită amorul propriu — și-ți dă gloria ; uită valoarea banului, — și-ți dă prosperitatea !...

A NOUA BUCATĂ

Luni, 19 Ianuarie, 1904.

Casta-diva, «piesă» în 4 acte de *Haralamb G. Lecca*¹⁾.

Între o localizare și o lucrare dramatică originală, criticul trebuie să dea mai multă atenție celei din urmă; între o lucrare originală, asupra valorii căreia judecata publicului e nesigură și între o alta, ușor de clasat, criticul trebuie să dea mai multă atenție celei d'întîi. De aceea în această cronică nu mă pot ocupa nici cu localizările, reluate în timpul din urmă la Teatrul Național, („*Regulus Codoveanu*“, „*Escadronul 3*“, „*Cinematograful*“) nici cu drama d-lui Polizu-Micșunești, „*Spre*

1) Vezi și notița IV.

ideal“, ci mă voiu restrînge — cu riscul de-a intra în prea multe amănunte — numai la cercetarea dramei „*Casta-diva*“ de d. Haralamb G. Lecca, reprezentată cu oarecare succes Marți 13 Ianuarie, — avînd scopul să dau o judecată întemeiată și precisă asupra ei.

În „*Casta-diva*“, d. Lecca vrea să ne intereseze și să ne misce înfățișîndu-ne soarta și luptele sufletești ale unei fete orfane, cu oarecare avere, Gina, care, statornică sau mai bine încăpățînată într'un ideal de dragoste, întrupat în logodnicul Dinu Rinovideanu, cînd află că acesta a fost sedus, în chiar timpul logodnei, de către mătușa sa, Lelia Răducanu, renunță scurt la el, cu toate protestările lui de iubire, se mărită cu un om mult mai în vîrstă decît ea, Epaminonda Chiriopol, — amicul unchiului și tutorelui său, State Zoescu, — își pierde recea cumpănire a faptelor, se simte în dreptul ei de a călca orice datorii sociale, își înșală bărbatul, este prinsă, se desparte și, rămînînd pe drumuri, cearcă în răstimpuri să-și cîștige

traiful în mod cinstit, nu izbutește, se aruncă în brațele desfrîului celui mai abject și sfîrșește prin a cerși o bucată de piine de la varașa, Viorica, fiica lui State și măritată acum cu fiul Leliei, Fănică Răducanu — în schimbul serviciului de guvernantă, desprețuită și înjosită, dar continuînd totuși atît de încăpățînată în prima hotărîre a vechei deziluzii, că chiar după opt ani, are puterea să refuze propunerile de căsătorie ale fostului său logodnic, acum doctor în renume, și să continue mai departe viața de „obiect“, cum zice ea, în casa desprețuitoarelor sale rude.

Ideea e, cum se vede, interesantă și nouă, și autorul are meritul de a o fi găsit și de a fi încercat s'o întrupeze, și cu atît mai mult are acest din urmă merit, cu cît, trebuie să adăogăm, ea se pare greu de realizat într'o dramă, și mai cu seamă din partea unui începător. Poate tocmai pentru aceasta, autorul a căutat să reducă complexitatea acestei idei numai la cîteva momente.

Astfel el, în drama sa, se mărginește să ne arate : mai întâi, dragostea Ginei pentru Dinu, la care adaugă bănuiala tristă că Lelia îi va smomi iubitul ; mai apoi întărirea acestei bănueli și surprinderea dragostei dintre Dinu și Lelia ; după aceea, explicația dintre ea și Dinu și renunțarea la el ; și, în fine, după opt ani, a doua explicație și a doua renunțare. Atît. Te iubesc — te bănuiesc — te-am prins — renunț și iar renunț — iată simplitatea clasică, la care a redus d. Lecca personajul Ginei. E o voință negativă, care își arată puterea în *a nu vrea* : cînd vede pe Lelia, în actul I, că cochetează cu Dinu, ea *nu* mai vrea să meargă la gară, ca să-și conducă logodnicul ; cînd în actul II, vede că Dinu nu vrea să meargă la plimbare, ea *nu* insistă, ci-l lasă ; cînd, la sfîrșitul aceluiaș act, îl surprinde cu Lelia, ea *nu* zice nimic și se retrage, sprijinindu-se de pereți, plînge singură în odaia sa și *nu* mai vrea să ia parte la petrecerea șglobe a verișoarelor sale. Cînd, în actul III, o întreabă mătușa sa,

Profira, soția lui Zoescu, de ce tînjește, ea *nu* zice nici o vorbă ; iar, cînd intervine Dinu și rămîne singură cu el, ea, după oarecare declamație, îl izgonește și *nu* vrea să audă nici o explicație, și cînd Dinu insistă să-l asculte, ea iarăși *nu* vrea, se sbate și țipă. Singurul moment în care se arată cu adevărat că se petrece ceva în sufletul ei este cînd, întrebata de ce-a țipat, răspunde : „Vorbesc cu amantul mătușii mele“. In fine, după opt ani, cînd Dinu îi propune s'o ia de soție, ea, după ce îi povestește în lung și în lat (mă mir!) viața ei trecută, își arată încă o dată caracterul tot prin partea ei negativă, refuzîndu-l. Dintre toate personagiile, State Zoescu, Dinu, Lelia, Fănică și chiar Viorica, ea vorbește mai puțin deși este personagiul principal al dramei, și nu lucrează altceva decît că renunță și refuză. Și totuși, din expunerea ideii dramei, s'a văzut, că Gina e cu totul altfel de persoană : ea a fost în stare să se căsătorească cu Epaminonda Chirio-pol, să-l înșele, să provoace scandaluri,

să se divorțeze ; rămânînd săracă, a vrut să-și agonisească în mod cinstit viața, s'a făcut, cum povestește ea însăși, „profesoară, damă de companie, telegrafistă, cusătoreasă, lucrătoare, modistă“, apoi „a intrat în teatru“ și, în sfîrșit, „după ce coborîse pînă la ultima treaptă a vieții celei din urmă dintre femei... a bătut la ușa aceleia, care îi dase prima lovitură“. Sbuciumul adînc sufletesc, cu adevărat omenesc, pictura interesantă a acestui caracter încăpățînat nu este în negația continuă a oricărei acțiuni, căci negația exclude nuanța și exclude interesul, ci în deslănțuirea nebună a activității, prin care vrea să se răsbune de prima decepție; înfruntînd orice lege, dar simțindu-se într'una înfruntată de ea, pînă la completa blazare. Autorul însă omis cu desăvîrșire din drama sa tocmai această parte interesantă, care ar fi putut să ne facă să pricepem adîncul adevăr al unui asemenea caracter, și a crezut că ne convinge că lucrurile s'au întîm-

plat așa, printr'o simplă narațiune sentimentală. S'a înșelat....

Dar chiar dacă am admite excluderea acestei laturi a caracterului Ginei din reprezentăția dramatică, pe cuvîntul că d. Lecca nu este nici Shakspeare, nici măcar Sudermann, și ne-am restrînge cercetarea numai la momentele, pe care le găsim întrupate în dramă, trebuie să constatăm că prin ele autorul nu ne poate da aproape niciodată impresia că suntem în fața unei ființe în carne și oase, pentru cuvîntul că cele mai însemnate stări sufletești ale Ginei se petrec sau în culise sau s'ar putea petrece numai în pantomimă : unele nu le vedem exprimate nicăeri, altele nu le-am vedea exprimate decît prin jocul unei artiste de felul lui Novelli, ceea ce, firește, ar fi meritul numai al jocului, nu al textului. În adevăr, ca să pricepem adîncă deziluzie a Ginei și dreptul ei, omenește explicabil, de a renunța la Dinu și de a se aventura în viața teribilă de mai tîrziu, autorul ar fi trebuit neapărat să ne arate,

mai întii, cît de puternic iubea ea pe Dinu, cît de mult se încredea în el, nu cu vorbe și fraze sentimentale și goale, ci cu accentul adînc al vieții, care înfioară și cutremură; — și al doilea, cum împrejurările, în care se petrece această tragică iubire, au trebuit să exalte în cel mai mare grad dragostea și încrederea ei în el. Nimic din toate acestea în drama d-lui Lecca. Împrejurările sînt banale și fără semnificație : State, tutorul Ginei, amînă căsătoria ei peste cîteva luni, pînă ce logodnicul își va lua diploma de doctor ; Dinu pleacă la București împreună cu Lelia, sora lui State, spre a locui, după sfaturile acestuia, la ea ; este ademenit de dînsa, își petrece vremea în petreceri și cade la examen. Iar dragostea și încrederea Ginei în iubitul său, autorul ne-o arată făcînd-o să se turbure, pe cînd ascultă cum Dinu, la începutul actului I, cîntă la piano „Casta-diva“, apoi să-l oprească de emoțiune, să i se uite lung în ochi, să-i spună că este a lui, numai a lui, să exprime regretul că nu

se pot însoți pe dată și că nu poate merge și ea la București spre a duce împreună o viață *soi-disant* idilică, — și alte asemenea banalități sentimentale, pe care orice om mărginit le poate spune în asemenea situații, și care culminează cu declarația-declamație (cu sau fără tremolo la orhestră): „Ești steaua, care mă îndreaptă spre fericirea visată. Să nu te întunece norii, căci sînt pierdută de veci“, în care se dă pe față un fad lirism, iar nu o voință neînfrîntă. Iar în actul următor, după ce la sfîrșitul actului precedent își arătase clocotirea neastîmpărată a sufletului său bănuitor prin... refuzul de a-și însoți la gară logodnicul, ce pleca împreună cu Lelia, — își arată iarăși dragostea nemărginită către el și bănuiala teribilă în contra lui, prin... cîteva vorbe de imputare, că este trist și că nu i-a scris în flecare zi, precum îi promisese, care culminează într'o frază, ceva mai energică decît cea din actul I: „Nici chiar nu te bănuiesc. Dar în ziua, în care m'ar mușca această viperă, nici n'ai mai exi-

sta pentru mine“, dar care nici într'un libret de operă n'ar fi suficientă spre a arăta ce se petrece într'un asemenea suflet. Acestea sînt fapte și vorbe de copii, și viața omenească e ceva mai serioasă, în chiar mersul ei ordinar, ne cum cînd se revelă într'o persoană care-și drobește tot rostul vieții, din pricina unui ideal pierdut...

Dar chiar dacă am admite proporțiile reduse și puțin serioase, în care autorul își reprezintă viața omenească; chiar dacă am admite, după puținul ce el ne dă, că Gina este un adevărat personaj și că, așa cum ne-o arată, are dreptul să se poarte, precum ni se spune că s'a purtat și precum o vedem că se poartă după ce renunță la Dinu, — nu putem să admitem că un asemenea caracter este firesc, deoarece se prezintă cu niște însușiri contradictorii, pe care autorul nu a izbutit să le concilieze și să le contopească într'o unitate vie, care să ne impună și să ne intereseze cu adevărat. Caracterul Ginei este fals. Energie neînfrîntă și sen-

timentalism melodramatic sînt două lucruri ce cu greu se pot împăca într'o singură persoană, și d. Lecca nu le-a putut împăca creînd pe Gina. Sentimentală, de nu mai poate să asculte mai departe „Casta-diva“, în actul I, — declamatorie, cînd renunță la logodnicul său, — devine cu desăvîrșire ridiculă în ultimul act. Stăpînii, rudele sale, au plecat la teatru recomandîndu-i să culce fetița și să stingă gazul în biurou. Ea, rămînînd singură, încearcă să lucreze, apoi răsfoește o carte și citește versuri melancolice din Musset, aude ceva căzînd, se duce să vază ce este, stinge gazul, oftează, și apoi începe să cînte „Casta-diva“ la piano. Deodată sosește Dinu, la care ea nu se aștepta cîtuși de puțin, îi vine să leșine, și încep convorbirea astfel: „*Gina*: Vezi unde mă găsești? *Dinu*: Mă mulțumesc că te-am găsit. *Gina*: Opt ani! *Dinu*: Nu m'ai uitat de tot? *Gina*: Cînd ai sunat mă gîndeam la tine“ — și continuă spunîndu-și, într'o povestire plîngeroasă și lungă, toate păta-

niile ei, pentru ca să sfârșească arătându-și voința ireductibilă prin jocuri de cuvinte, precum urmează: „ *Dinu*: Mă lași să plec? *Gina*: Du-te. *Dinu*: N’o să-ți fie dor de mine? *Gina*: Să nu-ți fie dor de mine! *Dinu*: Și n’o să mă uiți? *Gina*: Uită-mă!“ (Cortina cade). Fără comentarii.

În „*Casta-diva*“ dar, autorul a găsit o idee nouă și interesantă, caracterul Ginei, dar l-a falsificat prin sentimentalism, i-a dat expresiune prin niște fapte superficiale, nemotivate, banale și chiar copilărești, și l-a redus în acelaș timp numai la partea lui negativă și fără însemnătate. „*Casta-diva*“ este deci numai o schiță dramatică, și încă o schiță neocompletă și neserioasă, pe care alt autor dramatic sau poate chiar d. Lecca ar putea-o relua, întregind-o, adâncind-o și purificând-o de elementele streine.

Acelaș fel de observații sînt de făcut și asupra celorlalte personaje. E adevărat că ele vorbesc viu, că conversația lor,

mai cu seamă unită cu jocul artiștilor, ne interesează, dar ideile și sentimentele, ce dau pe față, sînt superficiale și fără semnificație. Firește, copii veseli, care, neas-tîmpărați, rîd de oameni mai mari și sînt muștrați de tatăl lor, ba chiar urechiali, cînd drăcuiesc; băeți flușurateci, care „tachinează” seriozitatea unchiului, se laudă că au căzut de patru ori la bacalaureat și sărută fete prin colțuri, pe cînd oamenii serioși discută despre arături sau despre cai sau despre bucătărese; fete care împletesc coroane pentru școlarii din sat sau necăjesc pe mama și pe tatăl lor, cînd ei le pune la lucru, și altele de acest fel — pot să ne intereseze, cînd se petrec viu înaintea noastră, dar ce influență pot avea asupra sufletului nostru, pe care dramaturgul trebuie să ni-l misce? D. Lecca e îndeminatec în acest fel de accesorii și-i recunoaștem acest merit împreună cu acela al punerii în scenă, care e totdeauna variat și interesant. Dar, în acelaș timp, nu putem să nu constatăm că oridecîteori vrea să ne

prezintă vreun conflict sufletesc mai serios, el căuta să alunece peste partea adîncă și interesantă, și ne prezintă numai partea lui superficială, și încă și atunci în chip fals. Un exemplu tipic în această privință sînt scenele, prin care ni se lămurește relațiunea dintre Lelia și Dinu.

Știți prin ce se arată tot sbuciumul sufletesc, pe care trebuie să-l fi simțit Dinu pînă să cază în mrejele Leliei? Prin două — zic două — replici: „*Lelia*: Domnule Rinovideanu? *Dinu*: (lăsînd pe Gina) Doamnă?“ și „*Lelia*: (cochetînd cu Dinu) Cum? Și dumneata crezi în drepturile bărbatului? *Dinu*: Negreșit. Femeea e datoare să-și urmeze bărbatul“. Atît.

În actul următor, cînd reapar, vedem pe Dinu revoltat în contra Leliei, batjocorînd-o, insultînd-o, biciuînd-o, că l-a sedus și i-a stricat rostul vieții! De unde și pînă unde? Toată scena cea mare dintre ei și care constituie miezul actului îl rămîne absolut neexplicată. Dar în acelaș timp e și falsă. Cu cîteva momente

mai înainte, Gina rugase pe Dinu să o însoțească la o plimbare ce vrea să facă împreună cu verișoarele sale. Lelia trecuse pe lângă el și îi zisese să nu se ducă — și el își lasă logodnica, și nu se duce. Îndată după aceea, el se hotărăște — așa deodată — să plece la Paris, iar Lelia, aflând, îndată dă speranțe lui Epaminonda Chiriopel că ar putea să ia în căsătorie pe Gina. În scena ce urmează dintre cei doi amanți, Dinu declară Leliei că o urăște, iar Lelia, după ce-i ține piept cîtva timp, văzînd că lucrul e serios, începe să plîngă și să-i facă declarații și declamații de dragoste inflăcărată — pentru ce? pentru ca să-l hotărască să plece la Paris numaidecît, fără să mai aștepte pînă toamna.

Ce însemnează această scenă? Oare protestările Leliei dovedesc iubirea ei pentru Dinu? Dar atunci de ce vrea să-l hotărască să plece? Face numai o comedie, pentru că, după cum se înțelege din text, să-și răsbune în contra Ginei, hotărînd-o să ia pe Epaminonda? Atunci de ce nu

se înțelege, tot din text, că e numai comedie ?

Pedealtăparte, dacă Dinu urăște în adevăr pe Lelia, pentru ce nu și-a însoțit logodnica ci a rămas acasă, după cum îi impusese Lelia ? Și, cu atât mai mult, pentru ce îi promite să plece numaidecât, deși el însuși „demaschează“ planurile ei în contra Ginei ? Dar, în definitiv, Dinu iubește sau nu pe Gina ? Dacă o iubește, precum se vede din actele următoare, ce rost are răceala către ea, când declară în acelaș timp că urăște pe Lelia ? Dacă n'o iubește, atunci cum i se redeșteaptă așa de grozav iubirea încît, după opt ani de zile, chiar după ce știe că s'a măritat și a dus viața pe care a dus-o, îi oferă s'o ia de soție ?

D. Lecca, precum se vede din „*Casta-diva*“, n'are intuiția adevărată a vieții : d-sa, fiind stăpîn, prea stăpîn, pe accesoriiile scenice și avînd și o foarte bună memorie prin care înregistrează fraze de conversație, situațiuni reale, exacte, dar fără semnificație, le combină în mod ar-

tificial într'o acțiune care numai în aparență are oarecare miez și cu personajii alcătuite din crîmpee sufletești, și izbuțește să ne intereseze cu ele numai printr'un dialog — uneori afectat — dar totdeauna viu și bine condus, și atîta tot. Nouă ne pare rău că d-sa, care dintre toți autorii noii generații se ocupă mai mult cu teatru, are atît de puțin real talent, dar iarăși dreptatea nu ne eartă să-i recunoaștem mai mult decît are.

A ZECEA BUCATA

Luni 26 Ianuarie, 1904.

De la oaste, dramă în trei acte de *Ion C. Bacalbașa*

Săptămîna din urmă s'a dat la Teatrul Național două spectacole noi, unul, în seara de Duminică, 18 Ianuarie, cînd s'au jucat drama „*De la oaste*” și comedia sau mai bine „sceneta” „*Amorul cobzarului*”, amîndouă de d. Ion C. Bacalbașa; — și altul în seara de Joi, 22 Ianuarie, cînd s'a dat „*Oh, bărbații!...*” traducerea comediei „*Deux écoles*” de Alfred Capus, — și una și cealaltă, interesante prin problemele deosebite, pe care operele reprezentate le ridică, dat fiind, că au fost acceptate și jucate pe scena unui teatru național, cum e al nostru. De-

ocamdată însă ne vom ocupa numai de drama d-lui Bacalbașa.

În „*De la oaste*“, d. Bacalbașa vrea să ne misce, înfățișându-ne soarta și luptele sufletești ale unei femei de țară, Floarea, care, — rămasă singură, de trei ani de zile de când Stan, bărbatul său, a plecat la oaste, — îngrijește de fratele său, Lixandru, orb din conjuctivita contractată în armată, și nu primește ajutor din când în când, de cât de la un flăcău, Gheorghe, prietenul de copilărie al lui Lixandru, dar așteaptă în toată curăția sufletului și trupului pe bărbatul său ; se bucură fără de margini, când află de la Viorica, o fată din vecini, că el s'a liberat și că a sosit în sat ; intră la grijă, când aude că el s'a oprit mai întii la cîrciumă ; se hotărăște să-i easă înainte, pe când pe deasupra satului se aude urlatul lugubru al lui Mihai Soldatul, smintit tot din miliție ; își găsește bărbatul, se turbură, când îl vede chefuind, pricepe cu groază că el a venit de la oaste cu darul beției și că ar putea să facă moarte de om în asemenea stare. Ea se în-

toarce mîhnită acasă, îl așteaptă toată noaptea, mîngiată în zadar de Manda, muma lui Gheorghe; iar, în zorile zilei și în acelaș urllet lugubru al lui Mihai Soldatul, este ucisă, fără multă vorbă, de Stan, care, după ce auzise că ea s'ar fi avînd bine cu Gheorghe, o zărise, pe cînd venea acasă, schimbînd din întîmplare cu acesta două vorbe în treacăt, la poartă.

Sau, din potrivă, d. Bacalbașa vrea să ne misce cu soarta unui flăcău frumos și voinic, care, după ce se însoară cu Floarea, e luat la oaste, nu mai dă nici un semn de viață timp de trei ani de zile, se liberează și se întoarce în sat alcoolic și detracat, se apucă de chef înainte de a ajunge acasă, bea, cînd vin, cînd rachiu, cîntă, joacă, tiranizează pe lăutari, pe săteni, pe circiumăreasă, se înfurie cînd aude de la aceasta, că nevasta sa l-ar fi înșelînd cu Gheorghe, și iar bea, iar cîntă, iar joacă; se înfurie și mai mult cînd Floarea vine să-l ia, o respinge cu brutalitate, amenință cu moartea pe Gheorghe, care intervenise cu bunătate, ca să-l

facă să vină acasă, și iar își continuă cheful în tovărășia unui țăran și a unui fel de idiot șiret, dascălul Niculae, pînă ce ați-pește, pentru ca, deși beat mort, să se scoale îndată, să meargă acasă și să-șiucidă el, soldat, nevasta, pe cînd Mihai nebunul, alt soldat, urlă lugubru, iar Lixandru, cumnatul său orb, tot soldat, se rostogolește îngrozit peste trupul neînsuflețit al surorii lui.

Sau d. Bacalbașa n'a vrut să ne-misce nici cu Floarea, nici cu Stan, nici cu lupta dintre ei. Căci Floarea nu face decît să se jăluască de soarta ei—fără nuanțe,—iar, cînd Stan vrea s'o omoare, ea n'are nici timpulsă protesteze: e ucisă ca o vită. Stan iarăși nu face decît să bea, să cînte, să joace, să sară la oameni arătîndu-și cuțitul, iar cînd vine acasă nu stă la îndoeală nici un moment, nu vrea să audă nici o vorbă de îndreptare și-și ucide nevasta. Conflict nu e nici în sufletul lui, nici în sufletul ei. — Pe lîngă aceasta, între dînșii nu e nici o atingere sufletească: el întîi o vede la cîrciumă și o izgonește

brutal, iar a doua oară o ucide fără multă vorbă. Conflict dar, între tendințele lor, între activitatea unuia și între a celuilalt, iar nu este. Unde însă nu e conflict nici în sufletul persoanelor, nici între tendințele lor, nu e acțiune. E o întâmplare, un „fapt divers“ — și atîta tot. E păcat că li s'a întâmplat așa, dar sufletul nostru nu poate lua parte reală la suferințele lor. Li compătimim cu buzele, nu cu inima.

„*De la oaste*“ nu e dar o operă dramatică, și autorul însuși nu cred să pretindă aceasta. El n'a vrut să ne misce nici cu soarta și suferințele unei *femei*, nici cu soarta și suferințele unui *om*. D. Bacalbașa a vrut să ne misce cu soarta și suferințele unui personaj social, cu soarta și suferințele *Soldatului român de astăzi*, care pleacă flăcău, frumos și sdravăn din satul lui, și se întoarce orbit de conjunctivită, smintit în bătae sau din boli și scos din rîndul oamenilor prin alcoolism. Faptul divers înscenat e numai în aparență fondul lucrării sale; în realitate el nu' este decît pretextul în jurul

căruia d-sa a putut grupa persoanele în aparență accesorii : Lixandru, orbitul de conjunctivită în armată, Mihaiu, smintitul din bătăi și boli în armată, Stan, alcoolizatul în armată, care împreună constituiesc personagiul principal, fondul real al lucrării. Din acest punct de vedere — și făcînd abstracție de efectul dramatic sau de adevărul ideii —, deosebitele elemente sînt grupate spre a da un efect din ce în ce mai puternic. Mai întii, vedem pe orb, față în față cu un veteran voinic din vremea răsboiului ; mai apoi auzim pe nebun ; după aceea vedem pe bețiv, pentru ca mai pe urmă să vedem pe nebun și pe bețiv, și în fine, să-i vedem pe toți la un loc în scena finală și culminantă : Stan militarul asasinînd beat pe nevastă-sa, în urletele nebului Mihaiu militarul și în gemetele orbului, Lixandru militarul. Autorul n'a întrebuintat forma dramatică spre a da expresie unui fond dramatic, ci spre a „lansa“ și a susține o idee : armata română de astăzi este mijlocul, prin care

poporul român degenerază în chipul cel mai groaznic. „*De la oaste*“ este o lucrare literară compusă dintr’o serie de tablouri dialogate, din ce în ce mai „șarjate“, care au scopul să demonstre o idee a autorului; — este, ca să zicem astfel, un *discurs* în tablouri dramatice, în care tendința este totul, iar dramatismul nimic.

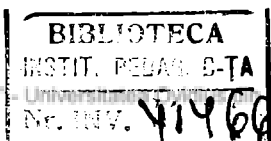
Așa fiind, ea poate fi o lucrare de mare valoare literară, în acelaș sens cum e un discurs de Demostene sau de Cicero, — și, nulă, din punct de vedere dramatic, poate fi un capo-d’operă din punct de vedere retoric. Căci o lucrare oarecare nu-și dobîndește valoarea din faptul că se poate rubrica cu înlesnire în cutare sau cutare categorie cunoscută, ci din faptul că mai înainte de toate îndeplinește condițiile unei adevărate opere literare. Și atunci întrebările, ce trebuiesc acum puse față de lucrarea d-lui Bacalbașa sînt următoarele: A avut d-sa o convingere adîncă, sinceră, hotărîtă, cînd a scris acest discurs dramatic? Și-a dat

osteneala să întrebuințeze mijloacele cele mai potrivite — și *toate* mijloacele — spre a da ideii sale toată aparența adevărului, spre a o impune și altora? Și-a atras măcar simpatia auditorului-spectator sau i s'a asvîrlit în suflet măcar o umbră de îndoială, că ceea ce d-sa susține ar putea fi adevărat? Căci, dacă prin lucrarea sa, nu ne-a putut da nici măcar un început de convingere, după ce nici nu ne-a mișcat, — atunci, firește, nu mai era nevoie s'o mai scrie.

Aceste întrebări însă ar putea fi rezolvate mai la locul lor într'o cronică literară, iar eu fac aci critică dramatică. E destul, în cît mă privește, că am stabilit că „*De' la Oaste*“ poate fi o lucrare literară, în nici într'un caz o lucrare de artă dramatică.

Dar ea a fost jucată pe scena Teatrului Național! Aci e partea gravă a lucrului. Nu pentru d. Bacalbașa. D-sa poate avea orice idei, poate să le întrupeze sub orice formă, și le poate aduce la cunoștința publicului prin orice mij-

loace legale. Poate avea convingerea ne-
strămutată că tot ceea ce face fala no-
astră ca popor: dinastie, legiuire, biserică,
justiție, școală, sînt mijloace de înjosire
pentru poporul nostru ; că republica este
cea mai bună formă ce convine demni-
tății noastre de neam de origină romană ;
că împărțirea egală a averilor între toți
cetățenii, independent de inteligență și
de vîrstă, ar fi singurul mijloc prin care
națiunea noastră ar prospera ; că libera
cugetare e mai bună decît aservirea con-
științei la o idee reprezentată printr'un
cler, care ar conrupe Românismul de pre-
tutindeni ; că justiție, școală, armată, nu
ne trebuie ; că tot ce este instituție socială,
tot ceea ce este înconjurat de pompă
și e vrednic de respect într'un stat tre-
buie distrus, doborît cu vorba și cu fapta,
cu cuvîntări și dinamită. E liber să le
aibă, să le exprime și să le răspîndească.
Oricît de înaintate, oricît de periculoase
ar fi ideile sale, din momentul ce d-sa
are curajul să le formuleze și să le spună



pe față, merită stima noastră. Știm cu cine avem a face și ne putem feri.

Dar dacă nu ne ferim? Dacă eu, Stat, nu numai nu mă feresc de convingerile sale, dar îl îndemn să și le formuleze, îi dau scena teatrului meu, ca să și le expună, oblig pe artiștii mei să le învețe — și să le învețe bine! — îi dau costumele mele, (dacă e vorba de miliție îi dau uniforma mea, plătită cu banii mei, făcută pentru cinstea... de carton a armatei mele!) și, pe de-asupra încă, îl mai și plătesc pentru osteneala, ce și-a dat, ca să contribuie la surparea uneia dintre temeliele existenței mele — atunci . . . atunci . . .? — Atunci, — ce e de vină d. Bacalbașa? Atunci, ce pot face ceilalți pentru mine, Stat, decît să felicite pe d. Bacalbașa, să-l admire și să-l invidieze. Căci, toleranța mea, Statul, nu e nici mai mult nici mai puțin, decît extraordinară. E ceva mai mult decît moartea prin persuasiune! Căci să mă izbească atît de crud într'una din cele mai vitale instituții ale mele, și eu să fiu atît de fermecat încît să

chem pe autor, să-l încurajez, să-l mîngîi și chiar să-l plătesc, nu ca să-și renege credințele, ci ca să și le răspîndească mai ușor printre cetățenii mei și ca să ajungă mai sigur la urechea celor ce știu că... mă iubesc atît de mult, — aceasta însemnează o ne mai pomenită putere de sugestiu din partea d-lui Bacalbașa, și ceilalți nu pot decît să-l invidieze, să-l admire și să-l felicite de această rară putere, — și în acelaș timp să plîngă, să mă plîngă, pe domnia mea, Statul, că am ajuns — să nu vă cruciți că o spun eu singur — în doaga copiilor!

.
Ah! Bunule Simț, Bunule Simț, nici cu bilet de favoare nu vrei să mai dai pe la Teatrul Național?

.
Dar să sfîrșim. Oricum ar fi lucrarea d-lui Bacalbașa, și oricît de rău este că s'a permis a se juca pe scena Teatrului Național — un lucru nu putem să nu lăudăm: punerea în scenă și jocul artiștilor. Firește, n'am să m'apuc să laud pe d-ra

Grigoritzza Popescu, care, în rolul Floarei, n'a fost mult mai pre sus de preoteasa anonimă, de care am petrecut la „*Edip-rege*“, nici pe d-na Giurgea, care a uitat prea mult că Viorica nu e decît o țărancă N'or fi grozave fetele de țară, dar nici pe la mahala prin București n'au fost. În schimb, d-nii Petrescu și Soreanu au fost admirabili. D. Petrescu în rolul lui Stan, plin de temperament, viu, neastîmpărat, cu sufletul clocotind pentru ceva și pentru nimic, acî legat acî deslegat de orice grijă, cum trebuie să fie un om care dintr'o dată poate să meargă pînă la ultimă extremitate ; și d. Soreanu, în rolul Dascălului Niculae, căruia în idioția lui i-a rămas numai șiretlicul, aș putea zice bunul simț care-l face să păstreze un fel de superioritate și să trăească bine cu toți, ne-au dat impresia unor adevărate creațiuni artistice. Uitasem privindu-i că era vorba de armata română, — și-i felicit din toată inima.

A UNSPREZECEA BUCATĂ

Luni 2 Februarie, 1904.

Oh, bărbații !...¹⁾ (*Les deux écoles*), comedie în 4 acte
de *Alfred Capus* trad. de *Emil D. Fagure*.

Patru seri dearîndul (22, 25, 27 și 29 Ianuarie), Teatrul Național a făcut— cum se zice în „argot“ — „săli pline“ sau aproape pline, cu comedia în 4 acte „*Les deux écoles*“ de Alfred Capus, tradusă pentru scena noastră, sub numele nemerit de „*Oh, bărbații !... de d. Emil D. Fagure*, ziarist. Și poate ar fi făcut și mai multe, dacă, după a patra reprezentație, nu ar fi fost scoasă de pe afiș. Se pare că cei în drept au avut destule motive temeinice ca s'o înlătore chiar după a treia, dar tocmai după a patra au ajuns la deplina convingere, că nu numai trebuia

1) Vezi și notițele VII și VIII.

scoasă, dar că nu trebuia niciodată pusă. În acest caz „*Oh, bărbații*“ !... părăsește pentru totdeauna scena Teatrului Național, pentru alte scene cu altă menire. Acesta este un semn bun, care nu poate decît să ne bucure, și sîntem gata să aplaudăm din toată inima Direcțiunea pentru un asemenea act de eroism. Mai bine mai tîrziu decît niciodată !

Act de eroism, — și mențin cuvîntul. Căci fapta Direcțiunii nu însemnează altceva decît că a început să biruească și să împrăștie atmosfera vițioasă, ce s'a creat, nu de azi și de ieri, ci de ani și de zeci de ani, în jurul primei noastre scene naționale. În adevăr, „*Oh, bărbații!*..“ este o comedie bine întocmită, are o remarcabilă valoare artistică, și cu toată finețea și — pînă la un punct — cu tot exotismul ei, a izbutit să atragă publicul și să aducă reale foloase bănești, Teatrului. Ea îndeplinește toate condițiile, care se cer de la o lucrare dramatică, ce este acceptată de o scenă, — și a înceta s'o reprezinti, cu toate că continuă a atrage publicul,

numai pentru că ai observat că spiritul ei nu corespunde menirii Teatrului Național, pe care-l dirigi, este un fapt ce nu știu să se fi produs pînă acum în istoria acestei instituții. Este o completă renunțare la trecut și o nouă îndrumare pentru viitor, pentru care trebuie să felicităm călduros Direcțiunea.

Pînă acum Teatrul Național n'a existat în mintea nimănui, decît cu înțelesul oricărui teatru. Toată strădania celor ce l-au condus a fost să caute prin toate mijloacele să facă dintr'însul o instituție rentabilă, de pe urma căreia artiștii să trăească cît mai bine și pentru care Statul să cheltuească cît mai puțin. Toți dar au căutat să-și dea silințele — și Direcțiune și artiști, — să placă publicului, să caute secretele gustului lui și să-l exploateze cît se poate mai sistematic. De aceea cînd se spunea că Teatrul nu merge bine, nu era vorba, în mintea nimănui, de vreo direcție culturală, de vreo preocupare de a forma gustul publicului, într'un sens sănătos și firesc, ci pur și simplu de faptul

că, cu toate mijloacele întrebuintate spre a linguși publicul, acesta nu se grăbea să vină la Teatru. Grija tuturor, care în unii ani ajunsese la o adevărată enervare, era numai și numai să găsească acele mijloace. Astfel s'a ajuns să se falsifice jocul artiștilor, care au trebuit să exagereze nota și să cadă din comedie în farsă ; astfel s'a introdus moda dramelor cu probleme psihologice riscate cu scene *soi-disant* naturaliste, cu situațiuni scandaluoase, cu expresiuni în doi peri și cu aluziuni scabroase ; astfel, pentru variarea spectacolelor, artiștii au fost puși la torturi, schimbându-se afiș după afiș, și, pentru că serile tot nu produceau suficient, au fost obligați să joace și în „matineuri“, fără alt gînd decît acela al banului. Au fost ani, cînd, căutîndu-se remediul — remediul situațiunii bănești, firește! — s'a găsit (gălăgia gazetelor era de vină!) că el ar fi constînd în faptul ca să se reprezinte lucrări dramatice originale, și de aci o adevărată solitudine pentru lucrările tuturor acelora, care erau într'o legătură cît de departe cu Teatrul

sau cu gazetele, indiferent dacă acele lucrări aveau sau nu vreo valoare. Vreun gând mai înalt, în legătură cu menirea, pe care trebuie să o aibă un teatru subvenționat de stat, nu știu să fi preocupat în mod conștient pe nimeni, — și când văd că cineva afirmă de la cîrmă, fie și în mod timid, un astfel de gând, nu pot să nu fiu mișcat și să nu calific acest act drept un act de eroism, care va fi începutul unei ere nouă în istoria Teatrului nostru!...

Dar să arătăm temeinicia motivelor, care fac comedia „*Oh, bărbații*“ !... improprie pentru prima noastră scenă.

Mai întîi, ar fi că traducerea nu e destul de îngrijită. Pe lîngă unele expresiuni curat romînești și chiar bine nemerite, se găsesc prea multe franțuzisme și chiar ebraisme, de care am fi putut fi scutiți. „Nu voiu întîrzia să știu“, „am oroare de aventuri“, „am fost antrenat“, „nu încape greșală“, „nu văd nici un inconvenient de a primi“, „felul d-tale de a ține“, „niciodată nu trebuie să tragi în

haină de oraș“, sînt expresiuni care stau cu greu alături de „răvaș“, „nu sînt tocmai în apele mele“, „ei, comedia dracului!“ . E adevărat, unele expresiuni, ca „mă agasezi“, „am fost antrenat“ și chiar „amoroare de aventuri“, se aud în limba... păsărească a saloanelor noastre, dar nu e un cuvînt să fie permise și în teatru, decît numai în cazul, cînd e nevoie să caracterizezi felul vorbirii cuiva. Și lucrul e lesne de înțeles : o traducere nu e o localizare : ea trebuie să redea originalul, — și limba, în care traduci, trebuie să se prezinte cu aceleași calități pe care le are limba originalului. Și numai cînd comedia lui Capus ar fi scrisă în vreun jargon francez, traducătorul și-ar fi putut permite în lucrarea sa o asemenea scîlciare a limbii noastre. Ori poate traducătorul a vrut să producă iluzia că francezii de pe scenă sînt români de-ai noștri și că ceea ce se reprezintă, ca petrecîndu-se în Franța, se petrece în Țara Românească, și să localizeze astfel, măcar prin limbă, comedia franceză ? Atunci s'a înșelat și mai rău!

Francezii din „*Oh, bărbații!*...“ au cel puțin 30000 de franci venit, pe an, — iar românii, care au acest venit, vorbesc mai mult franțuzește în saloanele lor. Ar fi trebuit dar, ca să poată produce efectul dorit, să traducă în românește numai unele replici, iar restul să le lase pe franțuzește. În nici într'un caz dar traducătorul nu era îndreptățit să permită în traducerea sa o limbă franțuzită și cu atât mai puțin particularități ebraizante.

Dar traduceri ca ale d-lui Fagure a văzut multe Teatrul nostru, și, în orice caz, o traducere, mai cu seamă în proză, se poate ușor remedia, numai să fii conștiincios și să ai într'adevăr dragoste de literatură. Nu dar aceasta ar fi fost motivul principal al înlăturării acestei comedii de pe scena Teatrului Național.

Adevăratul și puternicul motiv îl găsim în fondul sentimental, tendința morală, și unele mijloace comice, ce întrebunțează autorul.

Fondul acestei comedii este constituit cu deosebire din sentimente atât de ve-

cine cu sensualitatea, încît stai la îndoială, dacă trebuie să le consideri ca adevărate stări sufletești. Sentimentul complicat, ce turbură sufletul omenesc pînă în adînc, dragostea, este redus la o simplă chestiune fiziologică, — la o chestie de contact, supusă voinții și caprițiuului individului, care are venituri — și în acelaș timp este o preocupățiune de fiecare moment al vieții lui. Goana după senzațiunea bestială agreabilă — iată idealul tuturor sau mai tuturor personajilor din comedia lui Capus. Este o stare sufletească dominantă în literatură franceză la modă, în care oamenii se arată foarte rafinați, ba chiar distinși, dar a căror rafinerie, și distincțiune nu ese din domeniul animalității celei mai josnice. Distins și abject în acelaș timp !

Expunerea stărilor sufletești ale Enrietei Maubrun, personajul principal al acestei comedii, va fi de ajuns să ne edifice desăvîrșit în privința calității lor specifice.

Enrieta, de șapte ani măritată cu

Eduard Maubrun, știe că este neconținut înșelată de bărbatul său, dar îl iartă într'una pentru că „simte nevoie de din-sul“; mai pe urmă însă, observînd, într'o dimineată, cînd se deșteaptă, că Eduard îi este indiferent și avînd și o probă sigură că iar o înșală, se hotărăște să-l lase. Se desparte dar de el, dar n'apucă să fixeze data căsătoriei sale cu al doilea bărbat, magistratul decorativ Le Hautois, că, zărind pe fostul său soț însoțit de o „metresă“, începe să-i admire calitățile fizice (ah! nu frumusețea!), nu poate pricepe că ea, care (propriile cuvinte!) „a făcut cu el ceea ce n'a făcut cu alți bărbați“ trebuie să se poarte cu el, ca și cu un strein, îl dorește, e înciudată pe mama sa, d-na Joulin, care-i spune că e greu să poată găsi un bărbat „exact la masă și în acelaș timp exact la momentul psihologic“, și exclamă cu melancolie (adîncă, modernă și distinsă melancolie!) „ce păcat că nu poți trăi cu unul (cu Le Hautois) ziua și cu altul (cu Eduard) noaptea!“ . Firește, într'o ase-

menea stare sufletească, (— da, sufletească!) ea are cele mai amabile cuvinte și mîngîieri pentru tatăl său, Joulin, cînd află că el petrecuse toată noaptea „cu persoane de ambe sexe“, între care și Eduard. Ea ajută foarte sprinten pe mama sa, care, în indulgența ei, prepară pentru același Joulin un ceai, care „numai rău nu poate să-i facă după petrecerea de azi-noapte“, se emoționează (adîncă emoțiune!) cînd aude că Eduard, după ce făcuse floretă cu Joulin, ia o dușă alături (se aude chiar ciuruitul dușei!), iar cînd tatăl său, care cu puțin înainte se plîngea că-i merge bine, dar că „sînt detalii care nu mai merg“, o lasă să se întîlnească cu Eduard, cu vorbele „se întunecă aci; nu e prost că a luat o dușă“, — ne putem închipui ce scenă o să urmeze între ea și el. Noroc că tocmai la „momentul psihologic“, auzind pe Eduard scuzîndu-se că în vremuri a înșelat-o, „ca să nu pară un imbecil“, ea (spre mirarea spectatorilor!) își vine în fire, se feliicită cu o satisfacție triumfală că

deși „era *deja* a lui“, a scăpat (a scăpat, a scăpat!) totuși, — declară cu dispreț (iar spre mirarea spectatorilor!), că amorul lui n'a stat în altceva decît în „a satisface dorința bruscă, ce-l cuprinsese“, — și se decidé să facă nunta cu celălalt.

Dar tot așa de bine ar fi putut să nu mai facă nici o declarație de dispreț și să se lase cortina peste începutul scenei cu fostul său bărbat. Și într'un caz și într'altul : fiziologie, isterie — și comedia ar fi fost sfîrșită. Dar nu ; autorul urmărește și o teză : femeea nu trebuie să se despartă de bărbatul său din motivul că e înșelată, pentru că în realitate toți bărbații își înșală femeile.

De aceea, deși Enrieta este turburată de așa.... sfînte emoțiuni, se reculege, izgonește dintr'o dată pe Eduard, dintr'odată uită tot ceea ce o făcea să amîne căsătoria proiectată și îi fixează data, și pune la cale toate acestea, pentru că autorul are trebuință să arate că și Le Hautois nu e mai sfînt decît Eduard, deși în realitate bietul Le Hautois *este*. Astfel, în cel din

urmă act, Enrieta surprinde pe noul său logodnic, cu toată morgană și distincțiunea lui, tocmai pe cînd e sărutat cu foc de Estela (femeea părăsită a unui legător de cărți, care fusese cultivată de Joulin, fusese culeasă de Eduard, și care acum pusese în sfîrșit ochii pe Le Hautois); îl aude scuzîndu-se că s'a lăsat să fie sărutat, pentru ca să nu pară un imbecil (vorba lui Eduard), și numai aceasta — acest cuvînt — o face din nou să uite disprețul către fostul său bărbat și să se întoarcă definitiv la dînsul, care cel puțin avea obiceiul să-și înșele nevasta „din obicinuință“.

Cer ertare cititorilor că am făcut această expozițiune întrebunțînd citațiuni. În starea de pînă acuma a Teatrului, nu mi-ar fi fost o scuză suficientă faptul că aceste citate au fost pronunțate și jucate în public de pe primă noastră scenă. De aceea n'o invoc. Singura mea scuză e că, dacă nu le-aș fi făcut, nu aș fi putut documenta următoarele concluzii: 1) Fondul comediei „*Oh bărbații!*...“ este o rafinată

sensualitate ; sentimentele, din care este constituit, nu sînt adevărate stări sufletești, ci mai mult stări fiziologice, aproape patologice. El poate interesa pe amatorii de senzațiuni ai unor popoare în degenerare, cum sînt Francezii, în nici un caz n'ar trebui să ne intereseze pe noi. 2) Tendința morală, — ideea, pe care se împletesc aceste zise stări sufletești — este de a scuza desfrîul, ceea ce iarăși poate fi interesant pentru vreun rentier care nu mai are nimic de făcut în viață decît să se gîndească cum să-și varieze plăcerile, — dar nu pentru mijlocia publicului nostru, ale cărui tendințe trebuiesc orientate către alte ocupațiuni mai serioase și mai sănătoase. Și, în fine, 3) unele mijloace comice întrebuițate în această comedie, precum se vede chiar din citatele necitabile de mai sus, sînt, pe românește cel puțin, de o indelicatețe scandalosă.

Așa fiind, se înțelege de ce m'am bucurat cînd am văzut că Direcțiunea a început în fine să-și dea seama că astfel de

lucrări dramatice nu fac pentru scena Teatrului Național, și de ce am felicitat-o cu căldură că a avut curajul s'o scoată de pe așis, cu toată valoarea ei scenică și cu toată rentabilitatea ei.

Venind acum la jocul artiștilor, trebuie să observ că cea mai bună — din cele trei reprezentații ce am văzut — a fost cea de-a doua. La cea d'întîiu reprezentație, mai toți artiștii au dat în farsă și erau departe de a se prezenta cu distincțiunea, care ar mai fi putut salva unele aparențe. La cea de a treia, jocul lor a fost stînjenit de prezența M. S. Regina, — și-i felicit de acest sentiment de respect! — și nu și-au recăpătat verva și libertatea decît în actul IV, după ce M. S. a părăsit Teatrul. Probabil că a patra reprezentație a fost și mai bună decît cea de a doua. In orice caz, d-ra Gheorghiu care a jucat pe Enrieta Maubrun, nu cred să fi dat mai mult relief rolului său. Vocea sa, deși plăcută, este lipsită de variație ; iar cînd se ridică seamănă cu mu-

zica „de tete“ sau se stinge cu desăvîrșire. Pe lîngă aceasta, jocul său e lipsit de vioiciune și energie, cu toate că se văd silințele, ce-și dă, de a fi și una și alta. Totuși, d-sa a mai cîștigat în ultimul timp, și e drept să relevez aceasta.

D. Sturza în rolul lui Le Hautois, demnul, rigidul, cumpănitul — prea cumpănitul magistrat, — ar fi ajuns să dea toată distincțiunea rolului său, dacă textul nu l-ar fi făcut să zică uneori „ei aș!“ „Ei, comedia dracului!“ Totuși a făcut o bună creațiune din rolul său, deși îi mai rămân oarecare exagerațiuni, bune într'o farsă, nu într'o comedie. Il felicit însă că a izbutit să se scape de defectul de a mînca silabe din mijlocul cuvintelor. — Nu cred însă că d. Liciu a redat destul de bine rolul lui Eduard. Mai întîi, ar fi trebuit să aibă avantajile fizice ale d-lui Demetriad, spre exemplu; al doilea, ar fi trebuit să-și dea conținența distinsă a unui perfect *club-man*; al treilea, ar fi trebuit să pună mai multă finețe în scenele de dragoste atît cu Estela cît și cu Enrieta; al patrulea...

nu trebuia să ia acest rol! D-na M. Ciucurescu, cu toate „retușările“ succesive, ce a adus rolului Estelei, nu cred că și-a înțeles personagiul păstrându-i aerele — erte-mi-se espresia! — de „leliță“. Estela nu este o „chochetă“ care iubește desfrîul și mai puțin o... „cocotă“ de meserie. Indrăsneala cochetăriei ei provine mai mult dintr'o naivitate, vecină uneori cu prostia, unită cu încurajarea, ce vede că i se dă din partea unor oameni bogați și distinși, ca Joulin și Eduard.

Cel ce și-a întrupat mai bine rolul — cel puțin așa cum l-a executat la a doua reprezentație, a fost d. Niculescu. Vițios cu discreție, ușor iritabil dar bun și neștiind să poarte pică, sincer cu alții dar și cu sine însuși, indulgent cu sine, dar și cu ceilalți, fericit că are o femeie care-i tolerează abaterile și care se mulțumește doar cu oarecare ironii și aluzii la fapte pe care el le credea știute numai de dînsul, — Joulin este poate cel mai interesant personaj al acestei comedii. În orice caz, d. Niculescu a izbutit să-i

dea acest relief. Mult mai puțin complicat, rolul d-nei Joulin, care e cumpănită, dar prea indulgentă cu bărbatul său și prea „complezentă“ cu fiica sa, a fost ținut, pe cât i-a îngăduit textul românesc, cu o permanentă distincție de doamna Hasnaș.

De un singur lucru dar îmi pare rău că s'a scos această comedie de pe afiș: de munca artiștilor, care va rămîne probabil pe veci pierdută... Dar trebuie să mă rezinez, cum trebuie se rezineze și ei :

Pe-âl vieții drum rîpós nu sue gîndul,
De nu-l înneacă plînsul la suiș...

— Aud ?... Ce-ai zis ?... Nu se poate !... Cum ?... Se repune Duminică ?... Chiar „Oh, bărbații !...“ ?!... Nu se poate !... Să mă uit eu însumi la afiș ? Ce se potrivește ! Acesta e afișul vechiu !... Nu cred pînă nu m'oiu duce să văd !

.
Ah ! E adevărat, e adevărat ! — O, Direcție ! Atunci zadarnic am zis că e pă-

cat de munca artiștilor; — e păcat — vai!
— de laudele, pe care am avut impru-
dența să i le aduc înainte de vreme în
acest articol!

A DOUĂSPREZECEA BUCATA

Luni 9 Februarie, 1904.

O scrisoare pierdută, comedie în 4 acte de I. L. Caragiale (Vineri 30 Ianuarie); **O noapte furtunoasă**, comedie în 2 acte de acelaș; **Scintesa**, comedie într'un act de Pailleron (Marți 3 Februarie) ¹⁾.

În ultimele zece zile, Teatrul Național și-a mai venit în fire, prin reprezentarea comediilor: „*O scrisoare pierdută*“ și „*O noapte furtunoasă*“, opere dramatice românești de-o indistructibilă valoare, datorite celui mai clasic dintre toți scriitorii noștri, Caragiale; și a comediei *Scintesa*, datorită delicatului poet francez Pailleron, operă de mare valoare literară, dar de-o finețe vecină cu manierismul, care cere și alți artiști și alt public spre a-și produce întregul efect. Cu toată micle

1) Vezi și notițele IX și X.

scăderi — mai mult *traditionale* — ce s'au observat la reprezentația lor, noi sîntem recunoscători Direcțiunii că ne-a dat prilej să ne mai „remontăm“ sufletul înjosit de spectacolele cu săli pline din ultimele săptămîni, și cred că nici preocuparea sa de starea materială a Teatrului n'a fost dezamăgită, pentru că publicul s'a grăbit să încurajeze laudabila sa intențiune. Și lucru vrednic de reținut și de meditat pentru cei ce dispun de mersul înaltei noastre instituțiuni culturale : căldura cu care au fost primite comediile lui Caragiale și Pailleron a contrastat cu răceala relativă, ce se simte în public, la reprezentațiile comediei lui Capus. Căci, deși „*Oh, bărbații !...*“ a făcut și continuă de „a face săli pline“, ea nu e în stare să misce cu adevărat publicul și să-l entusiasmeze. Cel ce a văzut-o o dată nu mai simte dorința vie de a o mai vedea și a doua oară ; e destul că și-a satisfăcut curiozitatea excitată de reclamă și modă, — și atît. Sălile pline le face tot alt public care vine să plătească tributul său celor

două mijloace moderne de seducție și de corupție : moda și reclama. Ce remarcabilă deosebire între dispoziția publicului la această comedie și între aceea pe care am constatat-o la comediile Caragiale-Pailleron. La „*Oh, bărbații!*...“ simți că publicul vine dus de ceva care e strein de propria lui simțire și convingere, aplaudă timid, și mai mult din obicei, — în orice caz nu pe autor, și mai puțin pe traducător, ci pe artiști; iar când ese de la reprezentare îți dai seama din purtarea și exclamațiile ce se aud ici și colo, că majoritatea lui, spre onoarea lui și spre liniștirea celor ce privesc cu grijă la viitorul poporului nostru, are încă sufletul întreg și sănătos, și că gustul lui nu s'a corupt într'atît încît să accepte cu entusiasm literatura de cabinet particular a degeneratului Occident. Din potrivă cită reală și adîncă emoțiune la comediile lui Caragiale! Mulțumirea luminează toate fețele: flectare, cu ochii strălucitori de veselie, caută cu neastîmpăr ochii unui cunoscut, ca să-și reverse măcar de departe prisosul

emoțiunii, de care-și simte covârșit sufletul; curînd însă observă că ochii celui d'întîiu necunoscut îi sînt de ajuns, căci vede, că strălucesc de aceeași simpatică înțelegere și de aceeași binefăcătoare bucurie. Curente de simpatie străbat de la om la om, toată sala freamătă de satisfacție, iar aplauzele — monetă obicinuită și depreciață — par neînsemnate față de entuziasmul, pe care fiecare vrea să-l exprime. Astfel se produce adevărata emoțiune socială, care înfrățește om cu om, unindu-i într'un gînd și o simțire. Pentru asemenea efecte este creat teatrul, pentru asemenea înalte emoțiuni ce purifică și unesc sufletele cetățenilor, i s'a recunoscut teatrului rangul de instituțiune de cultură în stat. Cine e orbul care nu vede, și surdul, care nu aude ?

Dar comediile lui Caragiale au un fond imoral, ca și „*Oh, barbații!*...“, un fond an-social ca și „*De la oaste.*“ În „*Noaptea furtunoasă*“ găsim adulterul lui Chiriac și al Vetei, și cei ridicoli nu e nici Chiriac nici Veta, ci bietul Jupîn Dumitrache, care

„are ambiț“ și „ține la onoarea lui de familist“, și sărmanul Rică Venturiano; care are intențiuni onorabile asupra Ziții, pe care o și ia de nevastă la sfârșitul comediei. Intre actul I și II sau după cum se reprezintă, prin tradițiune, la Teatrul Național, între actele II și III) imaginația publicului este ținută să-și reprezinte lucruri pe care nici nu trebuia să le amintesc, iar când la începutul actului II (ori III) Veta declară languroasă, că e grozav de obosită, o parte din public rîde cu poftă, iar o altă parte simte oarecare jicnire, ceea ce însemnează că între acte imaginația lui n'a stat în completă nemișcare. Cum se face totuși că această comedie nu numai nu ne scandalizează, dar o primim și o iubim ca pe o producțiune merită să ne dea acea emoțiune care ne înalță deasupra noastră înșine și ne purifică?

Și acelaș lucru cu „*O scrisoare perdută*“. Intr'însa întîlnim un alt adulteriu, ceva mai distins decît cel din „*O noapte furtunoasă*“, dar tot așa de imoral, al

unor personaje pe care autorul ni le înfățișează superioare celorlalte și în orice caz mult mai puțin ridicule decât celelalte. Dar pe lângă aceasta autorul pare că vrea să izbească în sistemul de guvernământ, ce formează temelia Statului, în constituție, în administrație, în cetățenii chemați să-și exercite drepturile politice; el face să se petreacă la adăpostul legilor fapte reprobabile, el pune să aplice aceste legi și să le facă apologia niște oameni de un ridicul desăvirșit și de o moralitate revoltătoare. D-na Zoe Trahanache, soția stîlpului de partid, Zaharia Trahanache, și amanta prefectului Fănică Tipătescu, are la dispoziția ei toată puterea politică, deși după constituție femeile n'au nici măcar dreptul de vot. Ea impune lui Tipătescu să aleagă deputat pe secătura pretențioasă, pe ambițiosul falsificator Cațavencu, numai de teamă că nu cumva acesta să nu dea în vileag o scrisoare de amor, ce i-a căzut în mînă, a lui Tipătescu către dînsa; iar, după ce scapă de Cațavencu, care pierduse scrisoarea salva-

toare și căruia i se mai dovedește o plastografie ce l-ar duce deadreptul la pușcărie, în loc să-l lase să-și ia pedeapsă, ea-l eartă, și singura pedeapsă ce-i dă e să conducă manifestația alegătorilor pentru noul deputat, Agămiță Dandanache, care izbutise să fie susținut de guvern, prin acelaș mijloc, corectat și adăogat, pe care vruse să-l întrebuințeze, dar fără izbîndă, Cațavencu. Toate aceste fapte autorul le leagă și le desleagă mai întîiu cu ajutorul anonimului Cetățean Turmentat, care umblă mereu pe două cărări și întrebă mereu pentru cine să voteze, dar cu toate promisiunile, ce i se fac, ține să dea scrisorile, ce găsește, în mod cinstit, la adresa lor; și, al doilea, cu ajutorul polițaiului Pristanda, „instrumentul“ lui Tipătescu, care se scuză de micile afaceri ce face pe seama Statului cu faptul că are „renumeratie mică“ și „unspce suflete“ de hrănit. Ambiția politică, interesul de partid, goana după o situație rentabilă, nevoea, fac pe acești oameni să calomnieze, să comită abuzuri, șan-

tajuri și falsuri, — și toate la adăpostul legilor. — Pentruce totuși această comedie, ca și cealaltă, cu toată aparența ei de operă imorală și antisocială, nu ne scandalizează ca „*Oh, bărbații!*...“ sau ca „*De la oaste*“ și de ce nu numai nu o privim ca un mijloc de demoralizare, ci din potrivă ca un mijloc prin care sufletul ni se înalță, iar conștiința noastră de om și de cetățean ni se întărește?

Pentru că autorul lor este un mare artist. Ca orice mare artist, el știe să ne orienteze și să ne fixeze atențiunea asupra unui fond sufletesc superior, în care faptele imorale și antisociale intră numai ca simple elemente secundare și subordonate care-și pierd efectul propriu în efectul total pe care ni-l face acel fond superior. Dar această enunțare e prea abstractă și are nevoie de oarecare dezvoltări.

Caragiale este un artist de o rară *obiectivitate*. Toate personagiile lui, bune sau rele, mai mult rele decât bune, trăesc din propria lor viață: simțirile, ideile, porni-

rile, ce se vădesc în faptele lor, au un te-
meiu în propriul lor suflet. Autorul ni le
prezintă așa cum ele sînt, cum le-a lăsat
Dumnezeu, cum le-a crescut societatea,
și cum le împing împrejurările. El nici nu
le urăște, nici nu le iubește, el nu-și arăta
preferința sau antipatia pentru vreuna
din ele, el nu vrea nici să condamne, nici
să slăvească pe nici una din ele. Singurul
lui sentiment real față de ele este acela
al unei curiozități ce se satisface urmă-
rind vorbirea lor, faptele lor, ciocnirea lor,
fără ca el însuși să intervină cîtusi de pu-
țin în viața și certurile lor — sentiment
analog cu acela al unui copil care urmă-
rește evoluțiunile neașteptate ale unei ju-
cării, după ce a dat drumul mecanismului,
ce se „demontează“ independent de vo-
ința lui. De aci un dublu efect.

Mai întîiu ceea ce ne absoarbe cu de-
săvîrșire atențiunea nu este valoarea mo-
rală sau socială a ideilor, simțirilor și
pornirilor acestor oameni, ci ușurința și
firescul, cu care ei își manifestă ideile,
simțirile și pornirile lor proprii. Ne este

indiferent ceea ce ei gîndesc, ceea ce îi turbură și îi mișcă, dar ne interesează în cel mai mare grad faptul că ei într'adevăr trăesc cu aceste gînduri, cu aceste sentimente și cu aceste pîniri. Vioiciunea, cu care se manifestă viața lor, ne copleșește toată atențiunea, și atunci ne este indiferent dacă faptele lor sînt morale sau antisociale. Făcînd abstracție de unele trăsuri din rolul lui Rică Venturiano, niciodată nu ne vine să acuzăm pe autor că a vrut bunăoară să slăvească adulterul; ridiculizînd pe Jupîn Dumitrache sau pe Trahanache, ori să facă simpatică beția, unind-o cu cinstea Cetățeanului Turmentat, ori să scuze furturile de la stat, făcînd pe Pristanda să aibă nouă copii și leafă mică, ori să arunce discreditul asupra Constituției, făcînd să fie exercitată și explicată de niște oameni ridiculi sau imorali ca Dandanache, Cașavencu, Farfuridi și ceilalți; — și nu ne vine să facem aceasta, cum nu ne vine să acuzăm natura de furtunile pe mare sau de erupțiunile vulcanice, care pricinuesc a-

tîtea dezastre și care în acelaș timp ne uimesc cu splendida lor înfățișare. Adîncă intuiție a vieții — înțelegerea prin inimă — scuzează cu desăvîrșire inferioritatea morală a elementelor, ce întîmplător se găsesc într'insa. Ea e adevărata piatră filosofală prin care orice substanță, oricît de nevrednică, se preface în aur.

Dar, în afară de faptul că ne concentrează întreaga atențiune asupra vieții proprii a personagiilor, obiectivitatea artistului mai are un al doilea însemnat efect. Acest efect derivă din acel sentiment de curiozitate satisfăcută, pe care l-a avut artistul, cînd a surprins zămislindu-se și desfășurîndu-se în mintea sa tipurile comediilor sale și peripețiile, prin care trec. El consistă într'un sentiment de desăvîrșită seninătate, pe care „se brodează“ în voe izbucnirile de veselie, cu care subliniem din cînd în cînd faptele și vorbele personagiilor puse în scenă. De aceea, cu toate că ne dăm seama, că comediile lui Caragiale reprezintă un sîm-

bure din viața noastră socială, cu toate că știm că acest simbur este de o inferioritate intelectuală și morală, care ar putea duce la concluzia că noi, Românii, sîntem un popor ticălos din fire sau ticăloșit de formele goale ale civilizațiunii, — totuși nici unul dintre noi nu se simte cîtuși de puțin deprimat asistînd la reprezentația acestor comedii, nici un gînd de desna-dejde pentru prezentul sau viitorul popoului nostru nu ni se furișează în suflet, nici un grăunte de pesimism nu se adaogă la acelea cu care experiența vieții reale ne-a îngreuiat cugetul. Vedem cît e de adevărat colțul de viață, ce ni se reprezintă, îl urmărim cu un interes neslăbit, dar par'că n'avem nici în clin, nici în mîneacă cu ideile, sentimentele și pornirile personagiilor, în care se întrupează. Rămînem senini deasupra lor, întocmai ca zeii din Olimp deasupra bieților muritori ce se sbat în neazuri și nevoi la picioarele lor.

Această observație arată cît de mare este greșala aceloră, care cred că come-

diile lui Caragiale vor perî odată cu starea socială, ce întrupează. Toți avem impresia, chiar de pe acum, că acea stare socială în bună parte s'a dus ; că tipuri ca Farfuridi, Pristanda, Ipingescu și chiar Cațavencu cu greu s'ar mai găsi, și totuși ce personagii trăesc astăzi mai viu și mai adevărat decît ele ? Pricina e că artistul, cînd a creat personagiile sale, le-a dat pe lîngă particularitățile de moment, o viață proprie, care va înfrunta valurile timpului. Și cu cît va trece mai multă vreme, cu cît prototipurile comediilor lui vor dispărea, cu atît valoarea acestor lucrări dramatice va eși mai în relief. La viața lor proprie se va adăoga parfumul istoric, care dă farmec adevăratelor opere clasice.

A TREISPREZECEA BUCATĂ

CARAGIALE

I.

Luni 16 Februarie, 1904.

Mulți oameni de gust și cu o incontestabilă pătrundere critică au găsit, că, deși comediile lui Caragiale merită să fie lăudate cît mai mult, mai cu seamă față de celelalte opere dramatice romîne — totuși ele n'ar avea valoarea indistructibilă, ce eu le-am recunoscut în cronica mea trecută. Aceasta mă face să amîn deocamdată observațiunile, ce aveam de făcut asupra unor „matineuri“, la care am asistat în ultimul timp la Teatrul Național, și să caut a întemeia mai de aproape cele ce am arătat că cred des-

pre valoarea comediilor dramaturgului nostru.

Firește, îmi mențin părerea. Comediile lui Caragiale (în special „*O scrisoare pierdută*“ și „*O noapte furtunoasă*“) sînt, cred eu, opere clasice, care vor putea produce emoțiuni estetice veritabile în toate timpurile și la toate popoarele, — în acelaș sens, adăog acum spre lămurire, în care astăzi ne emoționează estetic operele clasice antice sau moderne. Această formulare cred că înlătură de la început o confuziune. Eu nu susțin că operele lui Caragiale vor putea fi jucate cu succes în fața oricărui public, în orice timp și la orice popor, dar că vor mișca în totdeauna pe toți aceia, care vor avea cultură literară serioasă. Cîte din tragediile și comediile grecești s'ar putea reprezenta cu succes, spre pildă, astăzi și în fața publicului nostru? Nici o comedie și, cu succes adevărat, aproape nici o tragedie. Tragediile lui Goethe „*Iphigenie auf Tauris*“, „*Torquato Tasso*“, admirabile opere literare, sînt aproape nule din punctul de vedere al

succesului scenic. Ce cunoscător serios în ale literaturii ar fi în stare să condamne pe cele d'întîi, pentru că nu se pot reprezenta totdeauna și oriunde, sau să lipsească cultura umană de cele de-al doilea, fiindcă n'au avut succes teatral niciodată? Niște opere dramatice, reprezentîndu-se în fața unui public de toată mîna, e posibil să nu aibă niciodată efect sau să-l aibă într'o vreme și să și-l piardă într'alta ; — aceasta nu le împiedică să rămîna adevărate pietre prețioase, indistructibile în valoarea lor, în comoara spiritului umăn. Căci în cămărilor, unde se ține acest tezaur, nu sînt numai diamante care pot lua dintr'o dată ochii tuturor, ori cînd și oriunde, ci și pietre care, deși mai puțin strălucitoare, sînt, pentru cei ce-își dau osteneala să le cunoască, poate mai de preț decît diamantul. Așa dar, gîndul că comediile lui Caragiale ar pierde cu vremea din valoarea lor scenică nu ne îndreptățește deloc să conchidem că ele ar fi niște opere cu o valoare trecătoare. Sînt, e adevărat, opere literare, care

în vremea lor au succes, dar care, cu timpul, nu mai emoționează pe nimeni. Sînt forme goale, care, deși continuă de a avea un interes istoric, nu mai prezintă aproape nici un interes estetic. Romanele faimoasei Mlle Scudéry, dramele lui Kotzebue, acum în urmă operele dramatice ale lui Augier intră în această categorie. Ele reflectează gustul public la un moment dat. Fondul lor e constituit din sentimente, idei, porniri ce caracterizează starea sufletească în partea ei superficială într'un timp, și au succes din pricină că cititorii și spectatorii găsesc în ele preocupările lor vremelnice, și le iubesc și le slăvesc pentru aceasta. Nimeni, din cei ce fac parte din grosul publicului, nu caută să-și dea seama, dacă aceste opere au sau nu o valoare adîncă. E destul că plac — și atîta tot. Un critic pătrunzător poate însă să-și dea seama, că personajele întrupate în ele n'au nici o individualitate proprie, precisă, incizivă; că ele nu pot trăi viața lor de oameni în afară de acțiunea, la care autorul le-a pus să

ia parte, și că prin urmare nici nu pot fi recunoscute ca viabile în afară de starea de sentiment socială și superficială, pe care sînt chemate s'o întrupeze. Acelaș critic mai poate observa că aceste aparente creațiuni nu se „detașează“ pe un fond sufletesc original, nu sînt înconjurate de acea aureolă poetică, pe care o numim *originalitate de intuiție* a artistului și care-și găsește expresiunea în *farmecul* limbii. Limba întrebuițată în asemenea opere n'are calități proprii: e amorfă, comună, ștearsă, fără caracter. Oricine poate vedea că ea nu e unită în mod indisolubil cu ideile, sentimentele, pornirile, ce exprimă, și că ar putea foarte bine să fie înlocuită cu alta, fără ca fondul să se altereze. Tocmai pentru aceasta operele scrise într'o astfel de limbă sînt foarte ușor de tradus și nu pierd mai nimic în traducere. Ele n'au ce să piardă: lipsindu-le acel nimb original, care dă stărilor sufletești sau personagiilor semnatura artistului, ele sînt lipsite și de farmecul limbii, care derivă dintr'insul și care

este cel mai greu, dacă nu chiar cu nepuțință de tradus.

Și acum rog pe cei ce cred că operele dramaturgului nostru n'au decît o valoare trecătoare să le recitească încă o dată și să observe dacă regăsesc în ele vreuna din aceste lipsuri, care într'adevăr fac ca o lucrare poetică să cadă pradă timpului. Imi vor concede, cred, atunci, că rare — foarte rare — sînt operele dramatice, în care personagiile ar avea o individualitate tot așa de precisă și incizivă, ca creațiunile lui Caragiale; că rare, foarte rare, sînt operele, în care s'ar vădi atît de clar și cu atîta conciziune și finețe de desen, ca în comediile acestui artist, caracterul fiecărui personajiu împreună cu viața adînc omenească, pe care se altoește acest caracter cu tot particularismul său. Și mai rare sînt operele dramatice, în care am găsi *toate* personagiile desenate cu aceeași măestrie, fără ca totuși să se întunece unele printr'altel, precum observam că stă lucrul în comediile noastre. Atît de viu trăesc oamenii dra-

maturgului și atît de complet, că, pentru descrierea celui mai neînsemnat dintre ei, ai putea să faci cîte o monografie. Fiecare rezumă în sine viața omenească cristalizată într'o formă particulară într'un anume timp și loc; — și de s'ar întîmpla să piară pînă și amintirea că ar fi existat cîndva un Popor Român cu calități proprii, personagiile acestor comedii ar fi de ajuns să atesteze dintr'un anume punct de vedere, inferior dar real, că un asemenea popor a existat, avînd ființa lui completă și proprie, distinctă de a tuturor celorlalte popoare, în modul cel mai nêndoios.

Dar ceea ce cred că va convinge pe orișicine de indistructibila valoare a comediiilor lui Caragiiale este faptul că într'insele găsim efectul unei profunde originalități de intuiție: aureola poetică în care plutesc toate personagiile, și concomitant cu ea și derivat de ea, farmecul nêntrecut al limbii. E curios, dar e așa: ori cît de coruptă ar fi limba ce vorbesc cele mai multe din personagiile lui Caragiiale, ea nu incetează nici un moment de a fi ele-

gantă. Fiecare cuvînt, oricît de deformat ar fi, fiecare întorsătură de frasă, oricît de necorectă s'ar arăta, exprimă pe de o parte un fond propriu, caracteristic, necesar, iar pe de alta, în necorectitudinea și defigurarea lor, păstrează totuși o simetrie de mișcare, de accent, de pauze, de expresie, care ne face să simțim cu cea mai mare ușurință și în toată adîncimea lui tot fondul sufletesc, ce exprimă.

Nici o vorbă de prisos, perfecta adecvare a formei cu fondul — suprema eleganță ! Discursurile lui Cațavencu și Farfuride, cu toată incoerența și absurditatea lor, sînt, din acest punct de vedere, adevărate capo-d'opere. De aceea atîtea cuvinte și expresiuni din aceste comedii au devenit populare și tind să intre în limbă păstrînd nuanța comică și caracteristică, pe care le-a imprimat-o geniul artistic al lui Caragiale.

Dar posteritatea, cu vremea, nu va mai înțelege nuanțele acestei limbi ! Nu face nimic. Acelaș lucru s'a întîmplat și se va întîmpla cu toate operele clasice. Litera-

tura grecească dăinua încă, totuși publicul grec începuse să priceapă cu greu limba poemelor omerice și a dramei atice. Și aceste opere n'au perit. Originalitatea limbii este caracteristică oricărei opere literare durabile; ea face necesar, după cîtăva vreme, comentariul filologic. Dar această însușire nu însemnează deloc că operele nu mai trăesc; tocmai din contră! Și comediile lui Carageale, pentru a căror înțelegere ar fi nevoie în viitor de un comentariu, n'ar înceta din această pricină de a rămînea clasice. Substanța sufletească, ce cuprind, măiestria artistică, cu care sînt scrise, farmecul originalității, care va fi și mai mare după ce vor dispărea modelele realității — vor fi motive suficiente pentru ca să hotărască pe cel ce vrea să aibă emoțiuni artistice alese, să sacrifice cu studiul lor, ceva mai mult timp decît cu scrierile beletristice ale contemporanilor din acea vreme.

Dar Caragiale are un fond cinic, rece, imoral, iar personagiile lui nu concretizează vreun sentiment cu valoare univer-

sală, — și într'aceasta lucrările lui s'ar deosebi de operele clasice și prin urmare n'ar putea avea viața lor. E o însemnată obiecție, dar cred că nu este neînălăturabilă. Cronica viitoare va arăta întrucît este îndreptățită această credință.

A PATRUSPREZEȚEA BUCATĂ

CARAGIALE

II.

Luni 23 Februarie, 1904.

Comediile lui Caragiale au într'adevăr calități artistice de prima ordine, dar aceasta nu e de ajuns pentru ca ele să fie gustate și admirate de viitorime. Numai operele poetice pline de căldură se impun generațiilor, iar fondul comediilor lui Caragiale este rece și cinic. Realitatea ce el ne zugrăvește nu ne poate încălzi, necum să ne entusiasmeze: ea e repulsivă și va deveni din ce în ce mai repulsivă, cu cât omenirea va înainta pe calea progresului moral. În nici o operă clasică nu vei găsi situațiuni scandaloase, ca cele pe care dramaturgul nostru le primește în acțiune.

nea sa dramatică — le primește și le menține cu seninătatea cea mai desăvârșită — chiar la sfârșitul și după sfârșitul ei. Adulteriile Vetei și Zoi Trahanache, cu toate peripețiile prin care trec, rămân la sfârșitul comediilor neturburate și definitiv stabilite, și autorul nu ne arată prin nimic că ele ar putea fi neliniștite prin ceva în viitor. Atît jupîn Dumitrache cît și „Conu Zaharia“, tocmai în momentul cînd ar putea descoperi pe vinovați, se arată atît de încrezători într'înșii, încît ți-e cu neputință să crezi că lucrurile vor lua pe viitor vreo schimbare. Ceva mai mult. Autorul pare că chiar și vrea să ne facă să simțim acest lucru. Episodul cu „legătura“ din „*O noapte furtunoasă*“, în care Jupîn Dumitrache arată, cuprins de fiorii goloziei, cravata ce găsisese pe „pernele patului dumneaei“, dar se înseninează ca prin farmec îndată ce aude că e a lui Chiriac, — este, în această privință, absolut caracteristic. Și tot așa de caracteristică este și scena din „*O scrisoare pierdută*“ dintre Dandanache și Tranhana-

che, în care acesta nu pricepe nimic cînd cel d'întîiu îi povestește că întîmplarea lui cu „scrisorica“ a fost adevărată. Negreșit, asemenea lucruri se pot prea bine întîmpla și astăzi, pot fi chiar acceptate de societatea, în care trăim, dar inima omenască sănătoasă și întregă, cea de azi, dar mai cu seamă cea de mîine, nu se poate încălzi de o asemenea realitate cinică, peste care nu cade nici o rază de speranță. Omul viitorului se va simți din ce în ce mai jicnit de această realitate și impresia, ce-i va face, va deveni cu timpul atît de neplăcută, că va covîrși încîntarea provenită din calitățile artistice ale operei. Din acel moment comediile lui Caragiale vor fi trecute în domeniul istoriei! Căci orice operă de artă cu adevărat frumoasă trebuie să întrupeze acea parte din sufletul omenesc, care cu toate prefacerile cerute de progres, rămîne neschimbată în esența ei. Imoralitatea pe care Caragiale o primește în comediile sale fără nici un corectiv, este un element peritor, și peritoare vor fi și operele lui.

Astfel argumentează, după cum am înțeles, chiar mulți dintre cei ce au admirat și admiră talentul acestui autor.

Conced de la început, că e cu puțință ca, odată cu progresul moralității, să vină o vreme când comediile lui Caragiale să nu mai poată fi suportate pe scenă. Această soartă însă ar fi aceeași, pe care o au astăzi multe comedii care totuși continuă a fi clasice. Comediile lui Aristofan și cele mai multe din comediile lui Plaut cuprind atâtea obscenități și situațiuni scandaloase, că nici chiar în fața unui public de bărbați, cum se reprezentau în vremea lor, nu s'ar mai putea juca astăzi. Publicul, ce asistă la o reprezentație, este izbit, mai înainte de a pătrunde valoarea estetică a operei dramatice, de elementele necuviincioase, ce ea conține — și o repudiază fără multă vorbă. Atmosfera socială dintr'un teatru are conveniențele sale, pe care valoarea artistică ale unei opere nu le poate înfrînge. Se știe scandalul, ce l-a provocat reprezentarea capod'operei lui Molière, „*L'école des femmes*“

care totuși nu conține adevărate necuviințe, ci numai expresiuni care pot fi interpretate astfel. Clasicismul unei opere nu-l judecă însă publicul, ci cunoscătorii. Pentru aceștia, operele, ce nu se mai pot reprezenta, își pot păstra la citire valoarea lor clasică, dacă o au, — și așa s'a întâmplat cu Aristofan și Plaut, și așa se poate întâmpla și cu Caragiale.

S'ar putea însă obiecta: Aristofan și Plaut sînt obsceni, dar nu imorali nici cinici. Cu tot desfrîul personagiilor lor, ei nu-l privesc niciodată cu un ochiu indiferent! Ele sînt numai ingredientele — josnice e drept, dar necesare efectului comic, prin care autorii biciuesc răul și preconizează binele. E adevărat că în Plaut, bunăoară, vedem părinți bătrîni disputînd cu nerușinare băeților lor „metresele“, că aceștia înșiși se dedau la fapte destrăbălate, că sînt ajutați într'aceasta de sclavi ticăloși, dar isteți, care înșală și batjocoresc părinți onorabili; dar părinții cei desfrînați, sînt acoperiți curidicul și nu-și ajung scopurile, iar sclava-

vii sînt pedepsiți. Așa e — și nu tocmai așa : tocmai comediile, la care Plaut ținea mai mult, „*Epidicus*“ și cu deosebire „*Truculentus*“, opere clasice pînă în ziua de azi, sînt de un cinism revoltător. În „*Epidicus*“ vedem un sclav făcînd o mulțime de potlogării și totuși la urmă, în loc să fie pedepsit, este liberat ; iar în „*Truculentus*“ întîlnim un fiu de familie, care tocmai cînd își recunoaște copilul și se hotărăște să ia pe mama lui de soție, îl împrumută, în speranța desfrîului, unei curtezane, știind bine că ea îl va întrebuința ca să escribcheze pe un militar făcîndu-l să creadă că e copilul lor. Dar tocmai cu aceste elemente Plaut ne înfățișează cu artă viclenia ingenioasă și obraznică a unui om pedeoparte, iar pedealta, impudicitatea captivantă a unei femei. Această artă ne face astăzi să trecem cu vederea cinismul faptelor. Artă a biruit morala, sau mai bine a redus-o la sine însași — și de aceea operele, în care este întrupată, trăesc și astăzi. Comediile lui Caragiale dar, n'ar fi unice în această

privință — și ar putea trăi și în viitor, cu tot așa numitul lor cinism moral.

Am mai putea aduce în favoarea acestei vederi și alte fapte. Așa, bunioară, faptul că unele comedii clasice au un fond mult mai crud decât cinismul lui Caragiale („*Georges Dandin*“), iar altele („*Tartuffe*“), se prezintă cu scăderi, tocmai pentru că autorul a căutat să dea satisfacție sentimentului moral, plâsmuind desnodămintele neverosimile. Dar le lășăm, și trecem la alte considerații mai decizive.

Așa numitul cinism al lui Caragiale ar putea fi reprobabil și ar putea deveni repulsiv, dacă el l-ar fi introdus în comedii sale, numai de gustul ca să-l introducă. Cred însă că fără acest element Caragiale n'ar fi putut să creeze două tipuri, care, cel puțin după cunoștința mea, prin relieful, prin finețea, prin incizivitatea lor, nu-și găsesc echivalentul în nici o literatură. Sînt tipurile lui Jupîn Dumitrache și lui Zaharia Trahanache, în care se încarnează, în două feluri absolut dis-

tincte, unul și același sentiment: *sentimentul desăvârșitei încrederi în prietenii care te înșală*. Aceste tipuri, reprezentînd acest sentiment, au aceeași valoare general omenească — aș putea zice chiar mai generală — decît răsufletele tipuri ale sgîrcitului, ipocritului, istețului necinstit, pe care le-a fixat comedia clasică. Din acest punct de vedere episodul cu „legătura“ din „*O noapte furtunoasă*“ și scena amintită dintre Dandanache și Trahanache din „*O scrisoare pierdută*“ au o capitală semnificație: ele desăvîrșesc în chipul cel mai fericit acel sentiment de perfectă și senină încredere, întrupat în Jupîn Dumitrache și Conu Zaharia.

Ei sînt simbolul viu al acelei părți din sufletul nostru, care ne face, cu cît sîntem mai activi și mai absorbiți în ocupațiunile noastre, cu atît să ne lăsăm, mai mult cu toată încrederea, cu toată liniștea — aș putea zice, cu toată fericirea — în voia altora, care au alte preocupări, dar pe care-i credem că urmează aceeași direcțiune, ca și noi. În fața rațiunii cumpă-

nitoare, această parte sufletească, ce de altminteri face posibilă viața socială, este o vecinică scădere, întru cît individul, întreg în el însuși, trebuie din pricina ei să renunțe oarecum la o parte dintr'însul — dar ea e cerută în mod esențial de construcția intimă a sufletul omenesc, care, spre a dăinui și a se desvolta, are trebuință de alte suflete. Poetul, care a pătruns această scădere și i-a dat culoarea ridiculului, a prins una din cele mai adînci verități artistice, iar tipurile, în care a întrupat-o, vor trăi tot atît ca și ea însăși, — cît vor fi oameni, cît va fi societate omenească !

Ar fi fost cinic cu adevărat Caragiale — cinic și în acelaș timp neartistic — dacă s'ar vedea din comediile sale că Jupîn Dumitrache și Trahanache *tolerează* adulteriile a căror victimă sînt. Atunci amîndouă tipurile și-ar pierde caracteristica lor și nu ne-ar mai interesa. Acelaș lucru s'ar întîmpla, dacă ei ar bănuî un moment lealitatea oamenilor lor de încredere, — și cu atît mai mult, dacă i-ar

„demasca“. Toată seninătatea — aş putea zice omerică — a acestor tipuri, ar dispărea, şi din înaltă comedie am cădea în farsă banală.

Astfel punctul de vedere artistic ne face să recunoaştem tocmai în elementele, în care s'ar manifesta cinismul lui Caragiale, adinca şi veritabila lui originalitate — dreptul lui la viaţă în sufletul viitorimii ! Căci prin acele elemente a putut desăvîrşi creaţiunea unor tipuri în care se întrupează un adevăr sufletesc universal.

Imi lipseşte timpul şi mai cu seamă spaţiul spre a arăta că mai toate tipurile lui Caragiale presintă un interes durabil, şi că unele chiar au toată căldura adevăratului sentiment, deşi comedia nu cere numaidecît aceasta. Nu mă pot abţine totuşi să nu fac în această privinţă câteva observări în trecut.

Zoe Trahanache întrupează într'o măsură egală iubirea pentru amantul său şi respectul pentru bătrînul său soţ şi pentru opinia publică. Toată frămîntarea su-

fletească ce simte, cînd se vede amenințată să-și piardă reputația de femei cinstită, este o luptă de un adevăr care nu are a face întru nimic cu moravurile Românilor de la sfîrșitul veacului XIX. Dragostea Vetei pentru Chiriac este reală, și oricît de ridicule ne-ar părea unele manifestări ale ei, — ridiculul atinge numai forma, nu și fondul, care e adevăraț și adînc. Dacă facem abstracțiune că aceste legături de dragoste sînt nelegitime, sentimentele, din care se împletesc — cel puțin din partea femeilor — nu sînt lipsite de căldura, pe care o are orișice sentiment adevărat. Caragiale cel puțin aci — mai e el de altminteri astfel și în figura lui Ion din *Năpasta* — este cald, iar ridiculul ușor, ce are grija să-l arunce asupra acestor sentimente ilicite, arată că în realitate nu e tocmai așa de cinic precum s'ar părea la prima vedere.

S'ar putea iarăși lesne arăta, cită veritate omenească este întrupată în figuri ca a lui Ipingescu, ca a lui Pristanda, (care, în treacăt fie zis, ar putea fi în mod amu-

zant comparat cu Hermes din „*Prometeu înlanțuit*“ al lui Eshile), ca a Cetățeanului Turmentat, simbolul atît de fin și totuși atît de plin de viață al unei întregi stări sociale, — ca a lui Cațavencu, Farfuridi, Brînzovenescu, etc., — cu toate că la prima vedere se par niște simple tipuri trecătoare și fără nici o semnificație durabilă. Dar mă opresc — și conchid.

Fondul moral al comediilor lui Caragiale nu va fi nici o piedică pentru ca să trăească și în viitor; fondul de viață omenesc și forma impecabilă, în care e redat, vor face totdeauna o impresie plăcută, mai puternică decît impresia defavorabilă, ce ar produce-o elementele imorale, ce cuprind. Trebuie însă să facem o concesiuine aceloră ce nu împărtășesc judecata mea prea absolută. Personagiile lui Caragiale, cu toată adîncimea, cu tot relieful și incizivitatea lor, nu prea au volum. Sufletul lor întreg, adevărat, caracteristic, este redus la puține elemente: n'au bogăția intelectuală și sentimentală a unui Falstaff, a unui Tartuffe sau Al-

ceste, nici bogăția imaginativă sau liris-
mul cald și grațios, ce descoperim în co-
mediile lui Aristofan. Dar și aci avem o
consolare. Cellini nu e Michel Angelo, dar
e Cellini; Venus de la Melos n'a putut în-
tuneca grația statuetelor de la Tanagra,
nici tablourile lui Rafael, picturile umile
— „les magots“ — ale micilor Olandezi!

Minunat dar zice d. Maiorescu în acest
sens — și aceste vorbe sînt cel mai po-
trivit sîrșit pentru aceste două articole:
„Literatura adevărată cu feluritele ei
produceri se poate asemana unei pă-
duri naturale cu feluritele ei plante. Sînt
și copaci mari în pădure, este și tufiș,
sînt și simple fire de earbă. Toate împre-
ună alcătuesc pădurea, fiecare în felul
său trăește și înveselește ochiul privito-
rului; numai să fie plantă adevărată, cu
rădăcina ei în pămînt sănătos, iar nu imi-
tație în tinichea văpsită, cum se pune pe
unele case din oraș. Comediile d-lui Ca-
ragiale..... sînt plante adevărate, fie tufiș,
fie fire de earbă, și dacă au viața lor or-
ganică, vor avea și pătarea de a trăi“.

A CINCISPREZECEA BUCATĂ

„MATINEURI”

1 Martie, 1904.

Crima celebră, dramă în cinci acte și șase tablouri de *d'Ennery* și *Cormon*, trad. de X; **Tudorache Sucitu**, comedie originală în trei acte de *V. Toneanu* și *Ar. Marinescu*; **O scrisoare pierdută**, comedie în patru acte de *I. L. Caragiale*; **Don Vagmistru**, comedie originală de moravuri în trei acte și un tablou de *C. Grigoriu*.

În afară de „*Crima celebră*”, cunoscuta melodramă franceză a lui *d'Ennery* și *Cormon*, — de aproape două luni nu s'a și reprezentat ziua la Teatrul Național decât opere dramatice originale: „*Tudorache Sucitu*”, al d-lor *Toneanu* și *Marinescu*, „*O scrisoare pierdută*” a d-lui *Caragiale* și „*Don Vagmistru*” a d-lui *C. Grigoriu*. Toate spectaculele, în care s'au dat aceste

lucrări s'au deosebit prin unele calități care merită să fie relevate. Aceste calități ar fi meritat însă să fie mai cu drept relevate, dacă ar fi fost vorba de niște reprezentații serale. Căci din capul locului trebuie să spun că nici „*O scrisoare pierdută*“ și mai puțin „*Don Vagmistru*“ nu trebuiau reprezentate în „matineu“, la care se știe că vin mai mult copii, iar din „*Tudorache Sucitu*“, care putea în adevăr să fie dat, trebuia neapărat suprimate scena (absolut inutilă din punctul de vedere al acțiunii) dintre servitoarea Anica (d-na Mărculescu) și dintre Iliuță (d. Toneanu), cu atât mai mult cu cât jocul fin, amuzant și firesc al d-lui Toneanu, unit cu aproape lipsa de cuviință a d-nei Mărculescu i-a dat un relief prea „jenant“ pentru prea tinerii spectatori — și și mai „jenant“ pentru ceilalți spectatori, când au văzut pe cei dintii aplaudind, cu o necuviincioasă frenezie. E adevărat, că „*O scrisoare pierdută*“ ar avea în favoarea ei oarecare considerațiuni temeinice. E o adevărată operă de artă, și ca orice

operă de adevărată artă, ea poate lăsa spectatorilor impresii *juste*, care în mod inconștient lucrează la perfecționarea gustului lor. Dar, pînă la folosul de mai tîrziu, noi trebuie să ne gîndim la efectul imediat — iar acest efect nu e deloc îmbucurător. Succesul Cetățeanului Turmentat (d. I. Brezėanu) a fost, la reprezentarea de zi, atît de accentuat, față de acela al celorlalte personaje, că mi-a născut numai decît bănuiala că fragedul public uitase cu mult prea mult impresia, pe care trebuie să i-o fi făcut la școală tablourile antialcoolice, editate de Minister. Nu mai vorbesc de celelalte elemente imorale ale acestei comedii. Fapt e că ele pot face pe o conștiință fragedă și încă nepricepută în ale artei, să șovăească din drumul cel bun, pe care școala și educația din familie i-l arată, și să înceapă a privi valoarea morală a faptelor cu altfel de ochiu decît ar trebui. Acest punct de vedere nu trebuie să scape d-lui Director al Teatrelor, cu atît mai mult cu cît d-sa este profesor și este obicinuit să pună mai presus de

toate educația morală a generațiilor de mîine, pentru care cu toți lucrăm astăzi. Și mai nepotrivit dar pentru reprezentarea de zi trebuea să i se pară „*Don Vagmistru*“, în care al treilea act e cu desăvîrșire scandalos, fără ca măcar să fie scu-zat prin artă. Este o parodiere a comediei „*O noapte furtunoasă*“, unde în loc de Jupîn Dumitrache avem pe Florea Papugiul, în loc de Chriac, avem pe Vagmistru Trăsnilă și... alți cîțiva, și în loc de Veta, avem pe Rița, femeea lui Florea, cu deosebire nu-mai că Rița, reprezentată iarăși prin d-na Mărculescu, e tipul neizbutit al destrăbălatei abjecte, fără pic de ideal și fără pic de haz — vulgaritate sordidă și insupor-tabilă. Dacă s'a părut că nici „*Don Vagmi-stru*“ nici „*Tudorache Sucitu*“ nu poate, fiecare în parte, să satisfacă cerințele unui spectacol de seară, cel mai bun lucru ar fi fost să se elimine actul I și III din *Don Vagmistru*, care sînt de o copilărie ce n'au perèche în literatura dramatică și să se reprezinte numai restul, la care să se adauge integral „*Tudorache Sucitu*“. Dar ce

s'a făcut, s'a făcut—și acum nu-mi rămî-
ne decît să trec cu vederea că aceste lu-
crări dramatice s'au dat ca „matineuri“ —
și să trec la punctul de vedere artistic.

„*Crima celebră*“, care, dintre toate, a
fost mai potrivită pentru un spectacol de
zi, este o melodramă fără valoare lite-
rară, dar cu situațiuni mișcătoare cu un
fond învechit, dar eminentemente moral.
Jean Renaud (d. V. Cernat), un brav și
nenorocit soldat, este acuzat și condam-
nat pe nedrept că și-a ucis soția; el protes-
tează cu accente induiosătoare (meritul
d-lui Cernat!) că nu e vinovat, dar suferă
cu rezignație viața de ocaș și, cu toate
că cea mai puternică probă în contra lui
o adusese propria lui fiică, Adriana (Mica
Lucica și D-na Achille), care, în momentul
omorului, auzise din odaia de alături ulti-
mele cuvinte ale mamei sale, pe care ade-
văratul criminal o silise să le spună, — el
păstrează totuși pentru ea cea mai neștră-
mutată iubire, și, cînd află că a ajuns bine,
fiind adoptată de Ducele d'Aubeterre (d.
Th. Petrăscu), este gata să se depărteze

și să-și ducă mai departe ticăloșitul traiu al ocnașilor. Reprezentarea unor așa de groaznice nenorociri ce cad asupra unui om cinstit și nevinovat ar fi cu greu de suferit pe scenă, dacă ar dura pînă la sfîrșit. Dar „*Crima celebră*“ e o melodramă, și autorii știu cum trebuie să îmblînzească sufletul nostru rănit. Adevăratul tîlhar, Lazăr (d. G. Achille), cu toate precauțiunile, ce luase, și cu toate împrejurările favorabile, care-i permisese să se dea drept singurul reprezentant al unei familii aristocratice stinse, este descoperit, nevinovatul Jean Renaud scapă, iar sufletul nostru, copilărește dar omeneste, e mulțumit că cei buni, cu toată suferința îndurată, au ajuns în fine fericiți, iar cei răi pedepsiți.

În privința jocului, trebuie să constat cu mulțumire că la toate „matineurile“ la care am asistat în timpul din urmă — și deci și la „*Crima celebră*“ — artiștii noștri și-au știut rolurile mult mai bine ca de obicei. Cu deosebire în „*Crima celebră*“ s'a remarcat aceasta la d. Cernat,

care tocmai de aceea a putut să arate un adevărat talent în rolul lui Jean Renaud. Acest succes, de care-l felicit, mi-a întărit convingerea, ce-o am despre firea talentului său. Cu toate că are o voce de bas, care cu greu se înlădie, cu toate că e trupeș și poate deveni la ocaziune fioros, ca în rolul măcelarului din „Cinematograful“, totuși d-sa nu poate să reprezinte cu succes decât sau brutalitatea grotescă, de farsă, unde ne amuzăm de forma, iar nu de fondul sentimentului,— sau stările sufletesti umile, rezignate, înduioșătoare ale omului bun, zdrobit de soartă. Roluri, ca al lui Mornay, sau al nu știu mai cărui Ungur din „Banul Mă-răcine“, nu-i convin, pentru că fondul sufletesc, pe care d-sa îl poate exterioriza și reprezenta, este bun. Răutatea, pe care vrea s'o exprime nu-l prinde, pentrucă, pe semne, n'o are.— Cu relief deosebit a mai jucat în această melodramă d-na Am. Hasnaș, în rolul Canonicei, care demască cu multă finețe ironică pe țilharul Lazăr, și d. I. Petrescu, în rolul mucalitului

Chamboran, prietenul lui Renaud, care, din faptul că a fost scăpat de la moarte de Ducele d'Aubeterre, își face un mijloc de traiu fără grijă în casa acestuia.

„*Tudorache Sucitu*“ ar fi o comedie de caracter de mare valoare, dacă autorii și-ar fi dat osteneala să studieze mai adânc rolul lui Tudorache, tipul omului, care, gelos de paternitatea acțiunilor sale, e în stare să se schimbe, să se sucească, ca o „giruetă“, îndată ce vede că ele ar putea părea că sînt influențate de părerea sau de sfatul altora. Autorii și-au creat o primă dificultate făcînd pe Tudorache nu numai „sucit“, ci și sgîrcit, pe care și-au îngreuiat-o și mai mult, legînd intriga (căsătoria lui cu Marieta), nu de „sucenia“, ci de sgîrcenia lui. Ei ar fi trebuit să conceapă tipul lui Tudorache numai ca sucit și să ni-l prezinte așa cum e, în situațiuni mai variate, mai verosimile și decurgînd din propriul lui caracter. Așa însă, cum autorii ni-l înfățișează, Tudorache este foarte interesant în scenele de la începutul comediei; dar îndată stările lui

sufletești încep a se repeta, și atunci faptele lui ne lasă din ce în ce mai reci, pînă ce la sfîrșit devine chiar „anost“. Efectul artistic, pe care ni-l face, merge astfel descrescînd și, din caracter, devine un simplu personagiu de farsă. E drept că, pe măsură ce Tudorache începe să nu ne mai intereseze, interesul nostru cade asupra lui Iliuță, Scapinul român, care, în loc să fie servitor ce poate fi pedepsit cu bătaea, este, mă rog, funcționar de bancă, liber și independent. Dar, tocmai pentru aceasta, scena, în care Iliuță se preface nebun, nu are nici un sens — în nici un caz, nu are sensul admirabilei scene finale din „*Fourberies de Scapin*“, în care Scapin se preface mort. Dar, în afară de aceasta, întoarcerea interesului nostru de la Tudorache la Iliuță este o scădere — unitatea de interes e nimicită, cu atît mai mult, cu cît intriga, fiind slabă și netemeinic motivată, nu ne poate concentra atențiunea, așa încît să-i putem subordona interesul, ce ni-l provocă Tudorache și Iliuță. Autorii au vrut să ne dea într'o

singură lucrare, ceea ce ar fi putut face obiectul mai multor lucrări, dar... qui trop embrasse...

Dar, cu toate aceste observații, trebuie să mărturisim — și aceasta se vede chiar din cele spuse pînă acum — că în această comedie nedesăvîrșită se găsesc date prețioase, care ar putea fi perfecționate și utilizate. Între altele, scena chefului și admirabilul tip al lui Bolborici, a cărui siluetă originală aduce aminte arta lui Caragiale, fără ca să-i datorească totuși nimic în privința fondului.

Această comedie a fost jucată cu mult „entrain“ de d. I. Brezeanu, în rolul lui Tudorache, d. Toneanu, în rolul lui Iliuță, d. Paciurea în rolul lui Bolborici. Brezeanu este minunat în redarea stărilor sufletești humoristice — în care efectul comic e produs de înfățișarea serioasă a persoanelor. Cu cît, în Tudorache, el se arată mai energetic, mai furios, mai neînduplecat în hotărîrile sale, cu atît rîdem mai cu poftă. Știm că nu se prefăce, că-și pune toată inima în aceste manifestări,

dar tocmai pentru că artistul ne face să simțim cât e de sincer în vorbele și acțiunile sale, noi ne pătrundem de ridiculul personajului, ce reprezintă, — și descărcarea sufletească în emoțiunea binefăcătoare a rîsului este completă. De aceea succesul d-lui Brezeanu se simte totdeauna cînd joacă. El te face să rîzi din toată inima, pentru că-și pune inima toată în micimea personajului său.

Cu totul deosebit, jocul d-lui Toneanu. În rolul lui Iliuță, el ne-a arătat că excellează în exprimarea părții superficiale, dar veselă și liberă, a sufletului, care se redă prin rîs, dar mai cu seamă prin surîs. Cînd surîdea el, surîsul par'că-i cuprindea toată ființa : surîdea nu numai cu gura, cu ochii, cu fața — surîdea cu tot trupul : toate mișcările îi erau în armonie cu aceeaștă stare caracteristică a perfecteii libertăți a sufletului omenesc. Chiar cînd reprezentastări sufletești triste, eră imposibil să nu licărească din colțul gurii, din arcatura sprîncenii, din lungimea figurii — surîsul. De altminteri măi totdeauna —

în deosebire de d. Brezeanu — el ne face să simțim că joacă comedia, că tot ceea ce i se întâmplă sînt întâmplările unui personajiu imaginar, de care el mai întîiu își bate joc. Această finețe, care tocmai l-a făcut să joace atît de amuzant pe Iliuță, este firesc să scape uneori publicului, și de aceea efectul comicalului său nu e așa de prompt, ca acela al d-lui Brezeanu.

Dar am alunecat în caracterizări generale, care ar fi la locul lor într'un studiu ce am de altminteri în gînd să fac asupra personalității unora dintre artiștii noștri, și am uitat și pe d. Paciurea și pe „*Don Vagmistru*“ — și aș putea zice — și pe „*O scrisoare pierdută*“, dacă, după ce m'am ocupat în trei-patru rînduri de ea, n'aș avea dreptul s'o uit de astădată.

D. Paciurea a fost minunat în rolul lui Bolborici, deși mi se pare că l-a jucat pentru întiași dată și cam pe nepregătite. Bolborici e un personaj cu puține rezorturi sufletești, secătură, care și umple sufletul cu nimic și pretinde pentru aceasta admirațiune de la ceilalți, cu o energie

care descoperă tocmai contrariul ei: lășitatea și frica. D. Paciurea e făcut pentru aceste roluri, și nu e de mirare că a izbutit să ne intereseze jucînd pe Bolborici.

Dar văd, cu regret, că-mi lipsește spațiul pentru „*Don Vagmistru*“, și sînt nevoit să-l las pentru rîndul viitor, cînd voi avea ocazia să relevez o altă față, cu adevărat prețioasă, a comicalui d-lui Toneanu.

A ȘAISPREZECEA BUCATĂ

Luni 8 Martie 1904.

Don Vagmistru, comedie originală de moravuri în trei acte și un tablou de d. C. Grigoriu.

Don Vagmistru, comedia d-lui Grigoriu, deși rău, ca să nu mai zic copilărește, alcătuită, — deși scandaloasă, și fără originalitate în multe părți ale ei, — conține totuși un sîmbure prețios : actul II, în care ni se înfățișează viața de cazarmă. Ceea ce ne interesează într'însul, nu este însă nici această viață, nici fidelitatea, cu care autorul ar fi reprodus-o. Căci viața de cazarmă, în ea însăși, poate cel mult satisface curiozitatea cuiiva, fără să-i dea vreo emoțiune estetică, întocmai cum ne interesează un fapt divers ori o intrigă oarecare ; iar fidelitatea, lasă că

n'ar fi o însușire artistică, dar de fapt nu se găsește în această lucrare : autorul va fi observat, în adevăr, unele fapte, dar cea mai ușoară examinare ne arată că el le-a reprodus exagerându-le. Ceea ce ne interesează în acest act, și în mod cu adevărat artistic, este că, cu ocazia scenelor de cazarmă, autorul ne înfățișează conflictul adevărat dintre doi oameni, cu două firi deosebite și în două situațiuni care dă un relief propriu însușirilor ce-i caracterizează : conflictul dintre Vagmistru Trăsnilă, tipul brutalității infatuată de superioritatea gradului său, și între țiganul gornist, Cărăbuș, tipul slăbiciunii servile și asuprite, care a ajuns la ultimele margini ale rezignării. E drept că, luat în totalitate, Trăsnilă e mai mult un tip de farsă satirică, e încărcat peste măsură cu însușiri antipatice, și aceasta ne face să bănuim că autorul, plăsmuindu-l, a vrut mai mult să-și răzbune pe vreun „Don Vagmistru“, cu care a avut a face în miliție, decît să ne zugrăvească în mod obiectiv și artistic un asemenea tip. De

aceea însușirile lui caracteristice nu sînt destul de contopite într'una singură la care s'ar putea reduce și din care ar putea deriva toate. Rînd pe rînd, îl vedem, cînd prea brutal, cînd prea lăudăros, cînd prea prost, cînd sincer, cînd șiret, — și toate acestea mai mult în legătură cu situația lui trecătoare de vagmistru, decît cu firea lui de om, care ar rămîne tot aceeași, chiar dacă ar eși din armată. Totuși, dacă ne mărginim numai la felul cum el se manifestă în actul II, în scenele cu Cărăbuș, constatăm că se prezintă cu o relativă unitate, și ne dă impresiunea clară a omului brutal, care vrea să facă, pe cei ce sînt sub dependența sa, să simtă în fiecare moment puterea, ce are. — O impresie mult mai unitară și mai precisă ne face însă Cărăbuș, care în toate acțiunile sale nu se desminte mai nici un moment, și ale cărui stări sufletești sînt minunat rătănjite și încheiate prin replica finală, („Mă, țiganilor ia ziceți-mi și mie un cîntec!“). Servil, umil și fricos, el și-ar face cu sfințenie datoria, dacă n'ar fi neîn-

demînatec. Ca să mulțumească pe „cîinele“ de Vagmistru, el așteaptă toată noaptea, aci ațipind, aci tresărind, dar frecînd și văcsuind într'una. De trei-patru ori face cismele superiorului său, și mereu se îngrijește să nu-și piardă lustrul, sabia și centironul lui; îi pune pernele cînd la un cap, cînd la altul, al patului, și se bate cu gîndul, cum ar putea face mai bine, pînă ce găsește mijlocul ne-merit de a-i face două căpătîie. Cînd vine Vagmistrul, bietul țigan este topit de frică, mereu se ferește, mereu tresare, mereu e la ordin. Cînd Trăsnilă îi zice să se culce, el pleacă cu frică; de-l chiamă, el vine în pas gimnastic; cînd îl trimete să cumpere ceva, el cere bani, doar stînd în loc sau făcînd gesturi sfoase, și de abia îi vine să slomnească o vorbă; iar cînd i se spune să ia din paralele lui, e mulțumit că a scăpat cu atîta și nu mai stă la gînduri: tăce și pleacă. Cînd, în fine, Vagmistrul, ca să poată dormi, îl pune să cînte, el, deși e mort de oboseală și deși simte că răbdarea a atins ultimele mar-

gini, de-abia îngină vreo câteva vorbe de împotrivire fără noimă, și îndată se pune să cînte cutot sufletul, așteptînd cu emoțiune suprema scăpare: adormirea Vagmistrului. Dar, din pricina sdrobirii fizice, cîntecul lui slăbește din ce în ce, tresare și se sue ori de cîte ori Vagmistrul se mișcă în pat, și iar slăbește și iar tresare și iar se scoboară din ce în ce, pînă ce „cîinele“ adoarme cu desăvîrșire.

Frica și firea lui umilă și servilă fac pe Cărăbuș să-și dea toate ostenețile din lume, ca să-și reguleze toate mișcările după gîndul lui Trăsnilă, să fie un simplu apendice al ființei lui, renunțînd cu desăvîrșire la propria lui individualitate. Dar tocmai pentru aceasta, inima lui de om, comprimată prea mult prin aceste năzuințe, tinde să-și rupă cătușele la fiecă moment și chiar izbutește să isbucnească din cînd în cînd cu o putere care ne mișcă pînă la lacrimi. El nu poate să lucreze decît după voința altuia, dar inima lui simte și înțelege tot, innăbușită, tristă, singură pe lume, fără ajutor, fără spe-

ranță. El suferă adînc, dar ce poate să facă? Cui să se plîngă? Cine să-l asculte? Cine să-l apere? Cine să-l răsbune pentru cîte suferă? Sub mișcărilor și vorbele lui umile și servile, sub manifestările lui, în care se văd efectele fricii și ale sugestiei, simțim la fiecare moment revolta conținută a omului, care cere dreptul la viață liberă și care a ajuns la ultimele margini ale desnădejdei. Să nu ne înșelăm însă. Această desperare nu e de natură tragică; ea nu se poate descărca prin nici un act violent. Cărăbuș n'ar ucide pe Vagmistru, deși poate ar zice-o; cu atît mai mult, nu s'ar sinucide. Starea, în care se găsește, nu contrazice firea lui umilă și servilă. El ar slujî bucuros pe altul, l-ar iubi și i-ar fi devotat. Starea lui este dar într'un fel naturală, numai că stăpînul pe care i l-au dat împrejurările, prea îl apasă și-l răpune. Prin urmare, el poate ajunge la ultima margine a puterii lui de rezignare, poate slăbi, se poate îmbolnăvi, poate muri, dar n'ar putea întreprinde nici un act de violență spre a se satisface,

căci și-ar contrazice natura. De aceea, cu tot excesul durerii lui, — și din momentul ce această durere nu-i pricinuește moartea — ea nu încetează de a-și păstra caracterul comic, un comic special, înduioșător — „humurul“, ce se întâlnește cu deosebire la unii scriitori englezi. Culmea revoltei lui Cărăbuș, în tînguitul monolog, în care reflectează la soarta lui, stă în gîndul că ar putea să reclame (deși știe că nimeni n'are să-l asculte), iar suprema satisfacție cu care-și răcorește sufletul amărit este hotărîrea, ce nu se va împlini niciodată, de a reclama („Am să-l lăcram, am să-l lăcram, să știu bine că ma бага în fundul oanei!“). Aceste accente simple, pornind din sufletul unei ființe pe care o vezi și o simți că trăește, sînt adevărate și adînci, — și risul ce ne flutură pe buze, cînd pricepem neputința personagiului, ce le pronunță, e mult mai slab decît înduioșarea adîncă, ce ne cuprinde sufletul de soarta lui. Rîs în lacrimi și mai mult lacrimi decît rîs — iată starea sufletească eminentemente es-

tetică, pe care ne-o provoacă sărmanul Cărăbuș.

Și aceasta nu e puțin lucru. Dar ce păcat, că autorul, care a avut fericirea să înnemerească acest tip, nu și-a dat osteneala să-l pună în relief printr'o intrigă mai simplă, mai verosimilă și mai artistică! Dar lucrul nu-l cred neremediabil, și d. Grigoriu ar face un adevărat serviciu literaturii române, dacă s'ar apuca îndată să-și reia lucrarea și să și-o refacă. Firește, o operă de artă nu se face pe porunca, dar din momentul ce un autor are într'o lucrare oarecare un simbul cristalizat cu adevărat artistic, e cu putință, și e și de recomandat, ca să-l încadreze în niște accesorii, care, deși vor fi totdeauna artificiale, vor putea totuși să-l scoată mai bine în relief, în orice caz să nu-l întunece în gradul în care, bunoară, actualele accesorii ale comediei d-lui Grigoriu, întunecă tipul lui Cărăbuș.

Nu trebuie să ascund însă că în analiza de mai sus a acestui personaj, am părținit întru cîtva, și poate cam mult, pe d.

Grigoriu. Eu n'am citit textul comediei d-sale, nici nu am văzut-o de mai multe ori, pentru ca să pot cu oarecare siguranță deslipi ceea ce valorează în realitate rolul lui Cărăbuș în textul comediei, de ceea ce i-a adăogat prin jocul său, d. Toneanu, care l-a reprezentat. Așa încît, analiza mea cuprinde în mare parte analiza jocului acestui excelent artist, și emoțiunea înduioșătoare și adîncă, humurul adevărat, ce mi-a cuprins sufletul la reprezentație, poate fi în cea mai mare parte meritul d-lui Toneanu.

Oricum ar fi, d. Toneanu, și într'un caz și într'altul, a vădit într'acest rol că este un artist original în toată puterea cuvîntului. În deosebire de felul cum își intrupează alte roluri în care l-am putut studia, d-sa, în Cărăbuș, se înfățișează cu o însușire nouă. El ne-a arătat că, atunci cînd vrea și cînd e locul, poate foarte bine să intrupeze un personagiu și să facă una cu el, ca și d. Brezeanu ; poate să-și ia rolul în serios și să dea expresiune unor

sentimente adînci, fără caricaturare și fără contrafacere.

Dar e o mare deosebire între acești doi comici, cel puțin așa cum se manifestă, d. Brezeanu în Tudorache Sucitu și d. Toneanu în Cărăbuș. Așa, de unde d. Brezeanu în Tudorache provoacă veselia prin manifestări serioase, — prin energia vocii, a gesturilor, a ținutei, — d. Toneanu provoacă înduioșarea prin manifestări ridicule. Și unul și celălalt, în aceste două roluri, sînt ce se zice „humoriști“; dar, pe cînd d. Brezeanu ne provoacă rîsul manifestînd un fond superficial și neserios, prin forme ce s'ar potrivi la un fond adînc; d. Toneanu, din contră, ne face să rîdem, manifestînd un fond adînc, care ar cere forme serioase de exprimare, prin forme comice. Și unul și altul sînt excelenți în felul lor, și e o fericire pentru teatrul nostru că-i are.

A ȘEAPTESPREZECEA BUCATĂ ¹⁾

Luni 15 Martie 1904.

Aur !..., dramă în patru acte de *Constanța Hodoș*.

„*Aur !...*“, drama d-nei Constanța Hodoș, cunoscuta nuvelistă, este interesantă prin limba curată (afară de două-trei neologisme), firească (afară de câteva inversiuni nejustificate) și, aș putea zice, frumoasă în toată puterea cuvîntului, dacă ar avea mai multă energie. Mai este interesantă prin subiectul său, care e luat din viața Românilor, ce trăesc în directă legătură cu Ungurii,— prin ideea morală, ce vrea să concretizeze; — și, ici și colo, prin caldul său lirism, și chiar prin unele note de culoare locală.

1) Vezi și notițele XVI și XVII.

Este însă cu mult mai interesantă prin faptul că din desfășurarea acestei drame, pricepem cu o rară claritate, cum *nu* trebuie să fie o operă dramatică. Este, după cunoștința mea, tipul cel mai izbutit de lucrare literară, în care intenția autorului vine în perpetuu conflict cu mijloacele, pe care le întrebuințează spre a o exprima. În această dramă, vedem cum deosebitele personaje mor ori de boală și de bătrânețe, ori sînt uciși de hoți, ori se sinucid, ori sînt torturați, ori înnebunesc, — o profuziune de mizerii, care ar trebui „să ne ridice părul măciucă“ ; dar ele, în loc să ne misce, ne fac să surîdem, dacă nu chiar să rîdem deabinele. Și de ce? Pentru că autoarea ne prezintă fapte, fără să ne arate cum ele decurg din voința persoanelor, care le fac : ea ne înfățișează sub forma dramatică — dialogată — lucruri ce nu pot fi redată cu succes decît prin povestire, și omite sau redă prin povestire tot ceea ce ne-ar fi putut revela, prin acțiune, firea personajilor și temeiul

faptelor lor. Un cas minunat de contradicție între fond și formă.

Dar să venim *ad rem*.

Ana, soția cîrciumarului Ion Bisorca, zis Grecul, slujește de douăzeci de ani pe bătrînul Gheorghe Nistor, care, deși e sgîrcit și deși urăște pe risipitoarea sa sora, Maria Cosma, o cheamă, prin Luca, servitorul său milos și credincios, la patul morții. Indemnată de soțul său ca să fure banii bătrînului, pînă nu vine Maria Cosma, — Ana se codește la început, dar, gîndindu-se că numai așa poate face fericirea fiului său, Petru, trimis la învățături, se hotărăște să facă fapta, iar, cînd sora bătrînului Nistor, luîndu-i cu viclenie și silă cheile, caută la locul, unde acesta îi spusese din imprudență că se află ascunsă cutia cu bani, — nu găsește nimic, începe să strige la frate-său și să-l sudue, fiindcă s'a lăsat să fie furat, și-l face să-și dea sufletul mai înainte de vreme (actul I).

În urma celor întîmplate, — și pe cînd Petru, fiul său, venit în vacanție, leagă dragoste cu Cornelia, fica Mariei Cosma,

— cu consimțimîntul acesteia, care ar vrea prin fiica sa să demasce hoția părinților lui ! — Ana e turburată în cugetul ei, neliniștită; gîndurile, cum zice ea, (și trebuie s'o credem !), „îi storc puterea din oase“ ; oftează cînd Ion, bărbatul său, o batjocorește (cu ce scop nu știm !) că nu-i place munca, se indignează cînd aude că Ion nu mai vrea să mai dea bani lui Petru, care umblă rasna și are „o mare grijă care-i arde sufletul“, — iar cînd Ion îi spune că, nu-i dă, de frică să nu se afle furtișagul lor, ea este cuprinsă de un acces de desnădejde că a făcut păcatul fără să tragă nici un folos, (ca și cînd n'ar fi putut trage folos mai tîrziu !) izbucnește într'un spasm vecin cu nebunia, cînd își inchipuește că Petru a putut afla că este hoață, și exclamă :

«Poate vede și el stafia neagră, ce se ține după mine și se aude : «Ano, pe unde umbli ? Ce cauți acolo 'n zid? «nu mi-i fura!... Nu fura... Hoăță!... Hoăță!... Hoăță!...» (cade pe un buștean cu fața între mîini)... Nu... nu... fugi! Legată în lanțuri... în fiare.. tîrită și minjită sint.. bătută sint... Tu n'auzi noaptea cum suspină ? Copilul meu! Copilul meu!»

Astfel se tînguește Ana, femeea cîrciu-marului Bisorca, slujnică timp de douăzeci de ani în casa sgîrcitului Cosma, ai cărui bani trebueau să cadă în mîinile risipitoarei, luxoasei și ruinatei Maria Cosma. Cînd însă vede că fiul ei, Petru, care avusese fericirea să obțină mîna Corneliiei, vine cu mîinile întinse și o cuprinde, „ea se uită ca în extaz la mîni, se pipăe“, dă un „țipăt de bucurie: Petru!“ și „izbucnește în plîns“ (actul II).

Mai departe Ana vine cu Ion la logodna fiului său, aduce flori Corneliiei, zice „a parte“ vreo cîteva cuvinte din care la lectură pricepem că-i pare bine că banii, prin noua căsătorie, se vor întoarce la adevărații stăpîni, se unește și ea cu toată inima (firește!) la urările preotului, care a făcut logodna, mănîncă și ea cu toți; dar, cînd aude că Luca, despre care preotul spune că s'a înhăitat — el milosul și credinciosul! — cu o bandă de țilhari, — deodată se neliniștește, se scoală repede, stărue să ia pe Petru, care totuși rămîne cu logodnica sa, și pleacă în fine

cu bărbatul său, pentru ca să fie îndată călcați de hoți. (Actul III).

Pe cînd aceștia chinuesc pe Ion, ca să le dea bani, Ana ascultă din odaea de alături, nu-și pierde cumpătul, ea, care și-l pierdea de obicei, ascunde cea mai mare parte din bani, umple cutia, în care se aflaseră, cu aramă și, ca să ia ochii hoților, pune numai pe deasupra bani de aur, le arată apoi locul, unde această comoară „apretată“ e ascunsă, și astfel își scapă bărbatul, pe cînd bandiții, bucuroși că au pus mîna pe o pradă grasă, se grăbesc să easă, zicînd în cor : „aur ! aur ! aur !“. Ea însăși se bucură că a trecut primejdia și își promite-să se spovedească (deși păstrase cea mai mare parte din bani și deși putea să facă aceasta din capul locului !), dar se neliniștește îndată auzind un foc de pușcă și un trup căzînd. Ea descoperă cu groază că cel căzut e Petru, care fusese împușcat, pe cînd venea în ajutorul părinților săi ; se frînge de durere văzîndu-l rănit, caută să-l îngrijească, îi pansează rana, îi dă apă ;

dar, cînd se convinge că a murit, tăgădu-
ește pe Dumnezeu, dă un țipăt groaznic
și cade în prostrație. Un moment încă, și
va înnebuni. Și momentul vine. Maria Co-
sma, care grăbise moartea fratelui său,
luîndu-i prin viclenie și siluire cheile co-
moarei, — care pusese pe fiica sa să joace
comedia iubirii cu Petru și consimțise la
logodnă, numai ca să dovedească fur-
tul banilor fratelui său, — Maria Cosma,
care, pe lîngă că e abjectă, fără poezie,
mai e și proastă, fără scuză, ca una ce,
deși vede că Cornelia iubește în adevăr
pe Petru, consimte totuși la logodnă —
se arată la fața locului în momentul mor-
ții lui Petru, judecă pe Ana și vestește
că aceasta e pedeapsă de la Dumne-
zeu, pentru că ea a furat banii bătrînu-
lui Nistor. Atunci, firește, Ana nu mai
poate suferi, înnebunește, se repede la
banii puși deoparte, îi ia și îi asvîrle în
toate părțile, iar Maria Cosma s'aținesă-i
prindă și să-i culeagă în poală; ba încă
îndeamnă și pe Frantz, servitorul său,
să culeagă și el!... Dar trebuie pedepsită

și această femeie. Cornelia a aflat de moartea iubitului său : ea se otrăvește acasă și vine să moară lângă el. Atunci, negreșit, Maria Cosma, dînd un țipăt groaznic, de disperare scapă șalul din mîină și aurul curge jos. Iar Ana — citez întocmai sfîrșitul după text, — „se repede cu o pornire nebună și vîntură aurul) : Aur ! Aur ! (apoi cu o încruntare înfiorătoare îi asvirle) Foc ! Sînge ! (Toți stau înfiorați)“ ... Cortina cade — iar noi, cum Dumnezeu e cu puțință să ne mai reținem rîsul ?

Mărturisesc că, cu toate că drama d-nei Hodoș nu conține nici pe jumătate textul, pe care în genere îl au alte drame cu acelaș număr de acte, mi-a fost cu neputință s'o expun mai scurt. Și totuși, pentru ca să o pot reduce la o relativă unitate, a trebuit să las la o parte sau să trec repede peste toate scenele mari, în care ni se arată boala și sgîrcenia lui Nistor, dragostea aeriano-pesimistă dintre Petru și Cornelia, precum și nesăbuita scenă în care Maria Cosma își reinvață fiica cum să se prefacă pentru a smulge

taina banilor de la Petru. Aceasta dovedește nu numai neîndemînarea mea, de care cer ertare și cititorilor, dar și neîndemînarea autoarei, care s'a mărginit în cea mai importantă parte a dramei sale (luptele sufletești ale Anei) să dea numai indicații de fapte și de sentimente, fără să caute să le subordoneze în mod clar unei idei fundamentale, care să se schițeze și să se reliefeze printr'o intrigă susținută ; iar pe de altă parte a căutat să desvolte fără nici o măsură fapte care, din punctul de vedere al desfășurării acțiunii, sînt absolut inutile. Din această pricină, cel ce o vede jucîndu-se este neconținut rătăcit : nu poate pricepe nici ce intrigă, nici ce caractere, nici ce idee conduce desfășurarea acțiunii. Dar metehnele sale cele mari și iremediabile sînt altele și ating însăși concepția, nu numai forma.

Dacă facem excepțiune de desnodămint, care are aerul unei parodii, în drama d-nei Hodoș se găsește un sîmbure : luptele sufletești ale unei femei, relativ cinstită, care, iubindu-și copilul și vrînd să-l

facă bogat, învinge repulsiunea, ce are în contra ideii de a deveni hoată, face greșala de a fura banii stăpînului său, care e pe moarte, și se nenorocește și pe ea și pe ai săi.

Această idee nu e cîtuși de puțin dramatică. În adevăr stările sufletești ale Anei, după ce fură banii, nu sînt de natură activă, n'au nimic a face cu pornirile ei, cu voința ei; sînt niște consecvențe de natura pasivă și fără nici o legătură cu activitatea ei. Ea fură, îndemnată de bărbat, suferă că nu poate da bani fiului său, se bucură că-și logodește băiatul tocmai cu fiica aceleia, care ar fi trebuit să devină proprietara banilor, e călcată de hoți, i se sgudue sufletul de moartea fiului său și înnebunește, cînd aude că această moarte e pedeapsă de la Dumnezeu. Ea nu întreprinde nimic, e într'un fel de prostrație continuă. Singurul fapt ce face este că-și scapă bărbatul din mîna hoților, găsind totuși mijlocul de a opri cea mai mare parte din bani, dar acest fapt e ridicul și și-ar putea găsi foarte

bine locul într'o operă comică. E adevărat, o mai vedem făcînd cîte ceva. Astfel în actul I, în afară de faptul că fură cutia cu bani, mai vedem că curăță cartofi, dă ceaiu bătrînului, pune un așternut pe o canapea; în actul II spală și întinde o pînză; în actul III dă flori Corneliiei și mănîncă la masă... etc. Decît, cred, că nici chiar un critic teatral de la „Universul“ sau de la „Voința“ nu poate zice că aceste fapte prezintă vreun interes dramatic ori că au vreo legătură cu luptele sufletești ale eroinei. Stările ei sufletești, fiind de natură pur pasivă, — oftare, plîns, durere mută — pot fi studiate foarte bine într'un roman unde ți-este permis să le descrii pe îndelete și în legătură cu tot felul de împrejurări, fie ele însemnate fie neînsemnate, fie că au, fie că n'au legătură strînsă cu pornirile eroului; nici într'un caz însă, într'o dramă unde e vorba de a ni se înfățișa manifestările active, energice ale vieții, voința omenească în luptă cu ea însăși sau cu împrejurările, ce o contrazic.

Să admitem însă că autoarea ar fi avut intuiția dramatică și ar fi priceput, cum ziceam într'o notiță trecută, poezia voinței personajilor sale. Să admitem că d-sa ar fi făcut o Ană activă și ne-ar fi arătat-o reacționînd în contra bărbatului său, care nu vrea să întrebuițeze banii, în contra lumii, care șoptește pe seama lor, și în contra propriei sale conștiințe în care se sbate rușinea că se știe hoată, cu speranța că va face pe fiul său fericit. Ei bine, nici în acest caz, Ana nu ne-ar putea interesa în mod dramatic. Și pricina e lămurită. Care ar fi temeiul tuturor faptelor ei? Unul singur: furtul cutiei cu bani. Dar acest temei este nesperios, pentru că nu e un fapt *ireparabil*. Cum a furat cutia, tot așa de ușor o poate înapoia adevăraților moștenitori ai bătrînului,— și o poate înapoia, tot așa de pe ascuns, cum a și luat-o. La orice sbuciumare a ei, spectatorul se întrebă instinctiv: „Ce te mai sdrobești cu firea femeie? Dă cutia înapoi, spovedește-te preotului — și s'a mîntuit! Frămîntarea dumitale sufletea-

scă nu e sbucium adevărat sufletesc, sînt — erte-mi-se expresia — „fasoane“, și orice ți s'ar întîmpla, în zadar vei căuta să mă misci, n'aisă izbutești decît cel mult să mă faci să rîd — dar desigur acesta, este cel din urmă gînd cu care mi te prezinți pe scenă. Așa dar, dă cutia înapoi, și lasă-ne în pace!“ Și aceasta e și impresia, ce ne lasă Ana, în puținul ce face în drama d-nei Hodoș.

Nu numai dar felul pasiv, cu care ne prezintă autoarea acest personagiu, nu e dramatic, dar temeiul fundamental al acțiunii este prin excelență tocmai contrariu oricărei concepțiuni dramatice, — și ar fi atît de ajuns pentru ca o dramă, cu toată puritatea limbii și cu toată seriozitatea intențiunii, ce autorul ar năzui să întrupeze, să fie absolut nulă.

Dar nu e numai atît. Ideea, pe care vrea s'o sensibilizeze autoarea, este că banii străini și nemunciți aduc nenorociri — foarte bine. Nu e o idee morală adîncă, poate nici convingătoare, dar în sfîrșit este o idee morală — și deci respecta-

bilă. Încă o dată, foarte bine. Ca să sensibilizeze o asemenea idee și s'o facă mai izbitoare, mai incizivă, fără să ne supere, ar fi trebuit, mai întâiu de toate, să imagineze, ca banii furați să fie sustrași de la un om care nu numai i-a agonisit cu sudoarea frunții sale, dar ar și vrea să-i întrebuințeze în vreun scop, dacă nu mare, cel puțin lăudabil! Pe de altă parte, cel ce i-a furat ar fi trebuit să nu poată zice nici măcar pe departe că are vreun drept asupra lor.

În ce împrejurări însă ne prezintă d-na Hodoș acest fapt? Tocmai în niște împrejurări care par'că sînt de dinadins alese, ca să ne facă impresia contrarie. Banii sînt ai lui Gheorghe Nistor, bătrîn de 84 de ani, care e' aproape să moară; acest bătrîn este un sgîrcit antipatic, și autoarea, — inspirîndu-se, probabil, din frumoasele pagini ale d-lui Delavrancea, în care ne descrie ultimele momente ale lui *Hagi Tudose* — caută să ne facă să simțim cît mai mult aceasta. Viitoarea moștenitoare este sora lui Nistor, Maria Cosma,

care s'a ruinat în luxuri și petreceri, și care, profitînd de o imprudență a fratelui său, îi smulsese cheile, alergase să ia banii, iar după ce nu-i găsise, țipase la el și-l făcuse „nemernic“, pe cînd el se îneca strigînd că e „hoată“ și se rostogolea mort la pămînt. Pe de altă parte, Ana a muncit în casa acestui sgîrcit, fără preget și cu o neclintită credință, nici mai mult nici mai puțin, decît douăzeci de ani; și apoi ea nu-i ia decît după repetite îndemnuri ale bărbatului său și numai după ce i se pomenêște de viitoarea fericire a lui Petru. Ceva mai mult. Autoarea, prin întriga sa, ne dă să înțelegem că acești bani ar putea să reintre în mod indirect, și fără să mai treacă prin mîna odioasei Maria Cosma, în mîna adevăraților moștenitori, și anume prin măritișul Corneliei cu Petru. Ce inimă omenească — nu de *jurist*, dar chiar de *moralist*, — ar putea să accepte fără repulsiune nefericirile pe care Ana le suferă din pricina furtului său *quasi*-involuntar? Ce om ar putea să se simtă emoționat estetic văzînd că, din

pricina acestui furt, făcut în aceste împrejurări, o mamă nu numai își pierde pe fiul său, dar și înnebunește în strigătul de triumf al unei femei, ca Maria Cosma ? Emoțiunea estetică poate deriva și din fapte dureroase, cum poate deriva și din fapte plăcute, dar există un maxim de plăcere și un maxim de neplăcere între care se poate produce — și autorul, care caută să întrebuițeze în opera sa sentimente prea plăcute sau prea dureroase nu va izbuti niciodată să misce inima omenească. Un asemenea autor nu va izbuti decît sau să gîdile simțurile sau să scîrbească sufletul ; dar dacă în cea d'întîi alternativă tot mai poate găsi amatori, în cealaltă, nu cred că va putea găsi niciodată.... Și, „*Aur!*...“ din păcate, face parte din această a doua categorie.

Sînt silit să mă opresc aci. E de ajuns, cred, pentruca orice om cu oarecare cultură literară, să ajungă la convingerea hotărîtă că drama d-nei Hodoș este imposibilă. Ar fi de prisos să mai arăt că toată acțiunea ei e o juxtapozițiuneed

fapte fără legătura necesară ; că explicația acestor fapte nu vine decît după întîmplarea lor ; că sînt personagii despre care nici nu știi ce sînt, nici ce vor, nici pentru ce au fost introduse în acțiune ; că toate personagiile sînt niște simpli „manechini“ fără viață și fără caracter, și că unele amănunte ne fac chiar să vedem că autoarea nu și-a dat seama nici de datele elementare ale subiectului său ! Convingerea mea e că d-na Hodoș, face foarte rău că-și pierde vremea cu drame. Terenul său poate fi novela și romanul. Are limbă aleasă, oarecare îndemînare în analiză, oarecare meșteșug de combinare — și nu e lipsită nici chiar de originalitate. Cu aceste calități, d-sa poate trece de la novelă, unde s'a distins, la roman și poate face un serviciu real literaturii, pe cînd cu drame nu-și poate face decît sieși rău. Căci dacă autorii își urmează vocația proprie și scriu opere bune, atunci și ei și literatura cîștigă ; dar, dacă ei se rătăcesc pe căi străine și fac opere neizbutite — cel ce pierde, sînt numai ei !

LA OPTSPREZECEA BUCATĂ

Luni 22 Martie, 1904.

Liceul Țepeluș Vodă, real? vechiu? clasic? modern? Glumă didactică într'un act de *G. I. Ionescu-Gion*; **Sărmanul muzicant!** «piesă» în două acte de *Wanderak*, trad. de...

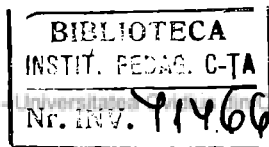
În ultima săptămână, în zilele de 17, 18 și 19 Martie s'au perindat pe scena Teatrului Național o mare varietate de opere dramatice: Miercuri, o „glumă“ și o melodramă; Joi, o tragedie romantică; Vineri, o „piesă“ modernă și o comedie. Și aceeași varietate s'a remarcat și în felul cum au fost jucate: „gluma“, jucată admirabil; melodrama, așa și-așa; tragedia romantică, de începători care-și știau rolurile, dar nu știau cum să le joace; piesa modernă, și cu deosebire comedia

(sărmane Caragiale !) de artiști care știau să joace, dar habar n'aveau de textul rolurilor. De aci un fel de contradicție de impresii : am rîs de tragedie, ne-am indignat la comedie ; am petrecut, cînd ar fi trebuit să căscăm, am căscat, cînd ar fi trebuit să petrecem. Se vede bine că sîntem la sfîrșitul stagiunii și că se dau reprezentațiuni de mîntueală. Bărbierie la capul publicului naiv. Noroc că a fost vremea rea și lumea vrînd-nevrînd s'a arătat cuminte și a stat acasă.

O excepție însă a fost la reprezentația de Miercuri, dată de „Cercul profesoriilor secundari“ pentru sporirea bibliotecii sale. A fost o reprezentație izbutită, bine întocmită și bine cercetată.

Pe lîngă drama „*Sărmanul muzicant!*“, care, deși fără mare valoare scenică și fără valoare literară, conține schița unor sentimente originale și adînci, ce ne-ar minuna reprezentate de un Novelli,—s'a jucat cu o perfecțiune rară, „gluma didactică“ a d-lui Ionnescu-Gion, „*Liceul Țepeluș Vodă*“, compusă de d-sa pentru această

ocazie, și în care ne înfățișează, fără răutate, câteva personaje din lumea școlară, — profesori, directori, secretari, părinți — care sînt puși în situațiuni comice cu ocazia transformării subite a unui liceu cu vechiul program, dar renumit pentru clasicismul său, într'un liceu real. Această „glumă“, cu toată abundența de citații fără sare, cu tot pedantismul fără rost, cu toată prolixitatea și lungimea (reprezentarea unui act a ținut peste o oră) și cu toată afectarea stilului și falsitatea concepției, — a făcut totuși un efect mulțumitor și a stîrnit de multe ori veselia publicului, ce asista, mai cu seamă prin câteva tipuri bine redată, într'o limbă altminteri aleasă și îngrijită, și printr'un dialog susținut, dar mai cu seamă prin jocul artiștilor noștri comici, care, cu această ocaziune, au arătat cît pot să dea cînd își știu rolurile în perfecție. Deși din modestie — și poate și mai bine, din afectare — d. Ionnescu-Gion și-a intitulat lucrarea „glumă“, în realitate d-sa se vede că și-a dat toate silințele să alcătuească, cu ele-



mente din lumea școlară, o operă literară serioasă, care să poată fi vrednică de reprezentat și care, prin urmare, să prezinte un interes dramatic, prin desfășurarea unei idei dramatice. D-sa a găsit o asemenea idee în peripețiile sufletești ale Secretarului liceului „Țepeluș Vodă“, care, în ziua de 1 Septembrie, după ce se plînge în contra formalităților de prisos, ce le cere regulamentul cel nou, cade într'un acces de disperare, cînd află că liceul său, din clasic, s'a făcut real ; se liniștește însă cînd Directorul îi dă speranța că prin intervenția unor persoane influente, care au copii în chiar această școală, pot să sfărâme decizia ministerială ; începe să devină ironic cu Profesorul de matematici, care în ochii lui reprezintă realismul, disprețuitor cu Profesorii de limbi moderne, care sînt numiți acum la liceul transformat ; ține hangul Profesorului de elinește, care tună și fulgeră în contra societății românești că nu iubește clasicismul și și-arată sgomotos simpatia atît pentru acest profesor cît și pentru cel de

latinește. Dar, în timp ce niște părinți și corespondenți, care veniseră să reguleze poziția elevilor, ce-i interesează, arată, prin explicațiile lor, ce idee poznașă își fac despre deosebitele ramuri ale învățămîntului liceal, și pe măsură ce profesorii vin să asiste la sfeștania de începutul anului școlar, secretarul nostru află rînd pe rînd, și devine din ce în ce mai îngrijat, că tocmai elevii, prin a căror influență sperase ca liceul „Țepeluș“ să fie transformat iarăși în clasic, au părăsit acest liceu, ca să-și continue studiile în alte părți. Ingrijirea lui devine neliniște; neliniștea, turburare; turburarea, deseperare! Dar la urma urmelor vede că n'are în cotro și se rezignează, deoarece și așa — vorba Directorului — tot pentru binele Patriei are să lucreze.....

Falsitatea acestei idei dramatice se observă îndată, mai cu seamă cînd mai vedem că acest secretar nu vorbește decît în citații latinești și grecești, fără să mai ținem seamă de cele italienești, franțuzești și englezești! Un secretar de liceu

are a face cu formalitățile de cancelarie : cataloage, matricule, medii, adrese — și lui îi e indiferent dacă notele, ce trece în matricule, sînt la latinește ori la matematică, căci tot țifre de transcris sînt și, tot pentru ca să le calculeze la sfîrșitul anului, le transcrie. Aceasta e partea, ce-l interesează pe el în mecanismul unui liceu, și din această preocupare autorul ar fi putut scoate, în mod firesc efecte, precum se și încearcă de altminteri să facă în prima scenă. Dar a-l face să se prăpădească cu firea mai rău decît profesorii de limbi clasice, pentru că liceul, unde e secretar, devine real din clasic, este a da dovada cea mai vie, că n'ai spirit de observație și pui la contribuție mai mult maniile tale personale decît realitatea lucrurilor. De altminteri toate tipurile de profesori, ce ni se înfățișează în această glumă, sînt plăsmuite după chipul și asemănarea autorului : citații, expresii emfatice, idei curioase și exotice, manierism, așa că, în realitate, un singur tip de profesor este : tipul d-lui Ionnescu-Gion,

după cum s'ar înfățișa d-sa, dacă ar deveni, rînd pe rînd, secretar, director și profesor de filosofie, profesor de grecește, latinește, etc. De aceea și singurul tip mai izbutit și căruia îi găsim un echivalent real este acela al Profesorului de franțuzește, care are reminiscențe din istoria Românilor, — tipul d-sale.

Ridiculul acestor tipuri de profesori este ridiculul autorului, și e foarte lăudabil din partea sa, că, vroidnd să facă o glumă, fără să supere pe nimeni, a căutat s'o facă mai cu seamă pe șecoteala d-sale. E un semn de superioară abnegație, și, dacă și-a impus-o cu tot dinadinsul, îl felicit din toată inima.

Nu în reprezentarea acestor tipuri stă însă partea fericită a lucrării sale. Dacă artiștii, care au jucat-o, nu ar fi imitat exteriorul unor cunoscuți profesori și dacă, în acelaș timp, n'ar fi pus ei înșiși în schemele abstracte ale autorului, o viață proprie și interesantă, înfățișarea lor pe scenă n'ar fi produs nici un efect. Partea izbutită a glumei d-lui Ionnescu-Gion stă

în schițarea, într'un stil, prin excepție, plin de căldură, lapidar și aș putea zice chiar firesc, a citorva tipuri de părinți și corespondenți. Astfel este „domnul“ Tănase Sterescu, fost „comersant“ și actualmente „apropietar“ în mahala, ignorant, vorbăreț, lăudăros, care-și face o glorie din faptul că nu înțelege nimic din orînduirile școlare și care s'ar complace în neștiința lui, dacă nu s'ar teme să nu plece fără să fi făcut vreo ispravă cu înscrierea în acest liceu a nepotului său, cu care s'a însărcinat, probabil tot din lăudăroșie. După aceea „domnul“ Silberberg, care, deși are o idee aproape tot atît de confuză de noua organizare școlară, ca și „domnul Tănase“, își dă totuși perfect seama că la real este locul lui fiu-său, fiind că acolo învață să facă socoteli și are perspectivă de „cîșlig“. În fine, „domnul“ Caliaridis, care, ca orice Grec, vrea „să-și ție grantul“, se pasionează pentru ceea ce e la *modă* și vrea să-și retragă fiul din acest liceu, ca să-l

pună să urmeze în altul, care are secția *modernă*. Mai puțin izbutit e tipul preotului Serafim Ionescu, care, deși vine în masca unui cunoscut profesor de religie, fost „protopresbiter“, și deși vorbește transilvănește, ne este totuși înfățișat — spre surprinderea celor ce cunosc pe acest profesor — ca un părinte care vine să stăruească pe lângă Profesorul de latinește, să-i treacă băeatul rămas corigent.

Aș fi nedrept dacă n'aș releva totuși că, din momentul ce acceptăm tipul fals al Secretarului, desfășurarea stărilor sale sufletești este făcută cu o adevărată artă. Desperat, la început, de transformarea liceului, și liniștit, apoi, de Director, el pedeparte se entusiasmează de cei câțiva elevi ai căror părinți pot să readucă liceul la forma primitivă, iar pedealtparte tractează cu ironie și chiar cu un fin dispreț pe toți aceia, care, într'un fel sau într'altul, fac parte din învățămîntul real. Dar adevărata artă se vede cu deosebire în gradația descrescîndă a entu-

siasmului, speranțelor și ironiei sale, pe măsură ce află, la intervale, că Bibi, Muchi, Țuchi, ori cum îi mai cheamă pe acei miraculoși elevi, au părăsit liceul „Țepeluș”. E adevărat, rezignarea și conso-larea de la sfârșit vine cam pe nepregă-tite, dar se pare că demnitatea și, aș pu-tea zice, majestatea solemnă a Directo-rului, liniștea resemnată a profesorilor de limbi clasice, sînt suficiente ca să explice și propria lui liniștire. Negreșit, toată des-fășurarea aceasta de stări sufletești a pu-tut să facă efect mai cu seamă din pri-cina admirabilului joc al d-lui Soreanu, care s'a arătat cu această ocazie un ar-tist de mîna întîia și m'a adus la convin-gerea că Teatrul Național are dreptul să-și pună în d-sa mari și nebănuite speranțe. Cald și totuși fin, violent și totuși cum-pănit, „fațceur” și totuși plin de convin-gere, caricatură și totuși om în toată pu-terea cuvîntului — iată cum mi s'a înfă-țișat acest artist, vrednic emul al d-lor Brezeanu și Toneanu. Se înțelege atunci de ce, cu toată falsitatea rolului ce juca,

a putut să intereseze de o potrivă și pe profani și pe public — și să dea „glumei“ d-lui Gion, o strălucire pe care, de sigur, altfel n'ar avut-o. La aceasta a contribuit, firește, jocul celorlalți artiști care au avut roluri mai puțin importante. D-l Nottara, Directorul, filosof spinozist și eminescian, n'ar fi făcut nici un efect cu toate citațiile din Spinoza și Eminescu și cu toată galimatia sa, *soi-disant*, filosofică, dacă într'adevăr n'ar fi știut să se arate plin de o superioritate demnă și rece, care nu se putea să nu impună celorlalți și în deosebi Secretarului. D. Brezeanu, în rolul Profesorului de grecește, amărît și pricăjit, indignat și totuși resemnat, un contemplativ pe care-l supără viața reală, dar la îndreptarea căreia nu s'ar simți în stare să pună umărul, a dat adevărată ființă unei scheme de citații grecești, cele mai multe fără sare. Ceea-ce am admirat cu deosebire la d-sa, a fost chipul sobru, cu care și-a însușit masca și mișcărilor, și chiar sufletul unui cunoscut profesor de grecește bucureștean, dîndu-i

în acelaș timp un farmec poetic, pe care originalul nu prea îl are. Deși într'un rol prea episodic, d. Toneanu, în rolul Profesorului de latinește, a știut să ne arate că avem aface cu un gentil băeat, care nu e în stare să-și frămînte sufletul din pricina studiilor clasice, dar care știe să pună la locul lor pe cei ce-l inportunează. Firește, înrolul „Domnului“ Tănase, d. Cătopol trebuia să fie excelent, și a și fost; dar mai multă moderație în gesturi și mai multă unitate în voce nu i-ar fi stricat. Admirabil, cum și trebuia să ne așteptăm, d. Liciu înrolul „Domnului“ Silberberg; amuzanți: d. Paciurea, înrolul „Domnului“ Caliaridis, și d. Carussy înanteriul „protopresbiterului“ Serafim; distins, și totuși prietenos, d. Demetriad înrolul Profesorului de matematici; „redondant“, afectat, volubil, cum i se și cădea, d. Aurel Petrescu a jucat rolul Profesorului de franțuzește, cu mult natural, deși ar fi trebuit să se mișce ceva mai puțin pe scenă. Cu un cuvînt, toți artiștii s'au întrecut să dea viață lucrării d-lui Gion

și s'o fac acceptabilă, chiar pentru un public strein de lumea profesorală.

Modul cum au jucat artiștii noștrii în seara de Miercuri mi-a dat convingerea că Teatrul Național poate ajunge cu o bună organizare și cu oarecare sacrificii, un teatru cu care s'ar putea mândri orice oraș al Europei!... Păcat însă, că reprezentațiile următoare mi-au stricat impresia și mi-au răcit entuziasmul!

A NOUĂSPREZECEA BUCATA

CONCLUZIUNI

I.

Luni 5 Aprilie 1904.

Miercuri, 31 Martie, stagiunea Teatrului Național s'a închis, în mod firesc, cu o dramă în care se glorifică, deși cam în doi peri, arta dramatică. E vorba de „*Kean*“ cunoscuta operă a bătrînului Dumas, în care „sforile“ sînt mult mai vizibile decît efectele, stilul este ridicul deînvechit glumele „deplasate“, dar în care cei ce nu cunosc deaproape culisele teatrelor pot găsi și astăzi mult adevăr, expus cu interes și căldură prin gura marelui artist dramatic Kean, personagiul principal al dramei. Și mai firesc însă ar fi fost ca ar-

tiștii noștri, cù această ocazie, să facă din această reprezentație, o reprezentație model, de la care publicul să plece plin de speranță și îndemn entusiast pentru activitatea viitoare a Teatrului nostru. Ca și spectacolul, cu care se deschide stagiunea, spectacolul de închidere ar fi trebuit să fie o adevărată sărbătoare, la care să fie invitate toate personalitățile noastre literare, culturale, artistice, și chiar — sau mai cu seamă — cele politice, ca să constate realele progrese ale acestei înalte instituții culturale. Multe inimi care astăzi sînt străine de mersul ei s'ar fi putut încălzi cu această ocaziune ; interesul tuturor, celor ce sînt în deosebi chemați să cîntărească cu competență și să dea tonul în mișcarea noastră literară, s'ar fi mărit în mod natural pentru ea și s'ar fi întins în cercuri din ce în ce mai largi. O reprezentație izbutită, cu acest caracter, ar fi lăsat în sufletele diriguitorilor motive mult mai puternice pentru îmbunătățirea Teatrului Național, decît toate stăruințele directe sau piezișe ale celor

interesați. — Negreșit, inițiativa unei asemenea reprezentării trebuia s'o ia Direcțiunea ; dar nu e mai puțin adevărat, că această inițiativă n'ar fi prețuit nimic, dacă mai întâi de toate artiștii nū și-ar fi pus tot focul lor sacru în serviciul unei asemenea fapte. Ceva mai mult : dacă artiștii noștri s'ar fi simțit cu adevărat mișcați de dragostea artei lor și cu deosebire de conștiința meritului lor, de a da o astfel de reprezentație, ar fi fost cu nepuțință ca Direcțiunea să nu țină în seamă avântul lor și să nu le îngăduască realizarea dorinței. Lasitudinea și lipsa lor de entusiasm sînt dar, în definitiv, pricina de căpetenie că nu s'a făcut nimic cu acest prilej. Și e regretabil. Tocmai acum, cînd Direcțiunea a luat laudabila hotărîre de a suprima beneficiile și de a înălța astfel demnitatea artiștilor, care altă dată, spre sfîrșitul stagiunii, erau nevoiți să se transforme în „cerșetori în haine negre“, era de datoria lor să-și pună toate puterile, ca să accentueze această demnitate arătînd printr'una sau două reprezentații so-

lemne, perfecțiunea artei lor și dreptul lor la viața culturală înaltă a țării noastre.—N'au făcut-o. Și nu numai n'au făcut-o, dar și-au dat par'că toate silințele să arate puținului public ce s'a mai arătat pe la teatru, că sînt obosiți și plictisiți și că cine vrea să vadă ceva mai bun să poftască la anul! — După faimoșii „Hoți“, în care artiștii au „tradus“ pe bietul Schiller în ciuda frumuseții traducerii textului, după nepilduita reprezentare a comediei „O noapte furtunoasă“, în care artiștii își știau așa de puțin rolurile, încît nici chiar cei mai buni nu înnemereau adevărata intonație a frazelor, necum „debutanții“, am avut aseară pe „Kean“, în care artiști, ca d. Nottara, — inteligența de căpetenie a Teatrului nostru — cu toată verva din unele scene, își permitea să mănînce silabe și chiar vorbe întregi, să răstoarne mersul vorbirii și să facă păuze atît de nenaturale, încît se vedea bine că improvizația trebuie să țină loc textului. Și tot așa d. Sturza și chiar d. I. Petrescu, care de obicei își

studiază conștiincios rolurile. Mă doare inima s'o spun, dar trebuie s'o spun, pentru că aceste defecte mărunte, care, spre a fi evitate, cer *nu* talent, ci numai muncă, au un rol covârșitor în impresia ce-ți lasă o reprezentație, și sînt determinante pentru spectatorul, care ar vrea să-și mai vină la teatru...—Ori e mult pînă la toamnă, și are să uite?... Da, uită un spectator, dar atmosfera generală rămîne! De aceea, în mare parte, teatrul nostru nu e iubit, iar artiștii noștri să știe bine că teatrul nu va putea să înainteze după cuviință pînă ce nu va fi mai întii de toate iubit.

Cer voe acum cititorilor, să-mi întorc privirile înapoi și să recapitulez și să accentuez unele din reflexiunile, pe care mi le-a sugerat activitatea trecută a Teatrului Național, de cînd am avut prilejul s'o pot urmări— de pe la sfîrșitul lui Noiembrie anul trecut, pînă astăzi.

Și, mai întii, s'a dovedit că producțiunea originală mai nouă e slabă, slabă de tot : toate „premierele“ au căzut, iar „re-

luările“, în afară de comediile lui Caragiale, nu s’au putut bucura de un adevărat succes. Solicitudinea, ce Direcțiunea Teatrelor a arătat pentru dramele originale, mi s’a părut chiar exagerată — ceea ce de altminteri este numai o aparență, pentru că se știe că cele mai multe din aceste lucrări au văzut focul rampei numai grație unor influențe externe mai puternice decît liberul arbitru al Direcțiunii sau Comitetului. Spre a lupta în contra acestor influențe, ar trebui, din capul locului și fără tergiversări, cînd se refuză o lucrare dramatică, să se publice, cum face Academia, raportul de respingere al oamenilor competenți, ce au fost însărcinați cu cercetarea ei. Aceasta ar tăia scurt orice veleități de revenire și ar scuti pe artiști de o pierdere de vreme, iar Teatrul de o cheltueală zadarnică. Negreșit, din această pricină s’ar naște animozități mai cu seamă în presă, dar aceasta nu va fi un rău, — ci un bine. Se animează mișcarea intelectuală, se deșteaptă preocupări care lîncezeau sau dormitau, se

încing discuții; dar toate acestea, fiind publice, vor fi nevoite să păstreze un nivel moral mai ridicat, decît acela al intrigilor de culise, iar dintr'aceasta Teatrul nostru nu ar avea decît cîștig. Curagiul, cînd e bine întemeiat, este o calitate folosită nu numai în lupta fizică, ci — și poate chiar mai mult — în lupta morală pentru izbînda unei idei.

În al doilea rînd, s'a dovedit că limba traducerilor, ce se joacă la Teatrul Național, este în genere intolerabilă. O refacere a lor se impune numaidecît. Nu autorii dramatici originali trebuesc încurajați, fiindcă aceștia, dacă au în adevăr talent, se produc și fără încurajare; ci traducătorii buni, la care e vorba în primul rînd de sîrguință. Dealtminteri mai toți autorii noștri de astăzi, nuli ca concepție, sînt mai totdeauna stăpîni pe limbă și ar face un adevărat serviciu literaturii romîne, dacă și-ar lăsa fumurile originalității și s'ar apuca să traducă în limba, care o avem astăzi, capod'operele literatu-

rilor vechi și moderne. Prin această lucrare s'ar dobîndi multe foloase. Mai întîi, s'ar abate în cîtva curentul modernismului, care otrăvește sufletele, demoralizîndu-le și innăbușindu-le pornirile originale. Limba, care, de n'ar fi viața politică, cu discursurile ei, ar perî de inaniție, de am fi reduși numai la producția literară originală, ar dobîndi, prin nevoea de a încorpora într'însa ideile și simțirile cele mai distinse ale umanității, — tot lustrul, toată mlădirea, toată preciziunea, care astăzi îi lipsește, și ar înceta de a fi o limbă săracă. În fine, prin această lucrare s'ar rezolva una din cele mai importante probleme culturale, făcînd inutile, cel puțin din punct de vedere literar, limbile streine, care astăzi, oricît am striga, sînt o necesitate imperioasă nu numai în societatea înaltă, dar și, mai cu seamă, în cea cultă. O întreprindere de a naționaliza ceea ce spiritul omenesc a produs mai măreț și mai adînc va întări cultura și conștiința romînească de zece și de sute de ori mai mult decît toate colec-

țiile de documente și decît toate studiile filologice, care sînt acum la modă și care tind să îmbicsească din ce în conștiința romînească, fără s'o facă să înainteze în mod real, cu nimic. Firește, este folositor ca cineva să-și cunoască trecutul său pînă în cele mai mici amănunte; este, firește, tot atît de folositor, ca cineva să cunoască fazele prin care a trecut limba, schematismul, la care se reduc formele variate, cu care ea se prezintă acum. Dar toate aceste cercetări, cu toată „știința cinstită“, ce dovedesc, sînt lucruri moarte pentru cei doritori de o cultură generală și înaltă, și nu-i pot interesa în oarecare măsură decît din momentul ce ele vor fi ajuns în stadiul unei sistematizări luminoase.

Nu în spre asemenea cercetări trebuie îndreptate și istovite spiritele—căci problema culturii în momentul de față nu stă acolo, — ci în asimilarea în organismul nostru sufletesc, prin limba noastră, a tot ceea ce spiritul omenesc a produs mai de seamă. Numai atunci vom putea lua

posesiune de noi înșine; numai atunci vom înceta să fim tributarii neintelligenței ai culturii franceze sau germane. Căci cultura noastră românească, așa cum o avem astăzi, aproape încetează cu liceul. În Universitate, studentul nostru este aproape exclusiv sclav al streinătății. Când mintea i se deschide, când sufletul începe să i se avînte în regiunile mai înalte, unde numai emoțiunea și gîndirea adînc *omenească* îl pot satisface, el trebuie să rătăcească peste hotare, și peste hotare rămîne toată viața lui — cu sufletul. N'ar fi așa însă, dacă substanța acelor emoțiuni și gîndiri, ar lua-o direct din limba maternă. Dar acest din urmă rezultat nu se poate obține, fără o înțordare entusiastă a tuturor forțelor noastre literare în această direcțiune. Și o parte—și nu cea mai mică—din activitatea cerută spre realizarea acestui scop privește în mod firesc pe Direcțiunea Teatrelor, ca una ce, prin însăși atribuțiunile sale, trebuie să urmărească tendința de a populariza operele dramatice clasice, și în acelaș timp are și

putința de a încuraja într'un mod mai pipăit pe cei ce s'ar ocupa cu traducerea lor. Nu pentru opere dramatice originale, ci pentru traduceri conștiincioase din Shakspeare, Molière, Goethe trebuie să insti-tue premii Direcțiunea Teatrelor —și fie sigură că rezultatele, ce va obține, vor mulțumi pe toată lumea cuminte.

În al treilea rînd, s'a observat că în alegerea operelor dramatice, ce s'au jucat la Teatrul Național, nu există nici un principiu directiv. O preocupare specială pentru purificarea gustului public, pentru înălțarea sentimentelor sociale și morale, care fac trăinicia unui stat, nu s'a simțit deloc în activitatea acestui înalt institut de cultură înființat și întreținut de Stat. Nu vreau să intru în afacerile de culise, spre a arăta care sînt considerațiunile; ce prezidă la primirea și reprezentarea cutărei sau cutărei opere dramatice. Le știu toți cei ce au oarecare raporturi cu Teatrul—pe unele le aud și eu, fără să vreau, dar nu-mi vine să le cred,—în orice caz,

nu vreau să le relevez, ci mă mărginesc pur și simplu să constat lipsa unui principiu directiv în această privință. Spre a se pune stavilă clevetirilor, ar trebui ca Direcțiunea să facă cunoscut publicului într'un chip sau altul, în mod sincer, considerațiunile, pe care s'a întemeiat, când, din multele drame și comedii ce la începutul stagiunii anunță că se vor juca, preferă pe unele și înlătură pe celelalte. O regulă care ar înlătura unele abuzuri ar fi ca să nu se mai tăinuească, sub nici un cuvânt, numele autorilor sau traducătorilor. Sîntem o societate democratică, și nu cred să mai fie nimeni care să se simtă jicnit, când își vede numele tipărit pe afișul teatrului. Un caz ar fi numai de acest fel: când autorul sau traducătorul ar avea conștiința că lucrarea sa e rea. Dar atunci să aibă prudența și să n'o prezinte, pînă nu va fi meremetisită de alți scriitori mai destoinici.

Fără o concepție clară de menirea unui teatru național și fără niște principii fixe, derivate în mod natural din această con-

ceptie, cu greu se va putea opune un director, fie și energic, la multiplele stăruințe ce se fac în favoarea unei lucrări sau alteia.

Dar despre aceasta mai pe larg în rândul viitor.

A DOUĂZECEA BUCATĂ

II.

Luni 12 Aprilie, 1904.

Vorbiam în cronică trecută de lipsa de principii, ce s'a constatat, anul acesta, în activitatea Teatrului Național, apoi de fluctuațiunile acestei activități după împrejurările momentului, — și-mi exprimam părerea că această stare ar trebui să înceteze și că n'ar putea să înceteze decît dacă Direcțiunea și-ar însuși o concepție clară despre menirea unui teatru național, și, ca urmare, niște reguli care să-i serve de directivă constantă și s'o pună la adăpostul numeroaselor influențe exterioare, care nu au a face nici cu arta nici cu cultura, al căror instrument de

propășire este teatrul. Asupra acestei concepțiuni aveam să vorbesc în cronica de astăzi.

Teatrul poate fi conceput în mai multe feluri. Ar putea fi conceput, bunăoară, ca o instituțiune de lux, în care s'ar repercuta, pentru deléctarea elitei noastre sociale, toate produsele de modă ale teatrelor streine. Teatrul ar fi un mijloc de distracțiune, ceva mai înalt, dar în definitiv tot un mijloc de distracțiune, alături cu teatrele de varietăți, cu balurile, soarelele, sindrofile, „picnicurile“, cursele de cai, de automobile, de biciclete, cu expozițiile de câini și de pisici... și cu tot ceea ce imaginația unei societăți sătule inventează pentru alungarea nemilostivului urît. E o concepție și aceasta, dar care nu se poate realiza la noi decît dacă am avea la dispoziție o trupă franceză, cît de proastă, numai să aibă într'însa o stea la modă, cum ar fi Le Bargy sau cum ar fi Jane Hading, sau măcar Roggers.

În adevăr, oricine a putut să constate că toate trupele franceze de acest fel,

oricum ar fi fost și orice ar fi jucat, au putut să distreze în cel mai înalt grad elita noastră socială. Toate au plecat mulțumite de la noi, deși nu toate au putut zice că au avut talente de talia admirabilului Le Bargy, toate au fost nevoite să dea câte un număr de reprezentațiuni mai mare decât își propuseseră, ba la unele chiar, cum a fost la Jane Hading, sălile erau mai pline la reprezentațiile ultime decât la cele dintâi. Aceasta dovedește că societatea noastră iubește teatrul francez și face sacrificii însemnate pentru el, chiar când se prezintă mult mai pre jos decât cum se prezintă, bunăoară, trupa noastră de comedie. Ce e mai natural dar, în acest caz, decât ca Direcțiunea Teatrelor, însușindu-și această concepție, să se institue în impresariu general și să tocmească, din capul locului și din vreme, mai multe trupe franceze, — înaltă dramă, comedie de salon, varietăți, teatru „rosse“, etc. — cu deosebitele lor stele, și să le facă să vină rînd pe rînd, să dea reprezentații pe sce-

na Teatrului Național, spre a face să petreacă, după cum i se cuvine, elita noastră bucureșteană ! Ba chiar e curios, cum unii dintre conducătorii noștri, care au ideea că teatrul merge bine, cînd încasează mult, și care văd cît de mult încasează trupele streine, ce vin pe la noi, nu s'au gîndit să aclimatizeze la Teatru Național o asemenea trupă—măcar pe primăvară, de cînd încetează stagiunea Societății noastre dramatice și pînă la vremea băilor. De altminteri, această idee s'ar putea realiza cu vremea chiar numai cu propriile noastre forțe—vreau să zic cu propriile forțe ale elitei noastre sociale, care de cîtăva vreme se manifestă din ce în ce mai puternic și care, după observarea unui spiritual amic al nostru, a dovedit cu strălucire că este în starea dea, pentru progresul acestei țări, cel puțin un excelent teatru de varietăți...

Dar ce facem atunci cu artiștii noștri dramatici ? N'avem decît să-i lăsăm în plata Domnului !

Dacă teatrul este un mijloc de distracție luxoasă, și ei nu pot să distreze tocmai

pe aceia, care ar putea să-i plătească, la ce să-i mai ținem? Constitue-se și ei în trupe independente și joace, cum fac alții și cum fac chiar ei înșiși în timpul vacanției,— la Liric, la Bulevard, la Dacia sau prin provincie, — pentru „prostime“.

Dar nu vreți să admiteți aceste propuneri! Vă gândiți că la Teatrul Național trebuie să fie vorba de limbă românească și de artă dramatică românească; și, oricât de iubitori de limbi streine — care, prin finețea lor, îți dă posibilitatea de a spune, chiar într'o societate de dame, *orice*, fără să roșești — tot par'că nu vă vine să renunțați pe față la această speranță în care nu credeți de loc, dar în care opinia populară vă silește să vă prefaceți că credeți — de a avea o limbă și o artă românească în teatru! Din momentul ce însă ați admis — de silă sau de milă — că în Teatrul Național trebuie să se cultive limba și arta românească, atunci, prin chiar aceasta, ați renunțat la ideea că Teatrul Național ar trebui să fie conceput ca un simplu mijloc prin care să

se varieze distracțiunile de lux ale societății noastre de elită. Căci arta românească, fiind la începuturile ei și nefiind întrată de loc în obiceiurile acestei societăți, numai distractivă nu poate fi, mai cu seamă pentru ea, care are nevoie de distracții alese!

Pe lângă concepția „teatrului-distrație” — și să nu se uite că aci discutăm concepția, pe care trebuie să o avem *despre Teatrul Național* — mai există o altă concepție tot așa de falsă, ca și această, — concepția „teatrului-speculă”. Primesc limba și arta românească în Teatrul Național, dar cel d’întîiu scop pe care trebuie să-l urmăresc este ca să fac pe Stat să cheltuească cît se poate mai puțin cu întreținerea Teatrului, și în acelaș timp să fac pe artiști să trăească cît se poate mai bine. Și, deoarece condiția de căpetenie — arta și limba românească — îmi înstreinează clientela bogată, îmi voi da toate silințele, ca să atrag cît mai mult publicul cel mare și neștiutor. E vorba tot de

a distra publicul, dar nu un public distins, ci un public de toată mîna, și nu de a-i da o distracțiune de lux, ci de a-l face să petreacă, cum ar petrece la circ, la „café-chantant“ sau în alte localuri, unde e vorba mai mult de a excita simțurile decît de a curăți și înălța sufletul spectatorilor. Astfel, întrebuițez arta și limba românească sau *quasi-românească*, spre a reprezenta comedii ca „*Uff!*“, „*Oh! bărbății*“ ..!, „*Călătoria Lizettei*“, „*Marchizul de Priota*“. Cu o asemenea concepție, preocuparea mea nu este de a îndrepta gustul publicului, ci de a-l atrage prin toate mijloacele posibile. Scopul suprem e să aduc lumea la teatru chiar cu prețul înjosirii lui. Dacă e sensual, stupid, ordinar, trebuie să profit de aceste defecte, dîndu-i lucruri care-i mulțumesc sensualitatea, vulgaritatea și nerozia lui. Groaza mea este să nu-l nemulțumesc. Să-i dau opere superioare, care ar putea să-l scoată din cercul lui obicinuit de înțelegere și simțire, ar fi să-l fac să nu mai vină la teatru. Căci orice progres în gust nu se face fără sfor-

țare, iar el nu vine la teatru decît ca să petreacă. Nu voiu fi dar așa de naiv ca să caut să-l ridic pînă la mine, ci voiu face tot ce e cu putință, ca să mă scobor eu pînă la el. Secretul purtării mele este în ghicirea caprițiilor lui și a gusturilor lui de rînd sau perverse. Nu mă interesează educațiunea, ci banul lui...

Această concepție nu e deosebită de alte apucături ale Statului, care, neputînd stîrpi vițiurile, le exploatează, în folosul său, prin monopoluri. Așa fiind, și dacă diriguitorii noștri primesc pentru Teatrul Național concepția „teatrului-speculă“, ar trebui pedeoparte să înființeze un monopol pentru tot felul de reprezentații prin care se excită simțurile oamenilor, luînd o plată cu atît mai mare cu cît aceste reprezentații sînt mai immorale; iar, pedealta, să se dea Direcțiunii Teatrelor o latitudine mult mai întinsă decît aceea, pe care și-a luat-o, în privința felurilor de reprezentații ce pot fi date pe scenă. Și dacă s'ar găsi un director abil, Dumnezeu știe,

ce n'ar putea să inventeze, pentru a face să crească veniturile Teatrului !

De sigur, că cititorul — și chiar cel care „in petto“ are concepția „teatrului-speculă“ — se indignează de aceste propuneri. Această indignare însă trebuie să se întoarcă în contra aceloră, care cred că Teatrul Național este o instituțiune menită să aducă venituri statului sau măcar o instituțiune pe care statul poate s'o înființeze, dar poate s'o lase să funcționeze cu propriile ei mijloace. Aci este o mare greșală, pentru că un teatru pe care l-ai înființat și pe care apoi nu vrei să-l susții după cuviință devine, vrînd-nevrînd, nu numai un mijloc de pervertire al gustului public, ci chiar de corupțiune.

Aceasta este concepțiunea, care în chip confuz se regăsește în activitatea Teatrului nostru Național și care-l face, chiar cînd „merge bine“, cum se zică că a mers anul acesta, să meargă totuși rău de tot. Căci teatrul nu este o instituțiune financiară, al cărui mers bun sau rău să se constate după excedente sau deficite bă-

nești, ci o instituțiune culturală, la care bunul său mers se măsoară după excedente și deficite morale, pe care numai conștiința curată și mintea rece le poate vădi.

Din fericire, în privința Teatrului Național mai există și o altă concepțiune, în afară de aceea a „teatrului-speculă“ și a „teatrului-distracție“. Dar despre ea nu pot vorbi decît în rîndul viitor.

†

A DOUĂZECIȘIUNA BUCATA

III.

Luni 19 Aprilie 1904.

Pelîngă concepțiunea „teatrului-distracție“ și a „teatrului-speculă“, mai putem avea, în privința Teatrului Național, o a treia concepțiune, aceea a „teatrului-școală“, — îngustă concepțiune la prima vedere, dar care totuși, bine înțeleasă, cuprinde în sine foloasele celorlalte două, fără să cuprindă însă și neajunsurile lor. Infîințez un teatru ca instituțiune de stat, nu cu gîndul de a distra publicul de elită, nici de a specula pe cel de toată mîna, ci de a desvolta gustul tuturor, de a le îmbogăți sufletul cu sentimente adînci și alese, cu idei înalte și generoase, și de a

da pornirilor lor o direcțiune potrivită cu supremul scop pe care orice stat, bine organizat, trebuie să-l urmărească: înfrățirea tuturor sufletelor și încurajarea lor pe calea Frumosului, Binelui și Adevărului.

Sună banal de tot această formulare! Frumos, Bine, Adevăr—și încă cu litere mari!—sînt lucruri bune de spus copiilor la școală; sînt pedanterii fără miez, ce pot fermeca minți neocoapte,—și încă nu pe toate! —nici într'un caz, însă, pe un om întreg, care știe greutățile vieții și care a avut destule prilejuri să simtă cît de neînfrîntă este, în viață, necesitatea compromisurilor și cîte încurcături sufletești păgubitoare nu i-au produs acei idoli, pentru care, din pricina vreunui naiv, dar entusiast dascăl, se întîmplase să aibă respect și iubire!..... Adevăr, Frumos, Bine... înălțarea și purificarea sufletelor... îndreptarea lor către un ideal,—acestea toate, la teatru?! Dar în ce lume trăește acest critic, ca să vorbească actorilor și actrițelor, spectatorilor prea sătui sau prea istoviți, amatorilor de tea-

tru — dar mai cu seamă de culise,— de aceste fantasmagorii puerile ? Se vede într'adevăr cît de colo, că el este ori vreun dascăl de modă veche, care ar face foarte bine să rămînă la catedra lui, de pe care poate să toace, cît vrea, verzi și uscate copiilor, ori vreun spectator naiv,— dar naiv de tot! — care, cînd se duce la teatru, se mulțumește numai cu ceea ce vede pe scenă și habar n'are de ce și cîte se petrece la spatele ei! Se vede că acest curios domn ar vrea ca Teatrul Național să se prefacă într'un fel de teatru de salon pentru nevîrstnici; — ar vrea să nu se mai dea pe scena noastră nici o dramă, nici o comedie în care ar fi baleturi, scene de dragoste sau de petreceri și, în genere, nici o scenă în care actorii și actrițele ar avea să spună și să facă lucruri pe care n'ar trebui să le audă copiii și copilele; — ar vrea chiar, pentru ca să moralizeze, zice-se, viața de culise, să izgonească din teatru femeile (pe care, în cronicile sale de pînă acum, le-a criticat, ca pe niște simpli... bărbați), — și să rea-

ducă vremile antice, cînd nici un rol nu era jucat de femei;—ar vrea, cu un cuvînt, ca teatrul să fie un fel de instituție, tot așa de plicticoasă, ca o școală sau, mai bine, ca o Academie, unde s'ar reprezenta lumea *nu* așa cum este, cu toate josniciile și nemerniciile ei, ci cum ar trebui să fie, — un fel de tîmpleu în care predicatorul oficial ar fi un al doilea Moralescu, adică el însuși! E pur și simplu ridicul!

Da, ar fi ridicul, dacă cel ce ar vorbi astfel, n'ar fi... prea simplu. Firește; acel dascăl, acel naiv care trăește în scriitorul acestor cronice crede ceva și vrea ceva; numai trebuie să-ți dai puțin osteneala, ca să vezi ce crede și ce vrea. Fără să faci aceasta, nu te încumeta să-l critici: unde crezi că e rezistența, vei găsi golul și, voină să birui pe cea dintîi, lesne te poți rostogoli în cel de-al doilea. S'a întîmplat aceasta unora, se mai poate și altora întîmpla...

Cu literă mare sau mică, Adevărul, Frumosul, Binele există. Ele sînt stator-

nica aspirațiune a fiecărui om și prezidă, cu știrea și mai ades fără știrea lui, la toate actele sale de natură teoretică, artistică sau practică — cu un cuvînt, la întreaga lui activitate. Negreșit aceste idei conducătoare — vecinice și nestinse lumini — au fost și continuă de a fi întunecate în mintea multora. Mulți sînt care reduc Adevărul la simpla notare a impresiilor, ce întimplător primesc de la lucruri, — Frumusețea la excitarea cît mai plăcută a simțurilor, — iar Binele, la satisfacerea imediată și cît mai copioasă a nevoilor. Pentru aceștia, știință se poate face fără idei ; artă, fără concepțiune ; și fapte bune, fără nici o preocupare de nevoile celorlați oameni. Pentru aceștia, Adevărul, Frumusețea, Binele, scrie-se culiteră mare sau mică, nu există, și e firesc să nu existe, deoarece ei le reduc la ceea ce e mai variabil în om — la impresia momentului, — la părerile, ciudățeniile, impulsunile lor nereflectate. Adevărul e însă că aceste idei directe ale activității omenești, astfel înțelese, se găsesc numai în min-

tea copilărească, care prin firea ei este strîmătă, egoistă și impulsivă, — iar scriitorul acestor rînduri se adresează numai către oameni vîrstnici și întregi la minte.

Aceștia ușor pot pricepe că, cu toate greutățile pe care preocuparea pentru Adevăr, Frumusețe și Bine poate să i le aducă în viață, cu toate compromisurile, pe care omul este nevoit să le facă în practica vieții, fiind de multe ori nevoit să se mulțumească numai cu jumătăți de adevăruri, de frumuseți și fapte bune, totuși aceste idealuri trebuie să rămînă inspiratoarele de căpetenie ale omenirii, ce vrea să progreseze, și, în acelaș timp, ținta supremă a fiecărui om cu adevărat cinstit. Așa fiind, noi sîntem îndreptățiți să le cerem de la oricine vrea să fie un element de progres în societate și cu atît mai mult de la orice instituțiune ce face parte din organismul statului. Și, prin urmare, cu toate că un teatru nu se poate crea fără largi concesiuni în privința moralității publice, noi sîntem totuși, ba chiar tocmai pentru aceasta, îndreptățiți să cerem

de la el năzuința constantă de a realiza unul din acele idealuri, atît de banale, dar atît de adevărate, și anume idealul său propriu, Frumusețea sub una din formele sale, — și, cu atît mai mult avem acest drept, cu cît teatrul de care vorbim este un teatru național, adică o instituțiune de stat.

Nu e vorba dar nici de a îndrepta moralitatea actorilor sau actrițelor, (deși se pare că la noi această moralitate e cu mult mai ridicată decît în alte părți), nici de a oprî în viitor pe spectatorii prea sătui sau prea istoviți să găsească un prilej de excitațiune în reprezentațiile teatrale! Nu e vorba nici de a falsifica viața și de a transforma teatrul într'un teatru de salon, dînd numai drame și comedii morale, care pot instrui pe copii, dar care nu pot fi luate în serios de oamenii în vîrstă; nu e vorba nici de desființarea baleturilor și cu atît mai puțin de izgonirea femeilor din teatru. E vorba însă de a subordona toate mizeriile, ce sînt legate de funcționarea unui teatru, de un ideal

superior de frumusețe. Dacă tolerăm viața de culise, nu însemnează s'o tolerăm și pe scenă ; dacă primim femei în teatru, nu însemnează să primim cu deosebire pe acelea, care au calități fizice, dar care n'au nici un talent dramatic ; dacă amatorii de culise pot veni în bună voe la teatru, nu însemnează că trebuie să ținem seamă de gusturile lor și să le dăm reprezentării *ad-hoc*, care să le mulțumească simțurile istovite. Putem reprezenta pe scena Teatrului Național orice fel de dramă și comedii, chiar cu situațiuni riscate și cu expresiuni „pipărate“, cu o singură condițiune : să se vadă că toate acestea au o semnificație adîncă și sînt semnul unei reale concepțiuni. Să se vadă că ele nu sînt reprezentate pentru ele, ci pentru ca să pună în relief o idee superioară. Lucruri josnice și netrebnice pe scenă, așa cum se găsesc în viață, nu devin frumoase pentru că reproduc realitatea cu exactitate, ci numai întru cît sînt înălțate și curățite printr'o concepție supe-

rioară, și numai întru atît merită să și fie reprezentate.¹

Intr'aceasta constă concepțiunea „teatrului-școală“ — în urmărirea unui ideal superior de frumusețe, indiferent dacă place sau nu publicului de toată mîna. Cînd vorbim dar de „teatru-școală“, nu înțelegem teatrul cu tendință moralizatoare, teatrul care este nevoit să schingiuească realitatea, spre a satisfac emorala, nu un teatru emasculat și *ad usum Delphini*, ci teatrul, în care s'ar putea găsi orice fel de elemente din viața omenească, dar în care, în acelaș timp, să se găsească totdeauna o concepțiune superioară, căreia aceste elemente să i se subordoneze cît mai clar și mai artistic. Căci adevărata frumusețe nu constă în altceva decît în priceperea acestei meșteșugite subordonări, iar progresul gustului, pe care trebuie să-l urmărească o instituțiune de stat, cum e Teatrul Național, consistă tocmai în a face pe public să priceapă din ce în ce mai ușor și mai sigur această subordonare. Din această pricepere ră-

sare în sufletul nostru cea mai curată și mai înaltă emoțiune, emoțiunea estetică; de această pricepere se leagă avînturile cele mai entusiaste ale inimei, care ridică pe om deasupra lui însuși, și-l face, fără să vrea, mai primitiv de tot ce este bun și adevărat. Pentru asemenea purificări ale sufletului merită ca Teatrul să funcționeze ca instituțiune în stat, și numai cu această condițiune el nu se înstreinează de la menirea lui naturală...

Foarte bine. Dar dacă adoptăm această concepțiune, dacă nu ținem în seamă nici gustul publicului de elită, nici gustul publicului de toată mîna, — cine va mai veni la teatru ? Cu ce se va întreține o instituțiune atît de costisitoare ? Și cum vom mai putea interesa societatea noastră aleasă la mișcarea culturală reprezentată prin teatru ? Cu această concepțiune, ori ar trebui să înființăm un teatru la care publicul să nu plătească și statul să suporte toate cheltuelile, ori să silim pe artiști să joace în fața băncilor goale.

Nici una, nici alta. Dar răspunsul mai pe larg la aceste chestiuni, în rîndul viitor.

A DOUĂZECIȘIDOUA BUCATA

IV.

Luni 26 Aprilie 1904

Am lămurit, cred, în articolul trecut, ce trebuie să înțelegem prin „teatrul-școală“, în deosebire de „teatrul-distrație“ și de „teatru-speculă“, și am arătat că această concepție este singura sănătoasă și potrivită pentru o instituțiune de stat, ca Teatrul Național. Rămăsese să mai arăt cum este cu putință, cu această concepțiune, severă dar firească, ca să interesez atât pe publicul mare, cât și pe publicul de elită,— cum adică este posibil ca Teatrul Național, avînd acest temei natural, să devină o instituție cu adevărat viabilă, să inspire entusiasm sau cel

puțin respect tuturor, să fie în adevăr capabil de a contribui în mod real la înaintarea noastră culturală. Căci, cînd e vorba de o instituțiune de stat, această chestiune este fundamentală. Altminteri, devine o creațiune de formă, fără nici un fond, care mai bine ar trebui să lipsească decît să vegeteze. Și, în adevăr, aceasta — în aparență — a și fost preocupățiunea continuă a tuturor Direcțiunilor.

Dar, deși au căutat să mulțumească toate caprițiile, deși s'au înjosit la toate compromisurile, — sau, mai bine, tocmai pentru aceasta — Teatrul Național, pînă acum, n'a izbutit decît să ducă, cum se zice popular, „o viață legată cu ață“, un traiu de azi pe mîine, și să apară ca o instituțiune artificială, care nu numai nu inspiră nimănui entusiasm, dar este un izvor de nemulțumire pentru toți. Cauza acestei vegetări a teatrului este îndoită.

Prima cauză stă în faptul că nici unul, dintre cei ce ar fi putut să-lîmbunătățească nu l-a luat cu adevărat în serios. În mintea tuturor el a fost — și din nenorocire conti-

nuă de a fi — legat, pedeoparte cu ideea de lux și immoralitate, pedealta cu ideea de speculă. Țara are trebuință de administrație, de armată, de justiție, de diplomatie și de alte instituții de acest fel, care garantează siguranța și ordinea în afară și înăuntru. Pentru acest fel de instituții, ești obligat neapărat să cheltuești banii contribuabililor — și, în această privință, nu încape nici o șovăeală : sînt trebuințe de stat, pe care ești dator să le satisfaci. Nu tot așa stă lucrul cu o instituțiune de lux, ca teatrul, de care te poți ușor dispensa și de care poate ar fi mai bine să te dispensezi, ca una ce, într'un fel, contribuie la întinderea immoralității. De ce să risipești banul public pentru o astfel de instituție ?

Pe de altă parte, toți știm că cele mai multe teatre din streinătate sînt întreprinderi particulare, care de cele mai multe ori rentează. De ce dar să întreținem în Stat un organism parazitar, care, în loc să producă, ne păgubește pe fiecare an cu o însemnată sumă ce ar putea fi foarte

bine întrebuințată la igiena publică sau la apărarea națională? Numai cu o condiție, prin urmare, Statul ar putea să înființeze un teatru național — cu condiție ca acest teatru nu numai să se întrețină singur, dar și să dea Statului oarecare venituri.

Cu o stare sufletească, provocată din păreri de acest fel în privința teatrului, firește, că nu vei putea avea niciodată curajul ca să-i dai mijloacele, fără de care e cu neputință, să propășască. Această stare sufletească a avut-o în realitate toți aceia, cărora le-a stat în putere să facă ceva pentru Teatrul Național, — și de aceea el a continuat să vegezeze mai departe, ca și acum.

A doua cauză, pentru care Teatrul Național nu s'a putut pînă acum afirma ca o instituție viabilă, a fost faptul că cei ce au condus teatrul, neavînd pedeparte mijloace, iar pedealta fiind pătrunși de ideea că teatrul atunci merge bine, cînd cîștigă momentan mult, au căutat să varieze cît mai mult spectacolele. Și-au în-

chipuit că singurul mijloc pentru a atrage publicul este excitarea curiozității lui,— și de aci vertiginoasele schimbări de afișuri, care-ți fac impresia jocului nerăbdător al „ghinionistului“, care, în loc să-și exploateze cărțile, bune-rele, pe care le are, le asvîrlă unele după altele, cu speranța din cē în ce mai vie, ca să dobîndească o carte cu care să-și întoarcă toată paguba. Așa și cu aceia care au avut să reguleze activitatea Teatrului Național. Acțiunea lor s'a învîrtit și se învîrtește într'un cerc vițios. Ca să meargă bine teatrul, tu trebuie să atragi publicul ; dar cu cît cauți să-l atragi mai mult, cu atît merge, mai rău,—cu atît adică simți nevoia ca să cauți să-l atragi mai mult. Cu cît vrei să cîștigi, cu atît crezi de cuviință să schimbi mai des afișul, spre a atîta curiozitatea oamenilor ; dar, cu cît schimbi mai des afișul, cu atît jocul artiștilor devine mai imperfect, cu atît deci ajungi să nu mulțumești pe nimeni, deci cu atît ești nevoit să întrebuintezi și mai mult schimbările de afiș. Goana după

bine procrează răul, care, cu cît devine mai mare, cu atît face maine necesară goana după bine și deci cu atît se mărește și mai mult răul. Este procesul caracteristic regresului, și de aceea, cu toată aparența de progres din ultimul timp, în realitate toți simt că Teatrul Național dă înapoi neconținut.

Această din urmă cauză, deși subsistă și prin sine, se poate reduce totuși la cea d'întîi : lipsa de încredere a guvernanților în necesitatea unui Teatru Național.

Ei bine, această stare de lucruri trebuie să înceteze. Ori puterile competente trag ultima — curajoasa, radicala, dar logica — concluzie a concepțiunii dominante, și desființează pur și simplu Teatrul Național, rămînînd ca Statul să tragă folos din închirierea localului pentru întreprinderi teatrale particulare ; — ori aceleași puteri trebuie cu acelaș curagiu să-și modifice concepțiunea în privința menirii unei asemenea instituții și să-i dea tot ajutorul, de care are trebuință. Prima alternativă însă nu va putea fi adoptată

de nimeni, nici chiar de aceia, care au avut curajul s'o formuleze. Teatrul Național, așa cum îl avem, reprezintă un capital intelectual însemnat, la care nu poți renunța fără să produci indignarea tuturor acelor, care privesc cu scumpătate orice manifestare națională de oarecare valoare. Nu mai vorbesc de puterea tradiției și de numeroasele interese ce ar fi atinse printr'o asemenea măsură. Din momentul ce însă această alternativă nu poate fi primită, trebuie neapărat adoptată și realizată cea de-a doua, în toată liniștea de conștiință a celui mai scrupulos om de stat. Teatrul nu este nici o instituție de lux, nici de speculă ; el este un institut de cultură, ca orice alt institut pentru răspîndirea instrucțiunii : — ca toate școalele. S'ar fi putut privi ca instituțiune de lux pe vremea cînd era privită astfel întreaga instrucțiune publică. Acum însă, — cînd toată lumea e convinsă de necesitatea institutelor de învățură, — cînd nimeni nu se mai miră că bugetul Ministerului Instrucțiunii întrece

cu mult bugetul altor ministere, recunoscute, înainte vreme, ca singure necesare vieții de stat, — cînd se fac atîtea sacrificii pentru progresul, de multe ori problematic, al științei pure, — ar fi un anacronism să nu-ți pui toată inima pentru îmbunătățirea Teatrului Național sub cuvînt că ar fi o instituțiune de lux. Nu numai urmărirea Adevărului, sub formă de știință pură, este o necesitate într'un stat cu pretenții de cultură, dar și — și încă mai mult — cultivarea Frumuseții, care nu interesează direct numai pe cîțiva specialiști, ci pe toată lumea.

Prima condițiune dar, pentru ca Teatrul Național, conceput ca „teatrul-școală“, să devină o instituție viabilă, iubită sau cel puțin respectată de public, este ca să i se dea, — fără nici o șovăire — toate fondurile, de care are trebuință, cel puțin pentru cîțiva ani, pînă se va întări, ca să poată trăi din propriile lui puteri. Numai astfel se poate mișca liber, după propria lui voință, nu după nazurile publicului, și numai așa își poate impune di-

recția de gust cea mai potrivită cu înalta lui menire. Avînd fondurile trebuincioase, el va fi în stare, cu forțele, de care dispune azi, să învingă și repulsiunea publicului de elită, și inerția celuilalt public în genere.

Și, mai întîiu, în ce privește „lumea mare“.

Cu tot „snobismul“; ce bîntue înalta noastră societate, cu toate curente ne-sănătoase, pe care literatura franceză la modă le-a născut în sînul ei, un fapt este indiscutabil. Această societate are un gust, dacă nu mai ales, în orice caz mai rafinat decît restul societății. Dacă ea de multe ori este incapabilă să pătrundă fondul unei lucrări dramatice și să simtă emoțiunile superioare, ce întrupează; dacă, permite-mi-se expresia, „strîmbă din nas“ oridecîteori o astfel de operă îi cere o oarecare sforțare spre a fi pătrunsă, sau oridecîteori cuprinde personaje care, în loc de „frac“, poartă „cojoc“, și, în loc de obiceiurile cunoscute de salon, se prezintă cu alte obiceiuri,— ceea ce, în definitiv, se

reduce tot la acea neputință de a face o
sfortare spre a înțelege o operă — nu e
mai puțin adevărat, că ea este în totdea-
una capabilă de a înțelege cînd un artist
dramatic este bun sau nu. Indiferentă de
multe ori pentru conținutul operei drama-
tice, ea are o sensibilitate delicată pentru
jocul artiștilor. Aceasta este tăriia sau, mai
bine, slăbiciunea ei — și printr'aceasta
trebuie prinsă și adusă la teatru. Intreba-
rea, care se pune acum, este deci aceasta:
Cu elementele și mijloacele, pe care le are
acum Teatrul Național—sau pe care le-ar
mai putea avea — e cu putință, fără să
se calce menirea lui, să se dea cel puțin,
la început, cinci-șase reprezentații pe
an, bine vizitate și bine plătite, de care
înalta societate să fie pe deplin mulțu-
mită? Răspunsul îl cred, fără șovăire,
afirmativ, și voi avea ocaziunea să-l mo-
tizez în cronica viitoare.

A DOUĂZECIȘITREIA BUCATA

V.

Luni 3 Maiu 1904.

S'a părut că, în articolul precedent, am nedreptățit societatea noastră înaltă, cînd am zis că, în general, ea are gust rafinat, dar nu și ales, că este destoinică mai mult ca să aprecieze jocul artiștilor decît valoarea operelor și că nu se simte atrasă de lucrări dramatice, cu ocazia căroră, spre a le gusta, trebuie să facă o oarecare sforțare ca să easă din atmosfera socială, cu care e obicinuită, sau din sfera de idei, ce-i este familiară. Dacă m'am înșelat în aprecierea mea — ceea ce e foarte cu puțință — atît mai bine. Atît mai bine că publicul nostru de elită poate gusta și lu-

cruri din altă atmosferă decît cea franțuzească sau, mai bine, cosmopolită, și din alte timpuri decît din cele de astăzi; — atît mai bine că poate gusta și opere unde nu e vorba numai de galanterie și de sensualitate rafinată, ci și de sentimente adînci și serioase; — atît mai bine că poate prețui după cuviință literatura clasică și veche și nouă, și mai veche și mai nouă. Deși mă cam îndoiesc de aceasta, totuși aș fi gata s'o admit. Și ar fi natural, cu atît mai mult să mă grăbesc s'o admit, cu cît aceasta mi-ar veni și mai mult în ajutorul afirmării, ce-mi propusesem să justific, — anume că, cu elementele și mijloacele, pe care le avem astăzi, necum cu acelea, pe care le-am putea avea, — Teatrul Național ar putea foarte bine să dea în fiecare stagiune, și ca un început, cel puțin cinci-șase reprezentațiuni bine vizitate și bineplătite, care să mulțumească pe deplin gustul înaltei noastre societăți. Firește, dacă acest gust este atît de cultivat, va fi mult mai ușor să-l mulțumești; căci mai ușor e să gă-

sești în trecut zece opere dramatice bune decît în prezent una cu adevărat interesantă, și mai ușor artiștii noștri pot avea succes în opere unde nu e vorba de moravuri din societatea distinsă de astăzi și mai cu greu, dacă nu chiar cu nepuțință, în opere moderne, unde acest fel de moravuri se întîlnesc. Un lucru însă îl putem admite fără teamă: societatea noastră de elită poate mai ușor pătrunde și gusta chiar opere serioase mai adînci și mai străine de felul său obicinuit de a fi, în cazul cînd sînt jucate cu o relativă perfecțiune. Această relativă perfecțiune însă nu se găsește — după ea — în jocul artiștilor și cu deosebire în al artistelor noastre. Artiștii, și cu deosebire artistele noastre, chiar cînd vădesc un talent necontestabil, se prezintă cu defecte care indignează pe un bărbat și mai cu seamă pe o doamnă crescută într'o societate aleasă. Ei, și mai cu seamă ele, nu știu să se poarte, nu știu să umble, nu știu să se misce; în felul lor de prezentare, descoperim o lipsă de distincțiune, ca să nu

întrebuințăm alt cuvînt mai propriu, care turbură, la fiecare moment, impresia, pe care trebuie să ne-o facă desfășurarea stărilor sufletești ale personagiilor, ce reprezintă. În loc să fim preocupați de înțelesul rolului lor, la fiecare moment observăm, fără să vrem, stîngăcia, neîndemînarea, dezorientarea purtării lor. Nu știu să se țină într'un salon, nu știu să se prezinte cu demnitate într'ositație solemnă, nu știu nici măcar să intre sau să se easă din scenă în mod firesc. În loc de spectacol, simțim neconținut prezența culiselor, și, din cînd în cînd, chiar prezența rigisorului, pe care ni-l închipuim făcînd gesturi desperate, ca să nu se facă greșeli prea bătătoare la ochi în mișcările personagiilor și grupurilor.—Dar, la neîndemînarea ținutei, se adaogă vulgaritatea dicțiunii. Mai toți artiștii și artistele noastre vorbesc și declamă fără nici o semnificație, după un calapod cunoscut, masculin sau feminin, ori vorbesc cu un accent nefiresc și necaracteristic. Nu știu să ducă o conversațiune care să facă

iluzie, necum să te farmece prin frumusețea accentului, prin limpezimea pronunțării, prin eleganța pauzelor; — și, dacă în mișcările lor simțim prea mult prezența regisorului, cu atât mai neîntre-rupt și mai enervant vedem în vorbirelor amestecul sufleurului, pe care nu rare ori îl simțim disperindu-se că nu e auzit în destul. La cele mai multe din reprezentațiile, ce se dau la Teatrul Național, artiștii și sufleurul par'că se joacă de-a ecoul, cu deosebire că răsunetul e mai puternic dec't sunetul. Cum mai e cu puțință să mai avem inimă ca să venim la Teatrul Național, oricît de serioase sau oricît de la modă ar fi operele dramatice ce s'ar reprezenta; — și cum am putea simți, oricît de naționaliști am fi, un îndemn sincer ca să plătim bine locurile noastre, cînd sîntem convinși că nu merită nici prețul obicinuit fixat de Direcțiune?

Cam în acest chip — de sigur sever, deși nu prea sever, — judecă elita noastră socială Teatrul Național, și, firește, față

cu asemenea opinii și sentimente, singurul lucru pe care-l poți cere de la naționaliștii acestei elite—dacă sînt—este de a contribui benevol cu cîte un abonament de lojă sau de stal, cu condiția, însă, ca să nu se folosească niciodată de dînsul. Sau, dacă această formă se pare că are prea mult aerul de curată „pomană”, s’ar putea întrebuița altă formă mai „picantă”. Direcțiunea ar putea să organizeze pe fie-care an cîte o loterie autorizată de Stat — de Statul, care nu vrea să-și întrețină cum se cuvine Teatrul! — ale cărei numere cîștigătoare ar consista în cîte un abonament de stal sau de lojă, și al cărei haz ar sta în faptul că cei norociți ar fi tocmai aceia, care n’ar cîștiga nimic. Ar fi un „sport” mucalit, care ar semăna într’un fel cu acele minunate curse de măgari, la care, precum se știe, fericitul cîștigător nu este cel care ajunge cel d’întîiu la „potou”, ci cel care rămîne la urmă de tot. Dar, și într’un caz și într’altul, elita noastră socială, n’ar prinde un adevărat interes pentru *activitatea*

Teatrului Național, —și chestiunea este tocmai cum se poate face, cu toate ideile pe care văzurăm că le are în privința artiștilor noștri, să se intereseze totuși în mod efectiv de această activitate și s'o încurajeze nu numai cu banul, dar și cu entuziasmul său luminat.

Cel d'întîiu mijloc ar fi să convingem pe acest public ales, că judecata sa, deși în parte dreaptă, este mult exagerată din pricina împrejurărilor de fapt, în care se dau reprezentațiile la Teatrul Național. Nu atît artiștii sînt de vină, cît organizarea reprezentațiilor. Gîndească-se elita noastră că trupele străine, care o satisfac, au un repertoriu foarte restrîns și că fiecare dintre operele dramatice, ce-l compune, au fost jucate de sute și sute de ori. Textul rolurilor este, din pricina acestor numeroase repetițiuni, legat nu numai de memoria—care poate fi fidelă, dar de multe ori și infidelă—a artiștilor, ci de însuși sufletul lor; mișcărilor și gesturile, pe care trebuie să le facă, au devenit mișcări și gesturi care par'că isvo-

răsc din propria lor personalitate. Artistul nu mai e nevoit să se gîndească ce are să spue, nici ce are să facă, ci *cum* are să spue și cum are să lucreze, pentru ca să dea acțiunii și vorbirii, cu care este perfect obicinuit, tot relieful caracteristic stărilor sufletești, ce se frămîntă în personagiul reprezentat. Din această pricină, chiar artiștii lipsiți de talent pot fi suportați și uneori chiar ascultați cu interes, în orice caz, nu cu vădita displăcere cu care sînt ascultați artiști de-ai noștrii, incomparabil mai talentați. Să-și închipuească însă elita noastră pe cei mai mulți dintre artiștii, care au însoțit pe Jane Harding sau pe Le Bargy, jucînd în fiecare an, și numai cu cîte două și trei repetiții, cîte 20—30 de opere dramatice în fiecare stagiune — și să judece cu nepărtinire efectul, ce ar face asupra gustului său rafinat, dicțiunea și jocul lor, în asemenea condițiuni! E sigur că ar fi mult mai deplorabil decît efectul, ce-l fac artiștii noștri.

Ca să convingem dar pe elita noastră

socială că se înșală mult asupra valorii artiștilor noștri, trebuie ca cei în drept să ia măsuri ca cele cinci-șase reprezentații ce ar avea să dea pentru acest public să fie așa de bine repetate, încît să nu mai fie nevoie de prezența regisorului și mai cu seamă de a sufleurului.

Dar, oricît s'ar pune în relief prin această măsură talentul artiștilor noștri, el tot nu s'ar putea prezenta cu tot lustrul distincțiunii și al eleganței, cu care publicul nostru ales este deprins. Firește, acest lustru nu se dobîndește de azi pe mîine, și dacă e mai ușor să-l dobîndească cei tineri, cu greu îl vor mai dobîndi cei formați. În orice caz, cei ce au în mîină soarta Teatrului Național trebuie să se gîndească stăruitor la mijloacele, prin care ar putea ca cel puțin cei care au intrat de curînd în teatru, precum și cei ce vor intra de aci în colo, să fie deprinși cu o ținută îndemînatecă, potrivită cu circumstanțele și cu „uzanțele“ lumii mari, pentru ca să știe să se prezinte cu distincțiune, și, dacă se poate, chiar cu eleganță

în deosebite împrejurări ale vieții. Pentru aceasta, două catedre la Conservator — de „maintien“, — una pentru bărbați și alta pentru femei, ar fi absolut necesare. Și cred că în societatea noastră înaltă s'ar găsi mulți domni și chiar doamne, care să aibă nu numai priceperea de a preda acest fel de dexteritate, dar și necesitatea de a-și oferi serviciile lor Stațului, — ceea ce ar fi, și spre onoarea lor, și spre binele lui.

Dar, pînă la realizarea acestui dezerat, spre a putea mulțumi glasul elitei noastre, e necesar ca acest defect al artiștilor noștri să fie cît mai atenuat. Pentru aceasta ar fi de recomandat ca, la cele cinci-șase reprezentații despre care am vorbit, să se întrebuițeze deocamdată cu deosebire elemente tinere, care, pe lîngă că prezintă farmecul nouății, sînt și mai lesne de disciplinat și mai accesibile la învățături, și anume să se întrebuițeze mai cu seamă elementele comice, care sînt admirabil reprezentate în teatrul nostru, prin bogăția nuanțelor și

franchețea talentelor, și să se evite, pe cît se poate, elementul femenin. Se va alege, prin urmare, pentru aceste spectacole de preferință comedii în care n'ar figura decît trei, cel mult patru artiste, pe ales.

Dar nu e numai atît. Să se observe bine distribuția rolurilor. Artiștii și artistele noastre, cu talent sau fără talent, nu-și recunosc puterile și năzuesc adeseori prea sus. Cazul d-nei Giurgea, care a vrut să joace pe Julieta, al d-lui Barbilian, care a rîvniț la Franz Moor, al d-lui Mărculescu, care a fost fascinat de succesul problematic al d-lui Nottara din Hamlet, al d-lui I. Dumitrescu, care s'a încumetat să restignească pe Ruy Blas și pe Karl Moor, sînt tipice. Niște debuturi atît de nefericite, în reprezentațiile date pentru publicul nostru ales, ar fi un adevărat dezastru. Trebuie dar instrunate dorințele ambițioase ale unuia sau altuia și trebuie făcută distribuția după dreapta cumpănire a forțelor fiecăruia și după potrivirea dintre caracterul personajilor și felul talentului artiștilor, ce vor să le

reprezintă. Trebuie chiar să se meargă mai departe. Să se treacă peste susceptibilitățile unora sau altora — dacă nu vor înțelege că e vorba tocmai de interesul lor — și să se dea chiar rolurile secundare la artiștii de prima ordine. Numai astfel se pot realiza „ansambluri“ perfecte, și trebuie să se știe că nimic nu impresionează mai favorabil pe un public cult decât asemenea „ansambluri“.

Cu aceste condițiuni se pot realiza reprezentații cu adevărat artistice la Teatrul Național. Cu asemenea reprezentații, cred că gustul rafinat al elitei noastre sociale ar putea fi perfect satisfăcut, și Direcțiunea Teatrelor ar avea tot dreptul să speră că cu ele va face mult doritele „săli pline“ și că locurile vor fi excepțional de bine plătite. Dar partea importantă nu este atât realizarea unei mari rețete, cât faptul că prin aceste reprezentații, chiar dacă n'ar fi așa frecventate și bine plătite la început, artiștii sînt siguri că vor cîștiga admirațiunea publicului celui mai distins și mai cunoscător, și vor pu-

tea mai ușor spera la perspectivă ca să joace cât mai mult și totuși să învețe cât mai puține roluri.

Dar oare această preocupare de gustul înaltei societăți nu va aduce o întreagă perturbare în activitatea ordinară a Teatrului? Ce se face cu celălalt public? Și nu cumva vroid să întemeem un „teatru-scoală“, îl reducem, fără să vrem, la rolul de „teatru-distrație“ ?

Cu rezolvarea acestor chestiuni, mă voi ocupa în cronicile viitoare.

A DOUĂZECIȘIPATRA BUCATA

VI.

Luni 10 Maiu, 1904.

Am arătat în articolul precedent mijloacele, de care s'ar putea servi Teatrul Național, pentru ca să intereseze cu activitatea lui pe publicul nostru de elită. La acele mijloace s'ar putea adăoga altele. Astfel ar fi „montarea“ din nou, și după toate cerințele teatrului modern, a unor comedii și drame care și-au perdut o parte din farmec, nu din pricina învechirii fondului, ci din pricină că, în felul cum sînt jucate astăzi, vedem perpetuarea unor tradițiuni care dau pe față insuficiența mijloacelor teatrale de acum douăzeci-treizeci de ani sau împrejurările nefavorabile, în care au fost reprezentate pentru prima oară. În acest caz este, bunăoară, „*O scrisoare perdută*“, care

atrage și astăzi cu deosebire publicul cult și chiar o parte din publicul de elită, dar care, din nou „montată“, ar putea plăcea, și mai mult, și mai multora. Când zic însă „montare“, nu înțeleg numai schimbarea decorurilor, a înscenării, dar cu deosebire a „titularilor“ de pînă acum ai rolurilor. O schimbare inteligentă a interpreților principali înnoește o operă dramatică, îi dă alt colorit, alt farmec — iar aceste însușiri îi dau un lustru de nouitate, care place cu deosebire unui public de elită, mai cu seamă, cînd știe că, ceea ce se face, se face în vederea lui.

Un alt mijloc, neînsemnat în aparență, dar care are o influență foarte mare asupra spectatorilor în genere, și asupra celor mai subțiri în special, este scurtarea cît mai posibilă a „antractelor“. Și, în această privință, nu-mi explic de loc un lucru. Cum se face că Direcțiunea Teatrelor, cînd dă spectacole, ca „*Patru Săbii*“¹⁾, izbuteste să schimbe în patru ceasuri și

1) Vezi notița XIV.

ceva 14 (am zis patrusprezece) tablouri, și nu e cu puțință să scurteze timpul „antractelor“ la drame și comedii unde nu e vorba decît numai de două, trei sau patru ? Și cum e cu puțință — dacă e vorba de economie la numărul lucrătorilor întrebuițați la așezarea acestor tablouri — că cineva, pentru atît de puțin lucru, să sădească, în sufletul publicului, frica neînvinsă de „plexisul“ insuportabil al „antractelor“ Teatrului Național ? Nu e chestie nici de geniu, nici de talent, nici de cultură, nici de muncă, — ci de bun simț. Așa dar, și prin această măsură de bun simț, repulsiunea publicului de elită pentru Teatrul nostru, ar deveni mai mică și, implicit, și interesul pentru el ar crește.

Nu mai vorbesc de alte mijloace pe care, cînd ți-e mintea îndreptată, întregă și cu adevărat într'o direcțiune știută, le poți găsi. O dramă antică cu coruri — că bunăoară acelea ale societății „Carmen“ —, o reprezentație cu caracter retrospectiv, în care elita noastră

de azi ar avea ocazie să facă cunoștință mai de aproape cu costumele și cu obiceiurile boerimii de altădată, — o reprezentație cu vre-o artistă sau vreun artist român de „passage“, care au sau au început să aibă reputație în străinătate, și cu care să ai grija de a te înțelege din vreme, pentru ca, la timp, să poți avea un „ansamblu“ cuviincios, și altele și altele... sînt tot atîtea mijloace de a stimula curiozitatea publicului nostru ales și de a-l face să vină, plătind bine, la Teatrul Național.

Dar încă o dată : oare atîta preocupare pentru acest public nu dă pe față mai mult o aplicație a concepției „teatrului-distrație“ decît a „teatrului-școală“ ? Ceva mai mult. Această preocupare nu ne face oare să pierdem din vedere publicul, care are mai mult trebuință de cultură și înălțare, și printr'aceasta să punem în primejdie tocmai realizarea concepției, ce susținem aci ?

Nicidecum. Și în ce privește prima întrebare, vom vedea îndată de ce.

Și, mai întâi, eu n'am admis ca să se depună atita îngrijire pentru reprezentațiile, ce se vor da în vederea publicului ales, decît cu condițiunea ca lucrările dramatice, ce s'ar juca, să îndeplinească cerințele fundamentale ale unei opere de artă. Așa fiind, toate aceste lucrări vor putea cuprinde orișice fel de elemente din viața socială sau individuală, dar aceste elemente vor fi astfel îmbinate între dînsese, încît să se subordoneze cu ușurință și în mod neîndoios unei concepțiuni superioare. Cu cît dar vom da mai multă îngrijire reprezentanților acestui fel de opere, cu atît fondul lor superior va fi mai ușor prins, cu atît el va deveni o hrană mai temeinică pentru sufletul spectatorilor și cu atît mai ușor le va provoca, odată cu distracția provenită din finețea jocului, entuziasmul, pe care orice om cult trebuie să-l aibă pentru un asemenea fond. Prin organizarea unor astfel de reprezentații, nu se nimicește dar, cîtuși de puțin, concepția „teatrului-școală“, pentrucă, între această concepție și între perfecționa-

rea mijloacelor de reprezentare nu există nici un antagonism.

Intemeiați dar pe punctul nostru de vedere, din numărul de opere dramatice, ce s'ar putea reprezenta pe un teatru, ar trebui să excludem și să nu permitem a se juca pe scena Teatrului Național, chiar pentru elita socială, următoarele feluri drame sau comedii :

1) Orice operă dramatică alcătuită *mai mult* spre a susține o idee decît spre a ne da o imagine vie a unui colț din viață sau din sufletul omenesc, — cu alte cuvinte, orice comedie sau dramă *cu tendință*, în care s'ar vedea că autorul are mai multă tendință decît talent. Asemenea lucrări sînt mijloace, iar nu scopuri ; pe cînd o adevărată operă de artă trebuie să fie concepută, construită, reprezentată *pentru ea însăși*, pentru viața ce cuprinde, iar nu pentru efectele, pe care autorul eile urmărește printr'însa în viața practică. Asemenea lucrări contribue într'un grad neobicinuit la falsificarea gustului și la rătăcirea judecății publicului în ma-

terie de artă, deoarece îl fac, vrînd-nevrînd, să judece ca bune, din punct de vedere artistic, numai lucrările, care-i măgulesc aspirațiile, tendințele, apucăturile lui și ale categoriei sociale, din care face parte, — și să considere ca rele pe toate cele ce vin în contradicție cu aceste apucături, tendințe și aspirații. Cel ce este în curent cu mișcarea noastră literară din ultimele două decenii, trebuie să facă mult haz aducîndu-și amînte de strașnica literatură ce se publica în revista „Contemporanul“ și în alte reviste, — mai mărunte și mai efemere, — socialiste, de laudele ce i se aduceau de unii critici celebri, pe temeiul că *printr'insa* autorii urmăreau realizarea unui ideal înalt social, *recte* socialist, — și de revoltele aceluiași critici în contra lui Alecsandri, Eminescu, Caragiale, Vlahuță, deoarece, în scrierile lor, nu se vădea un asemenea ideal. O asemenea rătăcire a judecății în materie de artă, — al cărei singur drept credincios de astăzi se pare că e numai autorul dramelor „*Mort fără luminare*“ și

„*De la oaste*“ — a devenit cu vremea din ce în ce mai vizibilă chiar pentru publicul mare, și n’ar fi de loc în interesul unei dezvoltări normale a gustului să mai fie cumva încurajată de o instituțiune de stat, care trebuie să rămână paznica bunului gust.

2. Mai trebuiesc eliminate toate lucrările, fie cât de bune din punct de vedere dramatic, care utilizează atâtea elemente de rafinărie senzuală, că, în loc să dea minții o direcțiune către sfera superioară a ideilor, o îndreptează, prin numeroasele lor subînțelesuri, aluzii, asociații, și chiar direct, către sensualism și depravare. Ori cât de superioare concepțiuni s’ar părea că întrupează asemenea opere au în realitate un fond josnic și chiar abject, de care sufletul publicului nostru, și mai cult și mai incult, și cel de elită și cel de toată mîna, trebuie să fie scutit. Aci intră lucrări ca acelea ale lui Marcel Prevost, Lavedan („*Marquis de Priola*“), Capus, („*Les deux écoles*“), cu toate că acești autori își dau toate silințele să ne facă să

credem că ei lucrează mînați de un ideal superior de artă și chiar de morală. Nu vom tracta tot astfel operele, al căror fond superior covîrșesc cu desăvîrșire elementele sensuale, cum e, bunăoară, „*M-me Flirt*“, cel puțin în forma în care a fost jucată de doamnele din înalta noastră societate. Cu atît mai mult însă se vor izgoni de pe scena Teatrului Național comedile sau dramele, care, după ce că nu au nici o calitate dramatică, mai sînt și abjecte, — cum ar fi spre pildă faimoasa comedie „*Uff!...*“

3. Aceeași soartă cred că mai trebuie să aibă toate produsele artei moderne, care lasă în sufletul nostru desgust, cum sînt, bunăoară „*Thèrese Raquin*“ de Zola sau „*Cîinii*“ d-lui Haralamb G. Lecca, chiar cînd ar fi jucate de artiști sau artiste însemnate. Desgustul, ce ni-l lasă o asemenea lucrare, oricît de artistic ar fi jucate sau, și mai bine, cu cît sînt jucate mai artistic, -- se resfrînge, vrînd-nevrînd, și asupra teatrului, în care se reprezintă ; — iar cei ce conduc destinele Teatrului

Național trebuie să-l ferească, în această perioadă a dezvoltării lui, de orice pricină care l-ar face neplăcut publicului.

4. În fine, ar putea să se excludă dintre operele dramatice, ce ar fi să se reprezinte la Teatrul Național, chiar și acele drame și comedii care poartă prea mult pecetia modernismului, — ca, bunăoară, unele din dramele lui Ibsen, Hauptman, d'Anunzio, și mai cu seamă Maeterlinck. Nu de alta, dar pedeoparte n'ar putea fi cu adevărat înțelese; pedealtă parte, înțelegerea lor imperfectă ar rătăci prea mult gust publicului pe terenuri prea depărtate de acelea ale literaturii clasice.

Cu acest triagiu, făcut pe temeiul concepțiunii „teatrului-școală“, e firesc ca, oricâte reprezentații îngrijite s'ar da pentru publicul de elită, această concepție totuși să rămână în picioare, așa cum și trebuie.

Dar dacă prin această lucrare, concepția cea sănătoasă a „teatrului-școală“ nu se primejduiește, totuși rămîne de cer-

cetat dacă nu primejduște activitatea Teatrului Național, întrucît privește acțiunea lui asupra publicului, pe care este menit să-l cultive. Cu această cestiune mă voi ocupa în numărul viitor.

\

A DOUĂZECIȘICINCEA BUCATA

VII.

Marți 18 Februrie, 1904.

Cer ertare cititorilor că, prin lungimea concluziilor, ce am avut să stabilesc, (mă rog, acesta e al șaptelea articol!) am izbutit mai mult să-i obolesc decît să-i interesez, — și ar avea foarte multă dreptate vreunul mai spiritual dintre dînșii, care poate mai mult le va fi înnumărat decît le va fi citit, sau care va fi avînd plăcere mai mult să se citească pe sine decît să citească pe alții, — ar avea foarte multă dreptate să mă zeflemisească zicîndu-mi că prin articolele mele asupra Teatrului Național mai mult m'am deșirat, m'am destins, decît m'am distins! Decît, fiecare

are felul său : unul mai ușor, altul mai greoiu, unul-mai serios, altul mai glumeț. Chestiunea de căpetenie e ca, fie oricum ar fi, una să nu ți se poată imputa : că nu ți-ai dat osteneala să spui cinstit și consecvent cugetarea ta în privința chestiunii, ce ai întreprins să studiezi. Și, fie distins sau destins, tot e mai bine ca, într'o chestiune serioasă, să fii mai întâi de toate serios, chiar dacă aceasta ar displacea celor ce caută în gazete mai mult distracție decît folos... Dar să revenim la șirul nostru.

Teatrul Național trebuie să țintească mai întâi de toate să devină un adevărat institut de cultură pentru aceia, care n'au ocaziunea de a dobîndi o educațiune completă în tinerețe, nici de a-și putea desvolta mai tîrziu gustul prin contactul mai des și mai direct cu manifestările artistice din alte țări înaintate — cu alte cuvinte, să devină o școală de cultură pentru publicul mare, iar nu pentru publicul de elită. Dar dacă, — după cum am arătat în articolele trecute — Teatrul Național

își face mai întâi o datorie să se preocupe de aceasta din urmă, nu primejduiește oare, prin chiar aceasta, menirea lui față cu cel d'întîiu ?

La prima vedere, așa se pare. Spre a face pe publicul de elită să se intereseze de Teatrul Național, am arătat că trebuie ca Direcțiunea să ia, între altele, măsura ca să dea pe fiecare an cinci-șase spectacole, cu artiștii cei mai buni și după atîtea repetiții, încît să nu mai fie vorbă la reprezentație nici de regisor, nici de suflor. Dar aceasta ar părea că însemnează, nici mai mult nici mai puțin, decît să consacri *toată* sau aproape *toată* activitatea artiștilor, care ar fi mai chemați să dezvolte gustul publicului mare, — cui ? Tocmai publicului de elită, care, avînd gustul format, n'are deloc trebuință de o dezvoltare a lui prin artiștii români, — și fără alt scop decît de a face pe acest public să se intereseze de activitatea Teatrului nostru, convingîndu-l că gustul format, ce-l are, și-l poate exercita și cu ocazia reprezentațiilor date de artiștii noștri,

tot așa de bine ca și cu ocazia reprezentațiilor date de artiștii streini.

Dar, oricît de însemnată ar fi problema de a face pe publicul ales să se intereseze într'adevăr de activitatea artistică a Teatrului Național, ea nu poate să fie nici într'un caz mai însemnată decît problema cealaltă — de a perfecționa gustul publicului de rînd. Aceasta este și trebuie să rămână preocuparea predominantă a unei astfel de instituții de stat,—și ar fi, se pare, o mare greșală, tocmai din acest punct de vedere, ca să sustragi cele mai capabile forțe artistice de la menirea de a influența și perfecționa gustul publicului în genere, sacrificîndu-le numai și numai publicului de elită.

Zic însă numai „se pare“, pentru că acest fel de a judeca este unilateral. Cuprinderea întregii probleme ne duce într'adevăr tocmai la o concluzie contrarie. În adevăr, cele cinci-șese reprezentații, date ca „premiere“ pentru publicul ales, pot fi, fie-care, repetite de cel puțin cinci-șese ori pentru celălalt public și cu pre-

țuri din ce în ce mai scăzute, pentru ca să se folosească cât mai mulți de impresia, ce i-ar face relativa lor perfecțiune. Cinci-șase reprezentatii pentru publicul de elită reprezintă dar cel puțin treizeci de spectacole (aproape jumătatea numărului de reprezentațiuni ce pot fi date într'o stagiune) pentru marele public. Și, în acest caz, Teatrul Național, care a izbutit să intereseze pe publicul cu dare de mîna prin „premierele“ sale, izbutește în acelaș timp să-și îndeplinească propria lui menire de cultivator al gustului public de toată mîna, prin repetarea acestor reprezentații așa de bine îngrijite. Căci cu ce va putea el mai bine să cultive gustul public decît cu niște drame care au putut fi apreciate de cei cu gustul cultivat și format? Așa că, preocuparea de a mulțumi pe publicul de elită, nu numai nu stînjenește menirea proprie a Teatrului Național, dar tocmai această preocupare îl face să și-o exercite într'un chip cu adevărat eficace.

În afară, însă, de faptul că reprezenta-

țiile pentru publicul ales sînt menite, prin repetare, să ajute dezvoltarea gustului celui alt public, o asemenea organizație a reprezentațiilor ar putea pune în toată evidența elementul de progres al artei noastre dramatice. Artiștii mai distinși și-ar putea afirma, cu toată tăria și relieful, talentul lor. Ei n'ar mai fi — permită-mi-se expresia — „hamalii“ de astăzi, fără puțință de răsufare, de reculegere, de meditare. Ei ar avea tot timpul ca să studieze rolurile lor cu toată seriozitatea, de care sînt capabili, și-ar putea da maximum de perfecțiune, care acum, de sigur, doarme în sufletul lor, dar nu are prilej să easă la iveală. Numai astfel s'ar putea întemeia un început de școală artistică națională, cu caractere proprii, — un început de tradiție sănătoasă, care să se impună urmașilor fără să înnăbușească talentul și pornirile lor originale.....

Nu e mai puțin adevărat, că acest folos ce ar proveni din organizația, ce propun, este mai mult un ideal, un țel de-

părtat, la care nu se poate ajunge decît încetul cu încetul. În orice caz, noi trebuie să ne facem datoria, și, pe cît putem, să-i dăm toate condițiile, în care s'ar putea realiza, dacă ar fi să se realizeze. Căci dacă aspirăm către un ideal, — și ca popor tînăr ce sîntem, ne șade bine astfel, — trebuie să facem tot ce ne stă prin putință, pentru ca orice aspirație să devină legitimă. Altminteri toate tendințele noastre rămîn simple veleități fără temei, ce nu dau pe față decît neputința și decreșitudinea unui popor sleit. Și numai un popor sleit nu cred că sîntem !

Dar să reviu.

Am zis mai sus că repetarea reprezentațiilor, ce au fost date pentru publicul de elită, să se facă cu prețuri din ce în ce mai scăzute. Și aci este momentul de a formula, în aparență, paradoxala concluzie — că dacă, spre a face pe publicul cu dare de mîină să se intereseze de arta noastră dramatică, sînt suficiente sau aproape suficiente mijloacele pe care le are astăzi Teatrul Național, — aceste mij-

loace sînt cu desăvîrşire insuficiente spre a atrage pe publicul cel mare.

Acest public vrea să-şi impună gusturile lui pervertite sau grosolane şi nu vine la teatru decît cînd ştie că anume artiştii fac în jocul lor mai mult „giumbuşuri“ pentru galerie, sau că se dă vreo operă dramatică cu situaţiuni scandaloase şi cu expresii „sărate“ de tot. În genere, ceea ce atrage pe acest public sînt comediile şi dramele de un gen inferior, — şi interesul superior al Teatrului naţional este tocmai de a nu ceda întru nimic acestui gust. Aşa fiind, dacă ai dat toată îngrijirea cuviincioasă unei comedii sau drame clasice, eşti sigur că publicul de elită va veni, te va plăti bine şi te va gusta. Cu greu însă va veni publicul celălalt, şi mai cu greu va plăti (poate numai în caz de „păcăleală“), ca să vadă o dramă sau o comedie serioasă, mai cu seamă cînd ştie că nu va fi jucată după gustul său. Aceasta inerţie este inamicul; ea trebuie nimicită; dar aceasta nu se poate face — cel puţin deocamdată — atît prin per-

fecționarea jocului artiștilor, cît prin scăderea cît mai jos a prețurilor. Pentru ca un astfel de public să vină la o operă dramatică serioasă, trebuie să știe că e primit la teatru aproape pe degeaba. Aceasta însă nu se poate face fără mari sacrificii din partea Statului, dacă vrea să aibă un Teatru Național, și iată de ce am zis că Teatrul nostru ar putea să mulțumească, chiar numai cu mijloacele pe care le are azi, pe publicul de elită, dar n'ar putea deloc să ajungă a satisface și pe restul publicului.

Și cu atît mai mult Statul trebuie să facă însemnate jertfe, cu cît Teatrul Național va trebui să dea, deocamdată, nu numai drame și comedii jucate cu o perfecție relativă, ci mai cu seamă drame și comedii jucate mai mediocru, dar avînd un fond adînc și serios, care, pentru a fi priceput, cere o oarecare sforțare. Pentru aceste opere dramatice, puțini foarte puțini și-ar plăti locul cu prețurile ce se plătesc astăzi la Teatrul Național.

Și totuși astfel de lucrări trebuie să con-

stitue pâinea de toate zilele a publicului, ele trebuiesc date și redate neconținut, ele trebuiesc să fie oarecum *quasi*-impuse gustului lui. Numai astfel, încetul cu încetul, el se poate deprinde cu opere din ce în ce mai serioase și poate face cel mai însemnat pas pe calea dezvoltării gustului. — Dar aceasta, precum am zis, nu se poate face fără scăderea cât de jos a prețurilor și, firește, această scădere nu se poate face, fără sacrificii curajoase din partea Statului.

Curajoase sacrificii și nu prea. Căci ceea ce cheltuește acum Statul cu Teatrul este într'adevăr ridicul. Aud că pentru anul acesta i s'a pus la dispoziție suma de 80000 de lei. Pentru o instituțiune de înaltă cultură, care e merită nu numai să dezvolte gustul estetic al unui popor ce vrea să se civilizeze, dar și să-i cultive inima și să i-o înalțe după cuviință ; pentru o instituțiune care sintetizează energia întregii națiuni sub o anumită formă și tinde să-i dea o înfățișare de perfecțiune, care să poată ridica neamul nostru în rîn-

dul neamurilor nobile ; pentru o instituțiune de la care poate lua învățături și voe bună, nu atît copii și tinerii, cît oamenii formați, care, fiecare în felul lor, sînt chemați să lucreze la progresul acestei țări ; — pentru o asemenea instituțiune Statul nu cheltuește nici atît cît cheltuește pentru un liceu care e destinat să arunce pe fiecare an 20—30 de nenorociți care mîine poimîine, neavînd ceminca, vor fi nevoiți să ridice steagul răsvrătirii.

Nici cît un liceu, nu prețuește aceea ce antichitatea considera ca templul cel mai înalt al culturii naționale !

Această simplă comparație ar trebui să dea de gîndit acelora, ce conduc destinele învățămîntului astăzi, — și fie siguri că o reformă sănătoasă și curagioasă, prin care Teatrul nostru Național ar fi pus în stare să realizeze misiunea sa, ar constitui una din acele fapte pentru care ar merita recunoștința neamului !

.

Cu aceasta am sîrșit articolele mai însemnate, pe care mi le-a sugerat activi-

tatea Teatrului Național în stagiunea 1903—904, cu începere din a doua jumătate a lui Noemvrie. Voiu fi greșit de multe ori, voiu fi izbit de multe ori prea tare și uneori chiar nedrept. Voiu fi uitat poate alteori conveniențele; nu voiu fi făcut poate destulă abstracție de vrășmași și voiu fi uitat prea mult pe prieteni. Voiu fi lăsat la o parte chiar sentimentul, pe care eu îl cred cel mai sfânt, sentimentul recunoștinței. Cer ertare de toate și tuturor, căci niciodată n'am avut intenția să fac personalități. Incepînd aceste articole, numai una am avut în gînd — de a pune, în toată curăția inimei, cugetarea mea în serviciul Binelui. Poate că Binele nu e acela arătat de mine. Dar am cel puțin mîngîierea că, așa cum l-am crezut, l-am putut arăta sincer și — fără șovăire.

N O T I Ţ E

Mercuri, 31 Dechemvrie 1903.

I.

Aseară la Teatrul Național s'a dat o reprezentație de trupa franceză Schürmann, «*Monna Vanna*, dramă în trei acte de M. Maeterlink. Autozul ne înfățișează cu simpatie următoarea idee: Monna Vanna, soția lui Guido Colonna, pdestatul Pisei, își iubește soțul, dar, spre a scăpa cetatea de peire, primește, în contra voinței lui, condiția generalului Florenței, Prinziwalle, de a petrece o noapte în cortul acestuia (actul I). Se înduioșează de purtarea lui Prinziwalle, care, — deși o iubește de multă vreme și deși se știe condamnat la moarte de guvernul, ce servește, — o respectă, și, în ultimul moment, plină de triumful că a scăpat curată, ea vrea să mîntuească pe Prin-

ziwalle de la moarte și-l ia cu dînsa, spre a-l pune sub scutul bărbatului său, care — își închipsește ea — va fi fericit că și-a salvat cetatea, fără să-și păteze onoarea și fără să piardă nimic (actul II). Ne fiind crezută de soțul său, care nu vrea s'o erte decît ucizînd pe Prinziwalle, Monna Vanna încetează de a-l iubi (repede-repede!) și începe să iubească pe generalul prizonier cu atîta putere, încît mărturisește mincinos că a fost dezonorată, că a mințit cînd a spus că n'a fost atinsă, că a mințit numai de teamă, și că, în realitate, ea l-a ademenit pe Prinziwalle și l-a adus în cetate, ca să-și poată răzbuna și că această răzbunare o va lua ea însăși încătușîndu-l, închizîndu-l și păstrînd ea însăși cheea. Această schimbare subită multumește—așa cel puțin vrea autorul — pe soț, iar soția, în timpul acelor mărturisiri, are tot timpul să declare dragostea sa lui Prinziwalle și să-i dea speranța că, ea avînd cheea închisorii, vor putea să fugă împreună.

E o pledorie lirică, scrisă în stil admirabil pentru îndreptarea ipocriziei femeiești. N'are unitate de interes, căci interesul se împarte între Monna Vana și soțul său, ba chiar—în contra intenției autorului — adevăratul moment tragic în rolul lui Guido se găsește, atunci cînd se luptă cu sine însuși să creadă

sau să nu creadă mărturisirile soției sale. Trupa mediocră:

Drama ar câștiga în interes și poate ne-ar mișca, dacă ar fi jucată mai bine. Reprezentația de aseară m'a lăsat absolut rece.

II

Sîmbătă, 3 Ianuarie 1904.

Eri și alaltăieri, iarăși sărbători¹⁾ la Teatrul Național. Joi seara, 1 Ianuarie, Novelli ne-a dat pe «*Ludovic XI*» de Casimir Delavigne, o dramă de caracter, mai mult descriptivă decît dramatică, în care marele artist ne-a arătat toate infinitele resurse de care dispune în jocul său, ne-a uimit cu ușurința, cu care poate exprima, aproape în acelaș timp, stările sufletești cele mai contradictorii și ne-a făcut să pricepem adîncurile nepătrunse ale sufletului acelu rege bigot și nefîdurat, ascuns și egoist, în care frica de moarte merge pînă la nebunie, dar e singura, care îl mai silește din cînd în cînd să se arate cu fire umană.

E un rol însă care ne arată mai mult calitățile lui Novelli ca *virtuos*. Ele ne provoacă mai mult o admirațiune *intelectuală*, la care inima nu ia destulă parte.

1) Vezi *A șasea bucată*.

Cu totul din potrivă în «matineul» de ieri, cînd a jucat, în foloșul Sindicatului ziarisților, comedia în două acte «*Michel Perrin*» d. A. Bayard. Ce inimă n'a înduioșat, ce ochi au rămas uscați, ce suflet a rămas nesguduit pînă în adîncul lui și neînălțat deasupra lui însuși !

Michel Perrin e un biet preot de sat, rămas pe drumuri din pricina marei revoluții și asvîrlit în Paris, unde se aciuează pe lîngă o nepoată și un nepot care — din pricina lipsei de lucru — sînt siliți să-și amanezeze lucrurile din casă ca să aibă cu ce să se hrănească. Bătrînul simte aceasta chiar la masă, și-i trece pofta de mîncare. Hotărît să găsească ceva, scrie prietenului său de copilărie, Foucher, care tocmai atunci ajunsese ministru, să-i dea o funcție. Dar tocmai, cînd își compune scrisoarea, sosește Foucher însuși. Bunul bătrîn nu-l mai recunoaște, dar, mulțumit că necunoscutul se interesează de iubitul lui camarad de odinioară, începe să povestească scene din copilăria lor. Foucher vrea să-i ajute amintirile și se dă însuși pe față. Ah ! eterna, adîncă, neprețuită strîngere în brațe a prietenului, cînd își află prietenul ! E furat cu desăvîrșire bătrînul de acest sentiment de prietenie, și numai cu greu începe să-și reamintească de nevoile sale și de ajutorul, ce

poate cere de la amicul său. Și cât de adorabil se încurcă în povestirea nenorocirilor lui trecute, pînă să ajungă să-și spună păsul. Ce mulțumire pe dînsul, cînd, după multe șovăiri, vede că într'adevăr Dessonnais, șeful de divizie, către care fusese recomandat de Foucher, l-a numit într'o slujbă, cu 20 de franci pe zi! Nemărginita bucurie, cînd vrea să arate nepoților săi prima piesă, și nemărginita teamă că a pierdut-o, pe cînd o caută cu o comică îndărătnicie prin toate colțurile hainelor! Ce fericire că o găsește și-și poate invita nepoții la unul din restaurantele renumite ale Parisului!

Căci așa îi zisese Dessonnais: să umble prin grădini, pe uliți, pe piețe și să dejuneze la «Cadran bleu»; și, din lună în lună, să se ducă la el să-i vorbească 10 minute. Era pus, fără să știe, spion. Se minunează și el că i se cere atît de puțin lucru, dar, în bunătatea și inocența lui infinită, el face tot după poruncă, și mîncă la «Cadran bleu» și, dacă i s'ar fi zis să se culce acolo, acolo s'ar fi culcat. Și astfel trec zile fericite, și vin și cele 10 minute de conversație cu Dessonnais. Din tot ceea ce el spune acestuia, șeful de divizie aci deduce că bietul preot este cu adevărată o vulpe bătrînă, aci că este un imbecil. Și se minunează cu drept cuvînt moșneagul, că aci i se spune că a

salvat Franța, aci că a perdut-o ! Era vorba să se știe numele unor conjurați în contra Primului Consul — și iată numele lor se află scrise tocmai pe dosul unei hirtii pe care unul dintr'înșii o lăsase în casa nepotului său și pe care Dessonnais scrisese din întâmplare bonul de plată al viitorului... funcționar. Bătrînul devine în ochii lui Dessonnais un genial spion, dar mai cu seamă un ipocrit fără pereche, cînd îl vede că plînge pe cei ce au fost arestați din pricina lui și că se consolează auzind că pot fi grațiați, dacă se pocăesc !

Dar iată-l singur cu arestații. Ce rătăciți ! El îi va îndrepta... Minunata predică mută (nu zice nici un cuvînt și înțelege tot conținutul predicii !) și și mai minunatul efect al bunătății sufletului lui inocent asupra arestaților, care plîng înduioșați de vorbele lui și promit să se facă oameni de treabă ! Cum îi îmbrățișează și-i sărută, ca pe copiii săi, cînd le dă drumul, — firește, fără știrea superiorilor, — și cît de fericit este că i-a scăpat și i-a convertit !

Dar Foucher și Dessonnais află cu groază imbecilitatea bătrînului. E tocmai momentul cînd conjurații trebuiau să atenteze la viața Primului Consul. Primul Consul esed din palat, toți așteaptă, înghețați, atentatul la viața lui. Dar nimic nu se întîmplă. Cei doi arestați,

mișcați și îndreptați, opriseră execuția și acum chiar mulțumesc printr'o scrisoare bătrînului, că i-a adus pe calea binelui.

Dar tocmai din acea scrisoare el află că n'a fost decît un spion. Ce groaznică explozie de desnădăjduire izbucnește din sufletul său la acest gînd ! Ca un copac desrădăcinat de furtună cade pe scaun. O iubitul, iubitul moșneag care ne stoarce lacrimi de cerească bunătațe cu sinceritatea durerii lui ! Nu mai vrea să știe de nimic, pe bunul său prieten nu mai vrea să-l vadă... Deabia, încetul cu încetul, cînd pricepe că n'a fost rea intențiune din partea nimănui, bătrînul preot se liniștește și eartă. De acum încolo își va duce liniștit bătrînețele iarăși lîngă bisericuța lui, pe care Foucher a putut în sfîrșit să i-o obțină și să i-o ofere !...

Melodramă naivă și totuși dumnezească ! Dumnezească, fiind că a trecut prin inima de aur curat, prin inima omului-om, a lui Novelli...

A fost bine venit acest moment pentru d. Ventura să-i țină o scurtă cuvîntare de admirație și să-i înmîneze din partea Sindicatului ziaristilor o coroană de argint în mijlocul infinitelor ovațiuni ale publicului în

frunte cu M. S. Regina. Rari și mari, adevărate și nestemate sărbători !

A urmat drăguța comedie «*Cartea III, Cap. I*», în care au cules meritate aplauze delicioasa doamnă Chiantoni împreună cu partenerii săi, d-nii Sabbatini și Rosa. D. Rosa, cu deosebire, — avea de altminteri și rolul de forță — a fost plin de viață și amuzant, cum nici nu m'aș fi așteptat... Sateliți vrednici de planeta lor...

¹ Regret că a trebuit să merg după aceasta să văd seara, dîndu-se «*Fedora*» de Victorien Sardou cu d-ra Agatha Birsescu. Regret, fiindcă mi-am stricat o impresie și mi-am pierdut o iluzie. E destul să se știe că a jucat sufleurul, nu artiștii, și că, «antractele» fiind cam lungi, mergea vorba prin sală că ele slujesc la repetiții, nu la așezatul decorurilor. Și notați bine: era reprezentația de adio, dată în beneficiu, 15 franci stalul I și, pe lângă acestea, asista și M. S. Regina !...

III.

Marți, 6 Ianuarie 1904.

Decoruri minunate, costume frumoase, dar «antracte» interminabile ; persoane multe și variate, dar mișcare puțină ; discursuri lungi și sgomotoase, dar lipsite de viață ; situațiuni

numeroase și false, pictură de caracter fără caracter, dramă fără dramatism, și chiar istorie fără istorie, iată ce este «*Nerone*» a lui Pietro Cossa. Multe opere dramatice slabe pot fi făcute interesante prin jocul actorilor; aceasta este dintre acelea, care nu cred să aibă nici această calitate. Autorul se pare că n'a avut cea mai mică idee de ce este adevărul în teatru. E destul să spun că prologul, prin care ni se descrie abjectul erou ce va fi pus în scenă, este zis de Bufon, iar în decursul dramei tocmai Bufonul sugerează tiranului cele mai josnice fapte!

Dar ceea ce e mai rău e că toate faptele lui Neron, toate stările lui sufletești sînt fără nici o legătură cu o pornire inițială, care să-i dea unitate și viață. De aceea, oricît de grozave ar fi, nu ne fac nici o impresiune. E un manechin, nu e un om; rîzi de el, ca de un nerod, și te miri de ce persoanele de lîngă el se temă de dînsul! Galeria, cînd rîdea, a avut mai bun simț, decît stalurile, care «sisieau». E o judecată sumară, dar dreaptă!

Rolul principal a fost ținut de d. Leonescu, care a avut un excelent moment la sfîrșitul actului III, cînd rupe scrisoarea, prin care i se vestește proclamarea lui Galba de împărat. D-sa are înfățișare, are voce, dar prea susținută și fără mlădiere. Imi face impresia că

prin studiu ar putea să întrebuințeze o gamă mai întinsă de tonuri. Risul său, de care a cam abuzat, n'a avut totdeauna semnificația de răutate, pe care trebuia s'o aibă : a ris de multe ori prea simpatic ! D-nul I. Petrescu în rolul Bufonului a dat personagiului său multă culoare, cu multe intonații naturale și expresive : e un artist care se vede că a profitat mult de la Novelli.

Frumoase și distinse aparițiuni d-nele Demetriad și Leonescu ! D-na Leonescu are grație în mișcări și uneori chiar viață, ca, bunăoară, în mișcarea, ce a făcut asvirlindu-se jumătate leșinată în brațele lui Neron ; dar are vocea slabă și neformată încă. D-na Demetriad a avut de ținut numai discursuri : un ingrat rol—cu atât mai mult cu cât e și cel mai fals din toată drama, căci, deși simpatică după conținutul discursurilor, ea face fapta cea mai grozavă, otrăvind pe Egloga ! D-sa n'are destulă forță și, fiind obicinuită să declame, devine monotonă. E curios cum artiștii noștri n'au observat la cei Italieni ce efecte minunate se poate obține variind intensitatea vocii. D-na Demetriad, care îmi face efectul unei artiste inteligente și sîrguitoare, ar trebui să mediteze și să pună la încercare aceste observații. — M'am mirat că Neron are cuvinte de admirațiune pentru

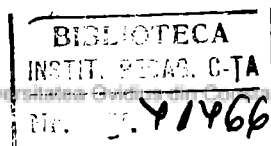
declamarea d-lui Livescu, care face pe un comedian pantomim și care poate tocmai pentru aceasta nu vrea să știe unde și cum se fac pauze în vorbire. D-sa e mai bun în rolurile de «filfison» antipatic de salon. E o specialitate din care poate n'ar trebui să easă. — Sobru și la locul său d. Achille, în rolul președintelui senatului. Destul de natural, d. Carusy în rolul negustorului de sclavi. D-ra Bărbulescu, o debutantă în rolul Veronilei Longina, prea da din cap și din umeri — era aproape singurul său gest, deși altminteri e plăcută când apare pe scenă.

În genere artiștii prea mult «țîțiau» înainte de a da replica. Și «țîțieala» are rostul ei!

IV.

Simbătă, 10 Ianuarie 1904.

Spre ideal, «piesa» în 4 acte a d-lui M. Polizu-Micșunești, este o dramă cu tendințe umanitare și democratice, cu multe discursuri, ușor de scurtat, cu multe stîngăcii, lesne de îndreptat, cu oarecare sentimentalism ce ar putea fi atenuat și cu un fond fără consistență — dar cu unele scene adevărate, cu unele caractere bine schițate și grupate împrejurul unei bune intențiuni care, din cînd în cînd, chiar iz-



butește să se intruzeze și să ne misce. Imi face efectul unei icoane în care însă numai unele accesorii sînt bine zugrăvite, iar fața sfîntului e destul de spălăcită. Adevărul e că toată plăcerea cu adevărat estetică ne-a produs-o numai unele personaje secundare.

Mai întii, Ștefan, nepotul lui Cristovici, inimă bună și sinceră, care pricepe ușor fondul lucrurilor și știe să-l arate printr'o ironie sau glumă bine îndreptată și care, chiar cînd e mișcat, poate să fie glumeț și simplu. D-l Livescu l-a reprezentat minunat. Mai tot timpul a știut să intereseze publicul prin accentul natural al replicelor și prin firescul mișcărilor sale. Il felicit din toată inima.

În al doilea rînd, Alinta, fata doiceii, adorabilă în naivitatea ei, dar care uneori a impresionat rău prin lirismul ei inoportun. D-na Achile a avut cîteva momente foarte bune în reprezentarea ei.

Minunat iarăși persoana Prefectului, infumurat și vulgar, pe care l-a redat cu artă d. Soreanu, deși poate personalitatea sa e prea fină pentru un asemenea rol.

Celelalte personaje sînt false sau puțin interesante. În privința artiștilor, care le-au reprezentat, n'am multe de zis. Deși plin de natural ca totdeauna, d. Niculescu aș fi vrut să aibă un cap mai apoplectic și niște

mișcări mai nestăpfnite. Moartea lui Cristovici, senatorul bulgar, ce împilă pe țărani, — și pe care îl joacă — vine cam pe neașteptate în dramă, mai cu seamă când vedem că fără moartea lui în actul III, autorului i-ar fi fost cu neputință desnodămîntul din actul IV : felul cum d-șă îl reprezintă ne face să ni se pară că vine și mai pe neașteptate.

Interesanți au mai fost: D-na Levanda-Chrisenghy, singura dată cînd s'a prezentat mai bine, jucînd rolul unei cucoane neghioabe și infumurate după titluri; d. I. Petrescu, în rolul lui Moș Vasile, cu tot interminabilul său discurs; d. Paciurea, în rolul lui Ivanciu, logofătul pe moșia lui Cristovici, și cu deosebire la început d. Carussy, în rolul lui Stoian Cîrciumarul. Aceștia doi însă, pronunțînd cuvintele cu accent bulgăresc, iar textul avînd sintaxa românească, au cam făcut uneori impresia de fals.

Ceilalți artiști n'au știut să intereseze, fie că declamau, fie că n'au avut roluri destul de caracteristice, fie că, avîndu-le, n'au știut să redea în destul caracteristica rolului lor.

În rezumat, «*Spre Ideal*», dacă i s'ar schimba titlul, dacă i s'ar înlătura părțile sentimentale și declamatorii, împreună cu necuviința grosolană (visul lui Ștefan) din

actul I, avînd o limbă frumoasă și o tendință binefăcătoare, s'ar putea juca totdeauna cu folos pe scena Teatrului Național.

V.

Joi, 15 Ianuarie 1904.

«*Casta-Diva*», cunoscuta dramă în 4 acte a d-lui Haralamb G. Lecca, s'a reluat alaltăseară la Teatrul Național, cu d-ra M. Voiculescu, ca «debutantă» în rolul Gineei, personagiul principal.

Această operă este mai mult o schiță dramatică decît o dramă, în care stările sufletești importante sînt numai indicate iar nu dezvoltate și adîncite, iar cele superficiale și accesorii tractate cu multă sollicitudine, într'un dialog de multe ori fals și afectat dar totdeauna viu și interesant. Această din urmă calitate, unită cu meșteșugul scenic, face ca această lucrare teatrală, care nu va provoca niciodată entuziasmul, să fie ascultată totuși cu plăcere. Dar sper să revin mai cu deamănuntul asupra ei, Lunea viitoare ¹⁾.

Noua artistă n'a avut un rol greu de susținut și nu se poate ști, judecînd după el, cît și ce poate. Nu s'a arătat cu nici o cali-

1) Vezi *A noua bucată*.

tate deosebită (afară poate de sobrietate, care nu e puțin lucru), dar nici cu vreun defect prea vizibil (afară de tonul plingeros-sentimental, care dealtminteri îi era impus de text). Spre a da o judecată definitivă asupra jocului său, o aștept în alte roluri.

Mi-a plăcut mult d-na Giurgea, care are, se vede, specialitatea rolurilor de băeți ștregari, care o prinde de minune. D-l și d-na Demetriad, unul în rolul amantului, care se revoltă de seducțiunea unei femei ce-i smintește drumul vieții, cealaltă în rolul unei amante, mai întâi semeață față de iubitul său și apoi învinsă, au lăsat declamația, deși nu de tot, și au știut să ne intereseze cu deosebire în actul II. Pe calea asta, fiind inteligenți și muncitori, pot ajunge departe. D-l Liciu a izbutit, prin jocul său, să facă acceptibil un personaj care în text, din punct de vedere teatral, este fals.

Fără relief deosebit, cum dealtminteri le erau și rolurile, dar redînd cu justete nota personajilor lor, d-ra Alexandrescu și d-na Ionașcu, d-nii Niculescu și Achille. Constat în deosebire la d-l Achille o cumpănire a mișcărilor și a ținutei, care-l face din ce în ce mai simpatic pe scenă. Într'un cuvînt, „ansamblul“ a fost cum trebuie să fie, — și aceasta mă întărește în credința, că, cu elemen tele

ce posedăm, bine organizate și bine întrebuințate; sîntem pe punctul de a putea avea și noi un teatru în accepțiunea cea mai nobilă a cuvîntului.

VI.

Vineri, 16 Ianuarie 1904.

Aseară s'a reluat la Teatrul Național «*Cinematograful*», o farsă (poreclită comedie) în 3 acte de Blumenthal și Kadelburg, localizată de d. P. Gusty.

Intr'însa nu e vorba nici de pictură de moravuri, nici de caractere, nici de sentimente, ci de situațiuni comice și de parodii de sentimente provenite din faptul că tînărul bancher, Mitică Stavropol, (d. Liciu), prietenul său, moldoveanul, (rus după mamă) Stamate Gurada-Olensky (d. Toneanu) și socrul său, berbantul Manolache Velișteanu (d. I. Niculescu), rînd pe rînd sînt consternați, pentrucă, la niște spectacole cinematografice, se reprezintă tablouri în care cei doi d'întii figurează într'o scenă la niște întîlniri de dragoste cu o femeie, cinstită de altminteri, care doar fusese plătită să le însceneze și care acum devenise soția celui mai strașnic măcelar din hală, Ilie Dobre (d. Cernat), iar cel din urmă

Într'o scenă la un bal mascat, în care, suit pe o masă, ține un toast.

Consternația cuprinde succesiv, mai întâi pe «ghinionistul» Stavropol, care este terorizat de Eugenia, nevasta sa, (d-ra Mihăilescu), care-l amenință, încurajată de mama soacră, Frosa Velișteanu (d-ra Alexandrescu), cu despărțenia; mai apoi pe Gurada-Olensky, care se știe căutat pretutindeni de Ilie Dobre, «fringe-oase», și e nevoit să se travestească spre a nu o păți; și, în fine, pe Velișteanu, care e adus mort de rușine de la cinematograf, de către indignata sa jumătate. Printre diferitele incidente comice, provenite din pricina cinematografului, Gurada se inamorează de nepoata lui Velișteanu, Irina, (d-na Giurgea) — și farsa se termină cu căsătoria lor și cu rușinea unchiului socru.

Comicul e grosolan, și sentimentul fundamental, ce revine, e numai teama de nevăastă și frica de bătae. Oricum ar fi, însă, farsa a fost jucată cu multă vervă de comici noștri.

S'a distins cu deosebire d. Liciu, care a arătat ce variate resurse are când e vorba să arate toate neînsemnatele dar multiplele peripecii ale temerii și fricii sale. D-l Toneanu mi-ar fi plăcut mai bine, dacă ar fi păstrat mai multă unitate în vorbirea moldovenească, ce întrebuița.

Găsesc că prea mult abuz se face de d. Niculescu în rolurile de tată bătrîn de familie, berbant sau cinstit. Prea îmi pare acelaș și, deși place totdeauna, ar putea plăcea și mai mult, dacă și-ar nuanța mai mult rolurile. D-l Cernat, în rolul măcelarului mitocan și grotesc, a știut să dea destulă energie comică glasului său, și, într'adevăr, impunea celor trei inși... cu musca pe căciulă. D-ra Mihăilescu nu are destulă volubilitate în vorbire, ca și d-ra Alexandrescu, care totuși a avut câteva explozii de indignare foarte isbutite. Localizarea e bine întocmită.

E păcat că publicul, deși a petrecut mult, s'a ales cu prea puțin.

VII.

Luni, 26 Ianuarie 1904.

Joi, 22 Ianuarie, și aseară, Duminică, 23, s'a dat pentru prima oară la Teatru Național comedia în 4 acte «*Les deux écoles*» de Alfred Capus, tradusă de d. Emil Fagure, sub numele de «*Oh, Bărbații!*...» Bine întocmită, cu situațiuni picante, cu expresiuni și aluziuni și mai picante și de multe ori chiar scandaloase, și tradusă într'o limbă franțuzită, această comedie cred că e prea fină pentru publicul

nostru, prea puțin potrivită pentru dezvoltarea gustului lui și și mai puțin potrivită pentru moralizarea lui.

Bărbatul poate să-și înșele nevasta cît vrea, ea trebuie să tacă, căci numai astfel se poate duce o căsnicie cum se cade — iată ideea, ce dezvoltă autorul. Enrieta Maubrun (d-ra Titi Gheorghiu), dobîndind convingerea că bărbatul său Eduard (d. Liciu) o înșală, se desparte de dînsul, dar, — după oarecare peripeții și după ce surprinde într'un început de «aventură» cu Estela (d-na M. Ciucurescu), amanta fostului său bărbat, pe Le Hautois (d. P. Sturza), noul său logodnic despre care n'ar fi crezut niciodată că o va înșela, — revine la soțul său dintîiu și se împacă cu el, spre bucuria d-lui și doamnei Joulin, (d. Niculescu și d-na A. Hasnaș) părinții săi, și cu toate că știe că va fi și pe viitor tot atît de înșelată.

Artiștii, cu deosebire, la prima reprezentație, în afară de d-na A. Hasnaș, mi-au făcut în general impresia unor Francezi... «de tinichea», care, vrînd să joace comedie, joacă farsă, cu aere de tragedie. Au avut bune momente chiar atunci d-nii Niculescu, Sturza și chiar d. Liciu, care însă nu prea avea ținută de *clubman*. D-na Ciucurescu prea a avut aere de (erte-mi-se expresia !) «leliță de mahala», iar d-ra Titi Gheorghiu a vorbit tot timpul cu

un semiton mai sus decît trebuie. La a doua reprezentație d-nii Niculescu, Sturza, și chiar și d-na Ciucurescu au fost mult mai bine;— de d. Niculescu putem zice chiar că a avut și distincțiunea, care se cere într'o asemenea comedie ¹⁾.

VIII.

Joi, 29 Ianuarie 1904.

Mărți seara, 27 Ianuarie, s'a reprezentat pentru a treia oară comedia lui Capus «*Oh bărbații!*...» Lume multă, deși deosebită de aceea de la a doua reprezentație, precum cea de la a doua reprezentație era deosebită de aceea, ce asistase la prima. Firește, în afară de cazuri speciale, cu greu cineva s'ar simți atras să vină de două ori la această comedie al căreia interes stă cu deosebire în situațiuni și aluziuni care «frizează» la fiecă pas indecența.

Reprezentația primelor trei acte a suferit foarte mult: artiștii «s'aujenat» să sublimeze—cum ar fi trebuit—replikele și situațiunile picante; mai mult scandaloase decît picante, ale acestei comedii: era din întâmplare, de față și M. S. Regina. După ce însă M. S., edi-

1) Vezi și *A unsprezecea bucată*.

ficată de înalta moralitate ce se răspîndește în public de pe scena Teatrului Național, s'a retras la sfîrșitul actului III,—artiștii noștri și-au regăsit verva de la reprezentația de Duminică, cu prisos, și au dobîndit meritate aplauze.

E păcat însă că aceste aplauze nu s'au putut resfrînge și asupra cîrmuirii. — Dar vom reveni 1).

IX

Simbătă, 31 Ianuarie 1904.

Asêară, Vineri 30 Ianuarie, s'a dat la Teatrul Național, în folosul Societății dramatice, admirabila operă de artă a lui Caragiale, « *O scrisoare pierdută* ». Artiștii au jucat cu o vervă deosebită și ne-au făcut nu numai să petrecem o seară plăcută, dar ne-au și dat emoțiuni adevărat artistice, ce cu greu se dobîndesc pe scena Teatrului nostru. Nu zic, firește, că « *O scrisoare pierdută* » n'ar fi putut fi înscenată și reprezentată și mai bine. Intrunirea publică ar fi avut o înfățișare mai interesantă, dacă s'ar fi văzut măcar un păr alb sau o barbă, fie și neagră, la alegători. Cetățeanul Turmentat, minunat reprezentat de d. Brezeanu, ar fi putut arăta ceva mai bătrîn.

1) Vezi nota de mai sus.

Rolul «Zoițichii» ar fi fost mai potrivit pentru o persoană de alt temperament decât d-na Levanda-Chrisenghy, deși, și d-sa, l-a jucat cu conștiință și uneori chiar cu succes. De asemenea, rolul lui Dandanache putea fi dat altui artist mai mlădios din fire decât d. Th. Petrescu. D. Catopol, în rolul lui Farfuridi, ar fi putut fi mai puțin «jerpelit», cu atît mai mult că acest personagiu «care-n'are treabă, dar la cutare oră mai mult sau mai puțin fixă își vede de anume afaceri»: e un om de ordine. De asemenea, cînd și-a pronunțat discursul, trebuia să se vadă că imbecilitatea lui momentană era mai mult un efect al emoțiunii. Cîteva însă din accentele, prin care își manifestă existența lui de cetățean care ține grozav la opiniile sale, au fost admirabil redat de d. Catopol. Creațiuni mai unitare artistice ne-au dat d-nii Brezeanu, (Cetățeanul Turmentat), Niculescu (Cațavencu), Soreanu (Pristanda), cel d'intîi cu rezerva menționată mai sus.

Splendide momente a avut d. Nottara (Tipătescu), mai cu seamă în scena cu Cațavencu. D-sa se pare însă că avea trebuință de sufleur mai mult decât ceilalți. Foarte bine d. Achille; aș fi vrut însă să vorbească uneori mai tacticos. Cel care a isbutit să-și «grimeze» mai bine personagiul a fost d. Carussy

în Brînzovenescu. Paloarea bolnăvicioasă este, probabil, invenția d-sale și completează în mod fericit creațiunea autorului.

În rezumat, și cu toate aceste observațiuni, cred că toți spectatorii au plecat cu regretul că va mai trece multă vreme pînă să mai aibă prilej de emoțiuni alese, ca cele ce au simțit la această reprezentatie ¹⁾.

X

Mercuri, 4 Februarie 1904.

Aseară, Marți 3 Februarie, s'a jucat la Teatrul Național, comedia « *Onoapte furtunoasă* » de Caragiale și *Scinteea* de Pailleron. În delicioasa comedie a scriitorului francez, d-na Costescu a știut să redea desenul fin al stărilor sufletești, ce caracterizează pe Leonia de Renat, cu precizie și distincție; în schimb, d. Costescu n'a știut să ne facă să simțim nici una din finețele rolului lui Raul de Geran. D-sa vorbește sacadat, ca un manipulator de telegraf, fără nuanțe, fără intenție clară în intonație : cum ar fi putut juca un asemenea rol ? D-na Giurgea a fost bine, dar nu a avut destulă forță de viață expansivă, și rîsul său, deși natural, n'a fost destul de plin. Vioae și cu tranziții firești și fericite în glas, ne-ar

¹⁾ Vezi și *A douăsprezecea bucată, a treisprezecea și a patrusprezecea.*

fi interesat și mai mult, dacă și-ar fi dat ostenela să nu-și țină prea mult privirea în jos și dacă ar fi privit mai drept, mai franc persoanele, cu care vorbea.

În «*Onoapte furtunoasă*», această comedie cu unele trăsuri de farsă, dar cu un fond sufletesc adânc și durabil, s'au distins d-nii I. Petrescu (Titircă Inimă-rea) și d-nele M. Ciucurescu (Veta) și Brezeanu (Spiridon), dar cu deosebire d-nii I. Brezeanu, care a făcut din Ipingescu o creațiune vecină cu perfecțiunea, și Liciu, care, în rolul lui Rică Venturiano, a redat admirabil teama, frica, groaza vecină cu leșinul a acestui personaj, cu o varietate de joc de un firesc desăvârșit. Trebuie să relevăm în jocul d-nei Ciucurescu justetea, cu care a jucat în actele din urmă: indignarea în contra Ziții («Tu mi le faci toate!») precum și caracteristica liniște cu care întâmpină pe Titircă și Ipingescu, care veneau cu săbiile scoase. D. Aurel Petrescu, în rolul lui Chiriac, a redat cu inteligență partea sufletească falsă, când acesta amenință cu sinuciderea, și a avut câteva intonații pline de efect; totuși, luat în totul, persoana sa par'că nu e potrivită pentru acest rol care ar fi convenit de minune d-lui Ciucurette. Singura pată adevărată în reprezentarea acestei comedii a fost d-ra P. Moor în rolul Ziții, care își permitea să schimbe

textul și intona fals tocmai pasagiile cele mai caracteristice. Cred că, la o a doua reprezentare, înlocuirea d-sale și a d-lui A. Petrescu ar fi necesară.

A fost o fericită idee din partea Direcțiunii, reluarea comediilor lui Caragiale, și sperăm că această bună dispoziție va ținea cât mai mult.

XI

Joi, 12 Februarie 1904.

Duminică, 8 Februarie, s'au reprezentat la Teatrul Național în matineu, «*O scrisoare pierdută*» de Caragiale, pentru a doua oară; iar, seara, «*Romeo și Julieta*» de Shakspeare. Constat cu deosebită plăcere că mai toți artiștii noștri au ținut seama de unele observațiuni ce am făcut cu ocazia primei reprezentări, și, deși jucau într'un simplu «matineu», și-au pus toată inima în jocul lor și ne-au dat impresia unei reprezentări ideale. D. Brezeanu însă se pare că tot nu s'a convins că Cetățeanul Turmentat nu trebuie să aibă o înfățișare prea tânără și și-a conservat «fasonul» de la prima reprezentare. De asemenea și «punerea în scenă» a întrunirii publice a rămas tot aceeași. E greu să te lupți cu tra-

dițiunea !— Încă o observație : crede serios Direcțiunea că « *O scrisoare pierdută* », cu toată perfecțiunea ei artistică, e potrivită pentru spectacole la care asistă atîția copii ?

Ori cum ar fi, acest spectacol a fost superior celui de seară, fiindcă n'a fost însoțit de deziluzia, ce am simțit-o la aceasta din urmă. S'a dat « *Romeo și Julieta* » cu d-na Giurgea în rolul Julietei — se pare pentru prima oară, — și cu d. Demetriad în rolul lui Romeo. Am asistat la cele mai însemnate scene ale acestei drame și trebuie s'o spun hotărît : debutul d-nei Giurgea n'a fost fericit. D-sa este făcută pentru rolurile de «genre» : marea și adîncă pasiune nu-și poate găsi locul într'un corp atît de delicat, cu o respirație atît de scurtă și superficială, cu niște mișcări cu oarecare grație, dar prea volubile, fără varietate și fără plasticitate.

E drept, d-sa vorbește frumos, clar, curgător — dar sonoritatea vocii sale e prea într'una cristalină și cu greu se nuanțează, scăpărînd sau întunecîndu-se în momentele de pasiune și de durere. E drept, înfățișarea sa e simpatică, dar e prea «mignonă» pentru o eroină — și, în orice caz, greu acceptî pe cineva din simpatie, cînd cauți mai întîi de toate talent.

D. Demetriad mi s'a părut cam rece. A

fost prea bine însă în scena cu părintele Lorenzo, dar trebuie să se învețe să cază mai firesc și mai cu eleganță.

Un excelent Mercutio mi s'a părut d. Costescu: cu toată vorba sa sacadată, a prins adevărata intonație a acestui personagiu și a ținut-o cu consecvență de la început pînă la sfîrșit.

XII.

Joi, 19 Februarie 1904.

Luni seara, 16 Februarie, s'a reprezentat la Teatrul Liric, de către trupa franceză a d-nei Jane Hading, «*Sapho*» de Alphonse Daudet și A. Belot, iar Marți seara, 17 Februarie, «*La seconde M-me Tanqueray*» de Pinero, în care rolurile principale au fost ținute de d-na Hading și de d-nii Duquesne și Arnaud. Pe semne că mi-e gustul cu desăvîrșire pervertit, din momentul ce aceste două drame, «cotate» — se vede — așa de mult pe scenele celui mai civilizat oraș al lumii, m'au lăsat absolut rece. M'au mirat, dar nu m'au mișcat. «*Sapho*», scoasă dintr'un roman, ca și «*Therèse Raquin*»¹⁾, prezintă aceleași defecte, ca și aceasta, în minus spectrul macabru și în plus o scenă, în care Sapho, în paroxismul unei

1) Vezi *A patra bucată*.

exasperări isterice, aruncă în capul amantului său, o întreagă garderobă de rufe, care, din fericire, erau spălate.

«*La seconde M-me Tanqueray*» e o dramă plină de conversații absolut inutile și în care nu se desenează un oarecare interes dramatic decât în ultimul act, deși atunci fără motivare serioasă și cu un desnodământ fără nici o preparație. Amîndouă aceste drame au în comun faptul că ne prezintă două tipuri de femei „detracate“, una isterică și alta smintită, care se manifestă prin impulsuni mecanice, fără substrat sufletesc apreciabil, de care ne mirăm și pe care nu le pricepem.

Din această pricină, peripețiile, prin care trec, nu ne mișcă, cu atît mai mult cu cît autorii nu ne fac să simțim deloc *necesitatea* faptelor personagiilor lor. Așa fiind, firește, d-na Hading n'a putut să entusiasmeze cu adevărat sala, deși d-sa este o artistă de o reală valoare. Și, de sigur, și simulacrul de entusiasm ce s'a remarcat ar fi fost mult mai scăzut, dacă d-sa n'ar vădi un temperament specific franțuzesc modern, apreciat foarte mult la noi,—în care distincțiunea, eleganța și grația clasică este înlocuită cu un fel de «sans gêne» cu... «chic», care în realitate nu e altceva decât dovada că democratismul francez a izbutit să dea savoarea sa particulară

și gesticulației, și să o impună ca cvintezanță a grației, distincțiunii și eleganței moderne. Mărturisesc că mi-e greu să renunț la formele vechi ale grației, iar cit pentru aprecierea mai circumstanțiată a talentului d-nei Hading, — deși aceasta nu-i poate face nici cald, nici rece — aștept ca d-sa să se manifeste în alte drame unde să fie vorba mai mult de psihologie decât de patologie și în care impulsivitatea fizică să fie înlocuită cu nuanța fină și adâncă a sufletului omenesc.

XIII.

Vineri, 20 Februarie 1904

Miercuri seara, 18 Februarie, s'a reprezentat la Teatrul Liric, de către trupa franceză a d-nei Hading, «*Maitre de forges*» de Georges Ohnet, iar Joi seara, 19 Februarie, «*La châtelaine*» de Alfred Capus, cu rolurile principale ținute de d-na Hading și de d-nii Duquesne, — cam bătrîn pentru rolurile juvenile, ce ținea, dar plin de vervă, — Barré și Arnaud. Cea dintîi este o melodramă, cam învechită, rău construită, scoasă din romanul cu acelaș nume și s'a jucat și la noi sub nūmele de «*Mindrie și amor*». Are însă cîteva scene într'adevăr mișcătoare în actul III și IV, în care Claire Beau-

lieu (d-na Hading) își arată, cu discrețiune și cu o tensiune sufletească conținută, recunoștința, în care strălucește amorul cel mai puternic, către bărbatul său, Derblay (d-l Duquesne), pe care-l ofensase și-l depărtase de lângă dînsa din chiar prima zi a căsătoriei. Cu această ocazie mi-am verificat pe deplin părerea în privința artei d-nei Hading. D-sa place femeilor pentru că e pariziană, iar bărbaților, pentru că e femeie, dar nu e în realitate o mare artistă, după cum spune afișul-reclamă. D-sa n'are înlădierea, ce se cere de la un adevărat talent dramatic. În fiica *marchizei* de Beaulieu, se vedea din cînd în cînd gesturile de «faubourg» ale istericei Sapho și ale nebunei M-me Tanqueray, iar demnitatea plină de distincțiune, ce ar fi trebuit s'o aibă, era deseori jicnită prin izbucnirile dezordonate ce caracteriză pe acele personaje. În genere, joacă bine stările sufletești, care cer o voce în notele de jos, cu rezerva că se afectează uneori declamînd rar și liric tocmai cînd nu trebuie, și pe acelea, care se manifestă prin izbucniri impetuoase. Dar ceea ce nu ne face să simțim sînt tocmai stările sufletești intermediare și trecerea de la cele conținute la cele impulsive. De aceea, de multe ori jocul său mai mult ne surprinde decît ne mișcă.

Dar dacă nu are calități de mare artistă,

are calități, cum spuneam, de femei care place—prin statură, prin proporții, prin voce, prin mers, prin mișcări, prin îmbrăcăminte,—și cei mai mulți uită bucuros pe unele pentru celelalte, sau le confundă pe amîndouă într'o singură admirație, ceea ce tot acolo vine. Nu e vorbă, nici d-sa nu cere mai mult!

Dintre dramele reprezentate pînă acum, comedia lui Capus a fost cea mai bine jucată. D-nii Duquesne, Barré și Arnaud au fost vrednici «secondanți» ai d-nei Hading; dar regret că din pricina unui șireag de enorme pălării feminine, care se înșirase în dreptul meu și se «balansau», una după alta, ca să urmărească jocul de pe scenă, nu m'am ales mai cu nimic și am fost nevoit să plec înainte de actul IV. Avis Agenției, care a găsit de cuviință să dea presei bilete tocmai în banca cea din urmă a fotoliurilor de orhestră!

XIV.

Vineri, 27 Februarie 1904.

De vreo săptămîină și mai bine se reprezintă la Teatrul Național aproape în continuu feeria «*Patru săbii*», prelucrată și localizată în 14 tablouri după «*Les quatre fils Aymon*», — de către d. Ludovic Dauș. E o dramă care

nu are pretenția de a ne interesa nici prin intrigă, nici prin caractere, nici prin moravuri, nici prin stări sufletești adinci și adevărate. Ea se adresează cu deosebire la simțurile, nu la sufletul nostru, și nu are altă pretenție decât de a procura *sensații*, iar nu sentimente, *estetice*. Singura cerință pe care trebuie să o îndeplinească o asemenea operă este ca ea să nu deștepte în noi decât senzații vii și sănătoase, iar sentimentele, pe care întâmplător le cuprinde, să nu fie străine de sentimentele noastre de oameni și de Români.

Din momentul ce îndeplinesc aceste condițiuni — și «*Patru săbii*» le îndeplinește — feeriile nu numai că nu falsifică gustul, dar contribuie la dezvoltarea lui, mai mult, de sigur, decât operele de artă rafinată cu fond abject ca *Of*-urile și *Uf*-urile, ce s'au jucat pe scena Teatrului Național, în această stațiune. E mai bine pentru publicul nostru să vadă costume din trecutul istoric, sau chiar exotice, numai să fie frumoase; danțuri și obiceiuri românești sau exotice, cîntece amuzante streine sau naționale, tablouri magice, furtuni pe mare, etc., care încintă ochiul, decât literatură cu pretenții, care înjosește inima. Și Direcțiunea a făcut bine montînd «*Patru săbii*» și menținînd-o atîta timp pe afiș.

Dar ar fi și mai bine, dacă pe viitor i s'ar aduce unele îmbunătățiri, ușor de introdus.

Astfel, la sfârșitul tabloului IV, n'au nici un sens uralele poporului, pe cînd cei patru fii duc în biserică pe mama lor în agonie. Înțeleg urale la venirea fiilor, cînd încă poporul nu știe ce-i așteaptă în curtea mînăstirii; la urmă ar trebui să îngenuche cu toții. Uralele strică tot efectul.—Textul cupletelor zise de d-nii Ciucurette și Carussy ar trebui înlocuit cu altul mai scurt și mai spiritual. Hazul, cu care sînt zise, ar putea fi îndoit, dacă ar avea alte versuri. Se vede că autorul n'are de loc verva comică în cîntece și ar trebui—fără supărare!—să pună pe altul să i le facă.—Ar trebui iarăși ca să evite greșala de a pune să se petreacă fapte a căror explicare vine tocmai mai tîrziu. E un defect pe care d. Dauș l-ar putea ușor remedia. Tot așa ar trebui să caute a da un fel de explicare la tot ceea ce se întîmplă pe scenă. În minunatul tablou al furtunii nu înțelegem de ce stîncile intră în scenă și se mișcă după ce se luminează de ziuă. Ar trebui ca ele din capul locului să fie pe scenă, bătute de valuri, iar mișcarea lor să înceapă, numai după ce s'ar vedea, din vorbirea celor patru frați, că aceștia au invocat în ajutorul lor vreo putere supranaturală oarecare.

În privința jocului artiștilor, cu plăcere trebuie să relev comicul sănătos, firesc și fără pretenții al d-lui Ciucurette, care e unic în felul său. Comicul său are o savoare particular românească, care va fi din ce în ce mai remarcată și gustată și va face dintr'însul un artist cu adevărat popular — și în sensul cel mai bun al cuvîntului. D. Carussy, în rolul călugărului imbecilizat de alcoolism, mi-a readus în minte perfecțiunea, cu care a jucat rolul unul țăran naiv din «*Taina spovedaniei*» 1): în rolurile personajilor, la care mintea deabia licărește, d-sa este neîntrecut. Trebuie să relev și excelența jocului tînărului Mihălescu, care, fără să zică nici o vorbă, ține în cordată atențiunea publicului, un întreg tablou, în rolul nenorocitului ovreiu dus la țepă. E un tînăr de viitor și trebuie încurajat. M'a impresionat și jocul d-lui Mărculescu care, în acelaș tablou, a izbutit să ne facă să simțim că nu asistăm numai la o simplă feerie. A avut momente de veritabilă emoțiune, cînd își juca viața în zar, iar repezirea sa în valurile rîului a fost făcută cu un avînt plin de sinceritate și adevăr.

În genere, tablourile din Asia au fost foarte bine jucate și nu puțin a contribuit la aceasta

1) Vezi *A treia bucată*.

personagiul grotesc al lui Abdul Mulgi Pașa, reprezentat prin d. Achille, — care ar fi fost bine de tot, dacă n'ar fi pronunțat din cînd în cînd unele cuvinte cu accent prea românesc, — și acela al arabului mut, reprezentat prin d. St. Petrescu, foarte volubil și amuzant. Sfirșitul tabloului cu zarurile trebuia însă jucat mai expresiv.

Momente de adevărată căldură a avut și d. Demetriad în tablourile din urmă. În rolurile, unde e vorba de manifestări energice sau moraliceștedeordonate (precum s'a arătat în rolul lui Coroian din «*Lăcrămioare*»), d-șă știe să dea poezie personagiului, ceea ce nu e puțin lucru. O neașteptată impresie mi-a făcut d. Liveșcu. D-sa a știut să dea un «cachet» particular lui Ștefan cel Mare, în care ne-a făcut să simțim putere, dispreț și blazare. Nu e Ștefan cel Mare, dar e un personagiu care dă o impresie ce-ți rămîne. Pour «la bonne bouche», relev jocul sobru al d-nei Giurcea, care s'a arătat senină, naivă și plină de speranțe mari, ce nu-i pot turbura totuși modestia naturală ; precum și grația, cu care d-rele Voiculescu, Popescu, Zimniceanu și Ricoboni, au reprezentat pe cei patru demoni.

Dacă «*Patru Săbii*» ar avea ceva mai puțin tablouri și o mai clară legătură în ex-

poziția faptelor, ar fi una din cele mai vrednice de jucat feerii pe scena Teatrului Național.

XV.

Joi, 4 Martie 1904.

Marti seara, 2 Martie, s'a reprezentat la Teatrul Național pentru prima oară — și spre stupefacția publicului — «*Principesa de Bagdad*», comedie în 3 acte de Al. Dumas-ful, împreună cu cunoscuta comedie într'un act a d-nei Mateescu-Ciupagea, «*Noaptea de Paște*».

«*Noaptea de Paște*», cu care s'a început spectacolul, conține un singur moment adevărat, — momentul final și de efect, cînd Radu (d. Demetriad), auzind fără să fie văzut, pe mătușa sa, cucoana Sultana, (d-na L. Mărculescu), cum insultă pe Olga, — fata săracă, pe care el o sedusese, — uită orice stimă ce avea pentru dînsa, renunță brusc la speranța moștenirii și pleacă să se căsătorească cu Olga. Dar toate personagiile și împrejurările sînt artificial combinate, și nu știu dacă efectul final rescumpără impresia de fals, ce ne-o lasă scenele anterioare. Această impresie s'a făcut și mai mult simțită prin modul oribil, în care au jucat d-nele Mărculescu și Singurof, care au fost de o vulgaritate nesuferită. Au fost persona-

gii de vicieim... fără perdea — nu de teatru. Bine a fost d-na Demetriad, cu tot rolul stîngaciu, pe care trebuia să-l joace, și mai bine d. Demetriad, care, fără să aibă destulă căldură, totuși și-a nuanțat bine personagiul. Pasabil d. Mărculescu.

«*Principesa de Bagdad*» este o vechitură «nesărată», plină de povestiri, povești și tirade, jumătateromantică, jumătate modernă — și pe deasupra rău tradusă. Intr'înșa autorul vrea să ne arate luptele sufletești ale unei femei risipitoare, Lioneta (d-ra E. Mihăilescu), fiica naturală a prințului de Bagdad (Bagdad în Turcia Asiatică!), — care, bănuită pe nedrept de bărbatul său, Jean de Hun (d. Mărculescu), se îndirjește în contra lui, face tot posibilul ca să-l facă să creadă că este, deși în realitate nu este, amanta lui Nourvady (d. Nottara), care, după ce-i plătise datorii de un milion, îi mai cumpăraseră un palat pe numele ei, îi dăduse apoi alt milion în aur și pe deasupra îi lăsase și prin testament toată averea lui de 40 de milioane, — și ajunge chiar pe punctul de a fugi cu acesta deabinele, și ar fi și fugit, dacă autorului nu i-ar fi trebuit un desnodămînt... mișcător. Anume, tocmai în acest moment, autorul îi scoate în cale, ca un «deux ex machina» pe fiul ei, Raul (Mica Lușica Singurof) băeat de 8 ani, îl pune să i se atârne de gît cu

drag, face pe Nourvady să-i dea brânci (ce ingenios!) pentru că întârzia fuga lor, și izbutește să trezească în sufletul femeii, aproape pierdute, dragostea de mamă. Atunci risipitoarea Lioneta se revoltă de fapta lui Nourvady, îl izgonește, pune pe Richard, (d. Achille), omul de afaceri, să vînză scrisorile tatălui său (prințul, de!) pe 500 000 de franci, plus palatul în care locuia, ca să-și plătească datoriile, renunță la palatul dăruit de Nourvady, la milion, la speranța celor patruzeci de milioane, la tot ce avea, cade în genunchi lui bărbatu-său și-i cere ertare că l-a mințit și dorește o viață modestă și săracă !!!...

Felicit — de trei ori felicit — pe Comitetul teatrului și, firește, și pe Direcțiune, că a început să ne facă să pricepem directiva după care se conduce în alegerea operelor dramatice, ce trebuiesc jucate la Teatrul Național! Și-i mai felicit pentru alegerea protagonistelor. Firește, dacă-i bal, bal să fie! Și bal a fost cu d-ra Mihăilescu, în rolul Lionetei: vorbea parca mânca lână, se încurca, cînd ți-era mai drag (vorbă să fie!), și pe-asupra mi se pare că mai avea și guturaîu (ceeace dealtminteri nu e vina nimănui!). Păcat de jocul celorlalți, căci n'au putut să șteargă impresia generală, ce se degaja din jocul eroinei. Am remarcat totuși, cu tot curiosul său mod de a vorbi

cu fălcile strînse, jocul d-lui Nottara din actul I, în care ne-a făcut să simțim ciudățenia personagiului Nourvady ; apoi sobrietatea și discreția d-lui Achille în rolul lui Richard în actul III ; hazul povestirii d-lui Carussy (Gödler, prietenul casei), precum și buna nuanțare a unor replici ale sale. D. Mărculescu, în rolul lui Jean de Hun, mai cu seamă în actul II, a avut o ținută naturală și peste tot — din cînd în cînd — accente convingătoare. D. Aurel Petrescu (Trévelé, celălalt prieten al casei) se grimase rău de tot : se vedea bine că barba mare, ce avea, nu face parte din ființa sa, iar vorbirea îi era rece și fără nuanțare. De mica Lucica nu pot să zic decît bine și bravo !... Uitasem pe d-l Bulandra. D-sa, în rolul comisarului de poliție a interesat prin glas, prin vorbire clară și prin jocul său cumpătat și demn. A fost foarte bine : făcea iluzie — și aceasta e totul în înfățișarea unui rol.

XVI.

Joi, 11 Martie 1904.

Martî seara, 9 Martie, erau să se reprezinte la Teatrul Național două opere dramatice de d-na Constanța Hodoș : « *Mintuire* » într'un act și « *Aur !...* » în patru acte. Din

cauze neprevăzute—sau prevăzute!—s'a reprezentat numai cea de-a doua, iar în locul celei d'întîi s'a dat «*Scintcea*» lui Pailleron, cu d-na Costescu, d-na Giurgea și d-l Costescu, care au jucat aproape cu aceleași defecte și calități, ca și în rîndul trecut. Zic aproape, pentru că, bunioară, d-na Costescu a fost și mai bine ca întîia dată, deși tocmai pentru că a fost mai bine s'a văzut mai ușor ce-i mai rămîne ca să se apropie și mai mult de perfecțiune, care trebuie să fie idealul tuturor. Intonațiile, prin care și-arată necazul contra lui Raul și mai cu seamă în contra Toanetei ar trebui să fie ceva mai puțin accentuate, ceva mai «estompate», ca să zic astfel. Ceea ce trebuie să admirăm în Toaneta este tocmai finețea ei, cu toate că e sburdalnică—și aceasta nu o putem face, dacă nașa sa caută să dea pe față prea mult ce se petrece în sufletul său.

Și d-na Giurgea, în rolul Toanetei, a fost mai bine decît în rîndul trecut—și tocmai de aceea i s'au văzut mai bine lipsurile. D-sa accentuează prea mult stările sufletești dureroase. Spectatorii trebuie să se bucure că s'au întîmplat lucrurile, așa cum s'au întîmplat, dar pentru aceasta trebuie să nu vază că Toaneta suferă. Și d-na Giurgea mi s'a părut că prea mult o reprezintă suferind.

De d-l Costescu nu pot zice că a fost mai bine, ci mai puțin rău; de aceea e de prisos orice observare critică: ar fi mai bine să se lase de acest rol, dacă mai are altele.

În «*Aur !...*», despre care voi vorbi Lunea viitoare¹⁾—o dramă fioroasă, ce s'a reprezentat în aplauzele, probabil de ocazie, ale galeriei și în risetele cu hohot ale parterului, — nu s'a remarcat, din pricina neînsemnătății sufletești a personagiilor, decît extincțiunea de voce a d-rei Gheorghiu și naturalismul perfect al d-lui Nottara.

D-l Nottara, în rolul lui Gheorghe Nistor, — un bătrîn de 80 de ani, chinuit de suferințele morții, ce se aproprie, și de frica să nu fie călcat de hoți, — ne-a arătat cu ce exactitate știe să ne înfățișeze oroarea mizeriei fizice. Ne-a făcut să vedem cît de bine Gheorghe Nistor tușește, gîjje, sforăe, cînd mai gros cînd mai subțire, cînd mai greu cînd mai liber, cînd mai înecat cînd mai șuerat, pînă ce se înneacă, horcăe, se rostogolește și moare. A fost admirabil, aș putea zice neîntrecut d-l Nottara! Dar cu cît a fost mai admirabil din punctul de vedere al realismului, cu atît s'a arătat *falsitatea artistică* a acestui joc. Un artist dramatic nu trebuie să uite că mișcările

Vezi *A șaptesprezecea bucătă.*

sale, înfățișarea sa, vorba sa, nu sînt decît niște *mijloace* prin care ne face să pătrundem în *sufletul* personajului, ce reprezintă. Aceasta e ținta. Dar tocmai de aceea orișice manifesta refizică prea pronunțată, orișice imitație prea de aproape a naturii este un defect.

Pe noi nu ne interesa tusea și sforăelile bolnavului, ci sufletul lui, și d-l Nottara prin jocul său—îmi pare rău s'o spun—nu m'a făcut să simt acest suflet. Pot să-l felicit deci, dar nu să-i mulțumesc !

XVII.

Vineri, 12 Martie 1904.

Aseară, Joi 11 Martie, s'a reprezentat pentru prima oară, pe lingă «*Aur!*...» care se dăduse încă o dată Marțea trecută, o a doua lucrare dramatică a d-nei Constanța Hodoș, «*Mintuire*», «piesă» într'un act. Avocatul Codreanu (d. Sturza, în locul d-lui V. Leonescu, care e bolnav), fiind cuprins de dorul soției sale, Zoe, (D-na Demetriad) cu care duce căsnicia de vreo zece ani, dar, mai cu seamă, de al fiicei sale din prima căsătorie, Veturia (d-na Achille), acum fată mare, — își întrerupe deodată cura ce făcea la munte, vine pe neașteptate acasă și află de la Ilie (d. Carussy)

servitorul său, că, în lipsa lui, un necunoscut se furișă noaptea în casă la el.

El nu ține însă seamă de aceasta, 'ci mai mult se miră că atât soția cât și fiica lui sînt surprinse de venirea lui ; ba, văzînd că Zoe acuză pe Veturia de neascultare, încearcă să le împace punînd pe Veturia să sărute mîna Zoei. Află îndată de la Zoe, care se înfuriase și mai rău din cauza felului cum fiica sa vitregă se executase, că Veturia primește oarecare «adoratori», dar, el, privind în ochii fetei, pricepe că ea nu e vinovată, «monologhează» în contra femeii sale, și-aduce aminte de viața fericită, ce ducea cu zece ani mai înainte cu fiica sa, apoi gonește furios pe Ilie, care venise să-și continue povestea cu omul misterios, își îmbrățișază cu iubire fata, și-o mîngie, iar, cînd femeea lui reintră, el fuge din odaie, ca să n'o privească în față.

Astfel omul nostru dă prilej Zoei ca să se explice cu Veturia, să-i impute că i-a izgonit amantul printr'o scrisoare, să o învinovățească că-i e rivală și să o facă, spre mirarea publicului, să cadă leșinată spunîndu-i că mama ei, pe care o credea sfîntă, a fost o femeie pierdută. Atunci tatăl se întoarce, își îmbrățișează fiica și gonește, scurt și fără explicații, amenințînd-o să-i spargă capul cu nu știu

ce, pe Zoe. Cu alte cuvinte se mîntuește—și cu aceasta se mîntuește și «piesa».

Toată drama stă în conflictul dintre Codreanu și nevastă-sa, dar autoarea a evitat să ni-l reprezinte. Codreanu vorbește singur în contra Zoei, cînd ea nu e față, fuge cînd ea vine, iar cînd se întoarce înapoi, o ia la goană.

Autoarea nu ne arată decît conflictul secundar dintre Zoe și Veturia, dar acest conflict este de o rară indelicatete și vulgaritate, și nu merită să fie reprezentat. La urma urmelor ne alegem cu impresia că Codreanu își iubește fata peste măsură și o răsfață. Ei și, ce ne pasă nouă? Aceasta, în loc să ni-i facă simpatici, ne indispuce, și în contra lui, și în contra ei,— ceea ce de sigur nu a fost deloc în intenția autoarei. E de ajuns ca el să se uite în ochii ei pentru ca îndată să vadă că ea nu e vinovată și să conchidă în acelaș timp, fără șovăire și cu o convingere deplină, că soția lui e vinovată. Nu-și mai dă osteneala să facă nici o cercetare. Confirmarea din partea Veturiei, și prin cuvinte precise, nu numai prin priviri, gesturi și reticențe, nu mai adaugă nimic la convingerea lui și e de prisos. De la Ilie nu vrea să aștepte nimic, și intervenirea lui e iarăși de prisos. De prisos e și fuga lui dinaintea Zoei; — el ar putea s'o gonească îndată, căci faptul că, revenind, găsește pe Veturia leșina-

tă, nu-i mai sporește întru nimic convingerea, ce-și făcuse. Un moment nu-i vine gîndul că poate se înșală, că fiica sa, pentrucă avusese o mamă care nu fusese un model de virtute, putea prea bine să fi mințit, că chiar dacă ar fi fost adevărat, poate că Zoe încă nu căzuse... Autoarea nu are grijă măcar să ne facă să vedem că Codreanu bănuise de mai înainte vreme că Zoe nu e femeie de treabă. El acceptă tot orbește și—erte-mi-se expresia — «prostește».

«Proștii» însă sînt eroi de comedie, nu de dramă. D-na Hodoș, precum se va vedea și din analiza dramei «*Aurl...*» nu pricepe și nu știe să redea *poezia voinței*, care este esența artei dramatice. Frămîntarea sufletească, motivarea adîncă a acțiunii eroilor săi lipsește cu desăvîrșire din lucrările sale dramatice. Cu limba curată și aleasă, ce are, ar fi putut din «*Mintuire*» să facă o nuvelă interesantă ; d-sa însă a crezut că e bine să-i dea formă dialogată și a făcut o dramă nulă... Să mă creadă autoarea, că-i vorbesc cu toată sinceritatea unei perfecte onestități literare: să nu se îmbete de tămîia, pe care ziarele i-o aduc cu profuziune. Fiecare înțelege prietenia cum pricepe. Dar, dacă ține cu adevărat la arta sa și la reputațiunea sa viitoare, asculte vocea celui ce iubește arta în sine, ori de unde ar

veni, și mediteze adinc asupra mijloacelor sale proprii. Se va convinge atunci că terenul său adevărat este novelistica și că, orice timp întrebuințat pentru dramă e un timp pierdut. Să nu-și rătăcească talentul pe căi străine, căci deșteptarea de mai târziu va fi crudă...

Venind la jocul artiștilor, trebuie să relevez felul cum și-a interpretat rolul d. Șturza, care, deși cam nepreparat (și nu e vina d-sale!) a jucat cu o căldură neobicinuită. D-na Demetriad a trebuit să se lupte din greu cu lipsa de nuanțare a rolului său, dar și-a făcut datoria în conștiință. Mai greu de susținut a fost rolul d-nei Achille, și s'a resimțit: finețea de mișcări, de atitudini, ce cerea un asemenea rol mai mult de pantomină, i-a cam lipsit. Bine și d. Cărussy, dar prea aducea aminte pe feciorul, fost căprar, din «*Escadronul 3*».

XVIII

Vineri, 19 Martie 1904.

Aseară, Joi, 18 Martie, s'a jucat la Teatrul Național, «*Hamlet în mina Turcilor*», —vreau să zic «*Hoții*» de Schiller, cu d-nii I. Dumitrescu și A. Barbelian, în rolurile lui Carol și

Franz Moor ! S'a petrecut foarte bine, cu atît mai mult cu cît și cea mai mare parte din parteneri au fost la înălțime. D. Th. Petrescu, care făcea pe bătrînul Moor, zicea, în avîntul indignării, «a furit» în loc de «a furat». D. Decu însă în rolul lui Spiegelberg, l-a întrecut, cînd a exclamat cu o convingere marțială : «Miroase a poștă cale de-o pu-cioasă» !

A fost în tot teatrul o explozie de rîs bine-făcător, care a dispus mai bine pe public să asculte mai departe și cu mai multă indulgență declamațiile «folfăite» ale d-lui Barbelian, care, urmărit de fantome, se învîrtea, ca un titirez, într'un picior ; precum și vecinic tunătoarea vorbire, lipsită de orice gradație și nuanțare, a d-lui Dimitrescu care își da capul cînd la dreapta cînd la stînga, ca un regulator de locomotivă.

Totuși să fiu drept. Decă Direcțiunea a făcut rău, cînd a cedat stăruințelor acestor tineri și i-a lăsat să joace asemenea sdrobitoare roluri, care — întrucît privește mai cu seamă pe d. Barbelian—cer cu desăvârșire alt temperament; dacă a făcut rău, discreditînd Teatrul Național cu asemenea reprezentații care te face să crezi că ești la Herța ori la Darabani,—nu trebuie să trec cu vederea unele fapte care aduceau aminte din cînd în cînd

că nu eram în cine știe ce colț de provincie, ci chiar în sala Teatrului Național din București.

Astfel, trebuie să relevem jocul din actul I al d-lui Decu, care mai pe urmă a avut nefericirea și fericirea de a se face ridicol și în acelaș timp celebru cu acea exclamație poznașă. D. T. Bulandra, în rolul lui Hermann, confidentul lui Franz, deși nu destul de caracteristic în primele scene, a izbutit să ne redea sobru și elegant și totuși cu multă căldură ura și setea de răsbunare a personajului său în contra stăpînului lui. Firește, d. Demetriad n'are nevoie să fie relevat într'un rol atît de neînsemnat, ca acela al lui Schweitzer.

Nu tot așa d. Carussy, care, în rolul servitorului Daniel, a știut minunat să sublinieze prin naturalul său, tot ridiculul jocului d-lui Barbilian. Imi pare rău însă că d-na Demetriad, în rolul Amaliei, singura femeie din această vijelioasă dramă, nu și-a nuanțat mai bine jocul și n'a căutat cu tot dinadinsul să dea mai multă viață reală acestei creațiuni cam schematice a dramaturgului german. Mi-a făcut impresia că joacă mai mult de complezență.

N'a fost rea nici povestirea d-lui Th. Petrescu, după eșirea din turn, — dar, pentru

un rol atât de sentimental, cum e acela al bătrînului Moor, trebuia un artist ceva mai puțin costeliv. Uitam pe d. I. Dimitrescu, care deși, luat în tot, a făcut în rolul lui Karl Moor, tot atât de puțină ispravă ca și în Ruy Blas, totuși s'a relevat cu oarecare calități: vocea în genere caldă și puternică. Strigătul de groază, cînd a văzut că nenorocitul închis în turn era chiar tatăl său, a fost foarte izbutit și a înfiorat cu adevărat pe public.

Dar d-sa crede că rolurile mari stă numai în voce, și de aci încumetarea sa juvenilă de a căuta cu orice preț să le joace. Aceasta e o mare greșală, și ar trebui ținut în loc, pînă ce va pricepe că, spre a juca cu succes asemenea roluri, mai trebuie și pătrundere psihologică și cultura, care acum îi lipsește.

XIX.

Marți, 6 Aprilie 1904.

Aseară, Miercuri 7 Aprilie, s'a jucat de trupa franceză, în care strălucește d. Le Bary, o comedie într'un act «*Cotillon*» și drama în 3 acte «*Le Marquis de Priola*», amîndouă datorite d-lui Lavedan, membru în Academia franceză. Lăsînd la o parte pe cea dintîi, care nu prezintă nici o însemnătate, cea, de a doua este un exemplu viu de gra-

dul de decadentă la care a ajuns literatura și gustul francez. Sensualismul cel mai josnic și cinismul cel mai revoltător este singura parte care trăește în această dramă, iar toate mijloacele, pe care le întrebuițează autorul pentru ca să micșoreze efectul, ce-l poate face asupra inimilor curate, este de o falsitate tot atât de revoltătoare, ca și acel fond cu adevărat viu.

Zola cu brutalitățile lui este un finger pe lingă sensualitatea rafinată a d-lui Lavedan ! Și sint fericit să constat că publicul nostru nu s'a arătat de loc entusiast pentru acest fel de literatură, deși era un public de elită.

Trupa în genere slabă. Nu era de trebuință însă de slăbiciunea celorlalți pentru ca să se remarce calitățile protagonistului, d. Le Bargy. D-sa este un admirabil artist dramatic, plin de inteligență, cu o siluetă fină și elegantă, cu mișcări de o rară distincțiune, cu o voce caldă și armonioasă. Când mă gândesc însă la jocul său, în mijlocul seducătorului tablou al întregului, observ oarecare pete : părțile, pe care a trebuit să le spună cu o voce prea ridicată, au fost lipsite de gradatie ; au fost de natură mai numai fizică, n'au avut legătură cu starea sufletească, ce trebuia să reprezinte. Mai multă cumpătate în arătarea iritațiunii sale maladive — mai cu seamă că

reprezenta un tip prin excelență raționalist— ar fi putut produce mai mult efect.

Nu pot să încheiu această notiță fără să nu relev ez incalificabila purtare a Agenției teatrale, care, deși i se publică toate anunțurile, găsește de cuviință să dea presei, ba ceea ce e mairău—și ceea ce dovedește o culpabilă prezumpțiune,—*numai* la o parte din presă (ca, buni oară acestui ziar¹⁾), locuri așa de puțin favorabile în teatru. Dacă poate să se lipsească de concursul presei, n'are decît să nu mai de alocuri; iar, dacă nu se poate lipsi, ar face bine să dea locuri cuviincioase. Un critic dramatic nu se duce la teatru pentru ca să poată zice că a fost și el acolo, ci pentru ca să-și poată da seamă, cît mai în cunoștință de cauză, de jocul artiștilor. Iar aceasta nu se poate face decît din cele d'întîi bănci. Dacă Agenția are de gînd să continue astfel, să ne-o spună mai dinainte, — ca s'o știm și noi.

¹⁾ «Epoca»

„CARMEN“¹⁾

Sîntem în pragul unei renașteri nouă. Ideile, simțirile, pornirile noastre proprii, care atîta vreme au stat amorțite, innăbușite, troenite de stratul de idei, simțiri și porniri aduse de civilizația Apusului, încep să încolțească, să mijească, să sporească,— și ici, și colo, și unde nu te aștepti—și să easă la iveală, în lumina binefăcătoare a conștiinței naționale.

Semne premergătoare pentru această fericită stare se arătaseră multe și de mult. Unele timpurii, dar fără putere; altele puternice, dar nu destul de limpezi, altele vii, dar superficiale. Niciodată însă n'au fost atît de sincere și de pline de viață, atît de numeroase și de serioase, ca astăzi.

1) Acest articol se publică aci, fiind animat de acelaș spirit care se vedește și în celelalte articole din acest volum. Dealtminteri a apărut împreună și în acelaș timp cu ele în acelaș ziar («*Эпока*»).

Căci, pretutindeni — în politică, în finanțe, în economie, în știință, în literatură și artă — grija de căpetenie a fiecăruia dintre noi este astăzi ca să ne legăm activitatea de nevoile reale ale poporului nostru, de manifestările, printr-care se dă pe față însușirile lui proprii, bune sau rele. Epoca de oarbă imitație s'a dus. Nu tot ceea ce strălucește peste hotar este idealul. Numai ceea ce vedem că se potrivește cu însușirile și cu manifestările noastre de activitate, numai ceea ce poate contribui la perfecția noastră fără să ne altereze individualitatea noastră de popor — numai aceasta căutăm acum să împrumutăm din alte părți și să cultivăm.

Temeiul activității îl formează dar astăzi o cunoaștere cât mai de aproape a ființei noastre ca neam, și, nu atît în manifestările artificiale de pe la orașe, cît în cele naturale, în adîncă legătură, cu trecutul istoric, așa cum le întîlnim în masa poporului nostru de agricultori și de păstori.

E de prisos să spunem că această schimbare de orientare în activitate este premergătoarea unei splendide epoce de regenerare și de întărire națională. Dar ceea ce nu trebuie să pierdem din vedere e faptul, că o asemenea epocă nu poate veni, sau, în orice caz, se poate întârzia, dacă nu vom căuta să ne interesăm, cât mai mulți și cât mai mult, de toate manifestările ce, conștient sau inconștient, o prepară și o anunță.

Căci unele din aceste manifestări cer, spre a se înlăptui, numai sîrguința unui singur individ, altele cer însă conlucrarea mai multora; unele se produc de la sine și n'au trebuință de nimic, altele însă nu pot dăinui fără încurajare și ajutor; una le este de ajuns atmosfera socială, cam indiferentă, în care trăim, altele au trebuință de o atmosferă caldă, unde să se simtă îndemnul și încurajarea sinceră. E o datorie de bun român să urmărim aceste manifestări, să luăm cunoștință de ele, oricît de modeste ar fi, și să contri-

buium la îmbunătățirea condițiilor lor de progres, cît mai dezinteresat.

Aceste rînduri ar putea servi de introducere la un studiu mai întins, în care ar trebui să luăm rînd per rînd fiecare din aceste semne, să le punem în adevărata lor lumină, să le arătăm importanța și scăderile și să tragem concluzii pline de speranță pentru viitor. E un studiu care trebuie făcut, și sper că va fi făcut. Deocamdată însă mă mărginesc să relev una din aceste sănătoase manifestări și să-i arăt importanța pentru viața sufletească a națiunii noastre.

E vorba de lucrarea întreprinsă de un tînăr profesor de la Conservator, d. Chiriac, și de societatea corală „Carmen“, întemeiată de dînsul.

Generația, ce se ridică acum și din care fac parte și eu, este — ca și aceea care ne-a precedat — o generație al cărui suflet a rămas, în multe privințe, trist și rece. Și se înțelege ușor pricina acestui lucru. În școală, noi aproape n'am știut ce e jocul: gimnastica cu paralelele, trapezele,

inelele, ghiulelele ei, în loc să ne atragă, era un obiect aproape tot așa de plictisitor, ca și latineasca și greceasca. Noi n'am știut ce e plimbarea : excursiuni n'am făcut niciodată; fiecare era lăsat să rătăcească pe unde l-o tăia capul, să-și desmeticească, cum o putea, mintea îmbicsită în timpul săptămînii de reguli și de nume proprii. Noi n'am știut ce e cîntecul : muzica vocală, cu imnurile ei imitate după cîntece streine, depărtate de coardele, ce puteau să răsune în sufletul nostru, ne era tot așa de urită, ca și gimnastica. Doar indisciplina, ce ne-o puteam permite la aceste obiecte, ne mai desdăuna de „plixisul“ lor. Plimbare, joc, cîntec, — ceea ce face ca sufletul să se simtă liber și fericit în sine însuși, — noi n'am știut ce este. Și astfel am crescut rînduri după rînduri, lipsiți de farmecul adevărat al copilăriei. Cîți din noi știm astăzi un cîntec cum se cade ? Cîți iubesc cu adevărat „sportul“ ? Cîți au pasiunea adevărată a excursiunilor ? Cîți din noi știm să petrecem, cînd vrem să pe-

treceam?... Mi-aduc aminte cu groază de o întâmplare din viața mea de student. Peste o sută de inși, entusiasmați de viața nouă, pe care mișcarea națională, de curînd începută, ne-o aruncase în suflet, am vrut să imităm studențimea germană și ne-am dus să petrecem împreună. La înmormîntare se petrece mai bine decît cum a petrecut noi atunci. Nu știam ce să facem, iar cel ce vrea să facă ceva, ni se părea stupid și neplăcut. N'am putut să cîntăm nici măcar „Deșteaptă-te Romîne“. Ne-am despărțit plictisiți unul de altul și n'am mai îndrăsnit să încercăm asemenea experiențe penibile. Formele streine, în care ne făcusem educațiunea, ne atrofiase avîntul liber al vieții !

Am avut muzică în programe, dar fără formele musicale, cu care urechea și inima copiilor de român se deprinsese la biserică, la horă sau la petreceri intime ; am avut gimnastică, dar cu mișcări brute, după comandă, fără viața sufletească proprie jocului cunoscut de acasă. Am dat la o parte, prin școala noastră, tot ceea

ce putea într'adevăr să ne încînte și să ne bucure, cîntecul și jocul romînesc, pe care toți îl puteam pricepe, și-am adoptat muzica occidentală, jocurile nemțești, gimnastica științifică, cu imnuri triumfale trezite, cu omul sburător, cu șodronurile și barurile fără noimă. Și astfel am izbutit să izgonim din sufletul copiilor farmecul cîntecului și jocului, și să scoatem la lumină generații triste și „anoste“ cărora nu le rămîne să se distreze decît masa verde, discuția seacă și searbadă, sau desfrîul fără veselie.

Dar vremile încep să se schimbe. Oamenii care să priceapă adînc această anomalie se arată. Și nu numai oameni care s'o priceapă, ci și oameni care să se devoteze cu sîrguință și cu dezinteresare la o operă de îndreptare, ce va libera tinerimea românească de visul rău, ce i-a întunecat conștiința cu forme străine, chiar în manifestările ei libere și lipsite de grijă. Acești oameni trebuiesc iubiți și încurajați, pentru că ei prepară fericirea adevărată a generațiilor de mîine. Dacă suntem

noi triști și searbăzi, să fie cel puțin copiii noștri veseli și deschiși! Dacă pe noi nu ne pot lega decît interesele aspre și dozordonate ale vieții, cel puțin copiii noștri să se lege mai omenește între ei, prin ceea ce e mai înalt și mai dezinteresat în sufletul lor.

Aceste reflecții m'au făcut să simt o deosebită bucurie, cînd am văzut introducîndu-se în școli jocul de oină — deși ar fi trebuit să se mai introducă și altele — și concursurile corale. Dar și mai mare bucurie simt acum, cînd văd că se ivesc oameni care caută să dea un suflet acestor forme. Căci — spre a ne mărgini la muzică — zadarnic vei face concursuri corale, dacă mai întîi aceste coruri nu vor avea ce să cînte cu drag. Cu imnuri trezite, cu imitații lipsite de avînt, cu cîntece în care nu se simte accentul muzicei noastre populare, cu coruri bisericesti, în care parfumul vechiu al muzicii împămîntenite de atîtea veacuri în biserică noastră este pierdut, printr'o transpoziție pedantă și fără gust, — nu vei

putea să dai viață adevărată unor asemenea laudabile întreprinderi. Manifestările noastre ca popor trebuesc luate de te-meiu. De acolo izvorăște adevărata viață, într'acolo trebuie să-și îndrepteze atențiunea toți cei ce vor ca muzica să devină un element de cultură și pentru noi.

Acest lucru l-a înțeles deplin tînărul profesor de la Conservator, amintit mai sus. El s'a pătruns de această idee, și fără sgomot, fără reclamă, numai însufletit de mărirea ei, a putut să grupeze prin priceperea, conștiința și zelul său neobosit o mulțime de tineri și tinere din Capitala noastră și i-a învățat să aprecieze și să se entusiasmeze de muzica noastră bise-ricască, de cîntecele noastre de stea, de doinele noastre de la țară, de toate manifestările prin sunet ale sufletului românesc.

El a avut răbdarea să strîngă de la Români de pretutindeni—din Banat, din Ardeal, din Bucovina — toate operele muzicale cu caracter popular; el însuși și-a dat osteneala, punîndu-și în lucrare

toate resursele talentului său, de a instruna, scoțînd în relief caracterul lor propriu, admirabilele noastre cîntece populare și bisericești, colindele și cîntecele de stea, care lîncezesc, ca și obiceiurile strămoșești, sub loviturile întetite ale influențelor din afară. El a desfundat astfel un izvor de apă vie din sufletul românesc și ne-a dat un element mai mult de credință în noi și în viitorul nostru ca popor. Și e îmbucurător că a găsit tineri și tinere care să-l înțeleagă, și e înduioșător să știi că, deși cei mai mulți sînt lipsiți de mijloace și deși nu li se plătește nimic, se supun la disciplina maestrului lor și vin de două ori pe săptămîină, ca să cînte sub direcțiunea lui. Și tot așa de îmbucurător este că această lucrare interesează din ce în ce pe mai mulți români. În atmosfera plictisitoare a producțiilor muzicale, ce se dau la Ateneu sau în alte localuri, de muzicanți mai mari ori mai mărunți, și unde mai mult aplauzul de conveniență înlocuiește adevăratul entuziasm, — concertele societății „Carmen“ au fost adevărate săr-

bători. Simțiai că se petrece ceva deosebit de adînc în sufletul publicului și că ceea ce exprimă glasul cîntăreților este adevărata lui ființă. Acest entusiasm este semnul sigur că în muzica noastră avem un început de artă adevărată — artă în legătură cu sufletul neamului nostru, cu noi înșine — artă firească și durabilă, ce poate să servească de temelie pentru o dezvoltare sănătoasă a ființei noastre de popor în această direcțiune. Acest entusiasm însă trebuie să se întindă și să cuprindă cît mai multe suflete. El trebuie să devină un element permanent al atmosferei noastre sociale, care astăzi e atît de îngreuiată de preocupări meschine. Numai astfel de manifestări pot dăinui și se pot dezvolta în mod firesc.

Frumos și adînc e Beethoven; înduioșător și patetic, Chopin; încîntător și senin, Mozart; sguduitor și măreț, Wagner. Cel ce a ajuns în adevăr să se entusiasmeze de producțiunile lor, păstreze și entusiasmul : ele sînt idealul către care trebuie să țintească orice cultură perfectă.

Dar acest entusiasm să nu ne consume tot sufletul ; partea cea-mai puternică s'o păstrăm pentru producțiile, neînsemnate dar perfecte în felul lor, ale sufletului copilăresc al poporului nostru. Căci numai prin acestea putem ajunge la acelea.

Dar publicul de astăzi, cu tot entuziasmul, ce a început să-l arate pentru producțiile noastre populare, nu poate să renunțe la obiceiurile contractate pînă acum. Și societatea „Carmen“, care ar vrea să aibă cît mai multă lume la concertele sale, și-a dat seama—se vede—de aceasta și a căutat să facă o concesie vechilor obicinuițe. Astfel la concertul ce va da peste cîteva zile în sala Ateneului, cu surprindere am văzut, că a hotărît să execute și multe bucăți streine. Să sperăm însă că în curînd ea se va simți atît de bine sprijinită de publicul nostru, încît să nu mai simtă nevoea de a face asemenea concesioni. Să sperăm că în curînd ea își va face gloria de a fi și de a rămînea o societate corală cu caracter specific românesc, menită să impună tu-

turor ceea ce este frumos, simplu și limpede în muzica noastră. Până atunci, fiecare bun român să știe că lucrarea acestei societăți este neprețuită pentru cultura românească și să se grăbească s'ó cunoască. Se va grăbi atunci și s'o ajute, fără nici un alt îndemn. Căci ea are într'însa un suflet dezinteresat și frumos, și un asemenea suflet nu se poate să nu cucerească și să învingă pe cel care și-a dat osteneala să-l cunoască.





INDICE

A

- Abatele Floux**, personagiu în «Taina Spovedaniei», 26.
- Abdul Mulgi Paşa**, personagiu în «Patru Săbii», 337.
- Academia Franceză**, 351.
- Academia (română)**, 229.
- Achille**, artist dramatic, 27; — 38; — 83; — 176; — 312; — 317 (r. 24, 25); — 324; — 337; — 340; 341. — Jocul său în Episcopul din «Taina Spovedaniei», 27; — în «Therèse Raquin», 38; — în Prezidentul Senatului din «Nerone», 312; — în «Casta-Diva», 317; — în Zaharia Trahanache din «O scrisoare pierdută», 324; — în Abdul Mulgi Paşa în «Patru Săbii», 337; — în Richard din «Principesa de Bagdad», 341.
- Achille D-na**, artistă dramatică, 175; — 314; — 344; — 348. — Jocul său în Alinta din «Spre Ideal», 314; — în Veturia din «Mintuire» 348.
- Adriana (Benaud)**, personagiu din «Crima celebră», 175.
- Agamiţă Dandanache**, personagiu în «O scrisoare pierdută», 141. — Caracterizare incidentală, 141.
- Agentia (teatrală)**, 338; 253 (r. 4, 19). — Presumpția ei, 353.
- Alcard Jean**, autor dramatic, 51.
- Alceste**, personagiu din «Misanthrope», 169—170. — Volumul său suflăsc în raport cu acela al personajilor lui Caragiale, 169—170.
- Alecsandri V.**, 75; — 236. — Revolta criticeii tendenționiste în contra sa, 236.

- Alexandrescu D-ra**, artistă dramatică, 278;—318;—319; 320.—Jocul său în «Mama» Michaud din «Taina Spovedaniei», 27;— în «Casta-Diva», 317; — în Frosa Velișteanu din «Cinematograful», 320.
- Alinta**, personaj din «Spre Ideal», 314.—Caracterizare sumară, 314.
- Amalia**, personaj din «Hoții», 350.—Caracterizare sumară a valorii sale artistice, 350.
- America**, 81.
- «**Amorul cobzarului**», scenetă de I. C. Bacalbașa, 105.
- Ana**, personaj din «Aur», 196 (r. 4, 12); 197 (r. 3, 12); 198 (r. 4, 12); 199; 200 (r. 18, 19); 201; 202; 203; 205 (r. 5, 12); 206; 208 (r. 8, 23).—Analiza rolului său în acțiune, 196—201, Caracterizarea stărilor sale sufletești, 203—204;—Lipsa de interes dramatic ce prezintă, 205—206.
- Anthelme P.**, autor dramatic, 19 (r. 4, 18); 21.—Abilitatea lui 20—21.
- Anunzio (d')**, poet dramatic, 60; — 289.—Caracterizare sumară a unora din operele lui dramatice 60; — 289.
- Aristița Clupescu**, personaj din «Uff!» 66 (r. 6, 22); 67 (r. 7, 16).
- Aristofan**, poet dramatic, 161; 162 (r. 8, 10); 170.—De ce nu i se mai pot reprezenta comediile, 161; — Sensul elementelor immorale în aceste comedii, 162.
- Arnaud**, artist dramatic, 329;—331; 333.
- Asla**, 336.
- Aslan Edgar**, literat, 41.
- ARTA DRAMATICĂ**, Caracterizare, 53—54.
- ARTA MIMICĂ**, Caracterizare, 55—56.
- ARTIȘTII DRAMATICII ROMÂNII**, Cum trebuie să joace în opere fără valoare, 28;—Ce trebuie să observe, când nu au destul talent pentru reprezentarea unui anumit personaj, 36;—Cum zic versurile, 42;—Ce cultură au unii dintre ei, 77;—In ce raport trebuie să stea cu publicul, 85—87;—Datoria lor la stîrșitul stagiunii, 225—227; — Inferioritatea lor aparentă față de cei streini, 273—276; — Cum pot să progreseze, 296—297.
- Asonolo**, autor dramatic, 41; 42.—Caracterizarea traducerii dramei «Ruy Blas», 42.
- Atlantic (Oceanul)**, 81.
- Angler Emilie**, autor dramatic, 151.—Valoarea trecătoare a operelor sale, 151—153.
- «**Aur I**», operă dramatică de Constanța Hodoș, 104 (r. 3, 4); 209; —343; 344; — 347. Caracterizare sumară, 343;—Caracterizarea accesoriilor, 194;—Caracterizarea valorii, 196—196;—Analiza, 196 — 201; — Lucruri importante, dar de prisos

în acțiune, 201—202; — Ideea fundamentală, 202—203; — Pasivitatea personajului principal, 203—204; — Defecțele concepției, 203—209; — Lipsa de temelie dramatică a personajului principal, 205—206; — Elemente morale repulsive 207—209; — Observații critice accesorii, 209—210.

B

- Bacalbașa C. I.**, autor dramatic, 105 (r. 3 9-10); 106 (r. 2, 3). 107; 108; 109; 111; 112; 114 (r. 15, 17); 195 (r. 8, 20). — Operele sale. 105; — Scopul său în «De la Oaste», 106—109; — Condițiile ce trebuia să îndeplinească pentru ca să ne convingă cu teza lucrării «De la Oaste», 111—112; — Nevinovăția sa stăruind să se joace «De la Oaste», 11—114; — Felicitările ce merită, 114—115; — Puterea sa de sugestiune, 115.
- Bacalovici**, personaj în «Curcanii», 82.
- Badea**, personaj în «Uff!», 66.
- Bagdad**, 339.
- «**Banul Mărăcine**», operă dramatică de V. A. Urecha, 70; 75; 79; 81; 85; — 177. — Imitarea tunetelor la reprezentație, 70; — Lipsa de valoare artistică, 79; — Caracterizarea acțiunii, 81; — Elementele educative, ce cuprinde, 81; — Personajii bine reprezentați, 85.
- Banul Mărăcine**, personaj în «Banul Mărăcine», 81.
- Barbellan**, artist dramatic, 277; — 348; 349 (r. 13, 14, 24); 351. — Rivnă mai mare decât puțință 277; — Jocul său în Franz Moor din «Floții», 349; 350.
- Barnay**, artist dramatic, 61 (r. 16, 21). — Momente caracteristice din jocul său în «Regele Lear», 61.
- Barré**, artist dramatic, 351; — 353.
- Bauss y Tomajo**, autor dramatic, 51.
- Bayard A.**, autor dramatic, 806.
- Bărbulescu Ir. D-ra**, artistă dramatică, 313. — Jocul său în Veronika Longina din «Nerone», 313.
- Bătrînii Tebanii**, corul din «Edip rege», 46. — Cum a fost reprezentat acest cor, 46.
- Bărsescu Agatha D-ra**, artistă dramatică, 1; — 29; 35; 37 (r. 9, 22); 37; 38; — 310. — Ce a scăpat din vedere în privința valorii dramei «Therèse Raquin», 35. — Jocul său în Tereza din «Therèse Raquin» 36—38; — în «Fedora», 310.
- Beckmesser**, personaj în «Meistersinger», 57.
- Beethoven**, 58.
- Belot A.**, autor dramatic, 329.

- Bernard**, autor dramatic, 51.
- Bibi**, nume de elev în «Liceul Țepeluș Vodă», 220.
- «**Bisbetica domată**», 50. — Vezi «*Mureca Dracului*».
- Bisorca**, 198. — Vezi *Ion Bisorca*.
- Blanșinet**, personaj din «Păsărelele», 84;—Caracterizare, 84.
- Bolborlele**, personaj din «Tudorache Sucitu», 180; 182 (r. 20, 23); 183. — Caracterizare 182, 183.
- Brezeanu**, artist dramatic, 80; 81; 82; 84; 85;—173;—180 (r. 15, 17—18); 181; 182 (r. 1, 9);—192; 193 (r. 5, 13);—220; 221;—323; 324;—326;—327. — Cum a studiat pe Francisc, din «Păsărelele», pe Brumă din «Banul Mărăcine», pe Ion din «Curcanii», 85;—Succesul său în Cetățeanul Turmentat din «O scrisoare pierdută», 173, 323, 324; Jorul său în Tudorache din «Tudorache Sucitu», 180, 181;—Efectul jocului său asupra publicului 182, 183;—Comparația dintre jorul său și al lui Toneanu, 182—183; 192—193;—Humorul său, 180, 193;—Jorul său în Profesorul de grecește din «Liceul Țepeluș Vodă», 221; 222;—Jorul său în Ipingescu din «O noapte furtunoasă», 326;—Observații asupra jocului său în Cetățeanul Turmentat 323, 327.
- Brînzovenescu**, personaj din «O scrisoare pierdută», 169;—325.—Caracterizare sumară a valorii lui artistice, 169.
- Braço**, autor dramatic, 41.
- Bressaud**, personaj în «Taina Spovedaniei», 27.
- Bramă**, personaj din «Banul Mărăcine», 81; 85. — Caracterizare, 81.
- Bucureștil**, 95; 96;—350.
- Bufo**, personaj în «Nerone», 311 (r. 11, 12); 312. Falsitatea lui artistică, 311.
- Bulandra Gh.**, artist dramatic, 48;—341;—350; 351. — Jorul său în Vestitorul din Edip Rege», 48;—în Comisarul din «Principesa de Bagdad», 341; 350—în Hermann din «Hoții».
- BUNUL SIMȚ**, Caracterizare, 71; — Lipsa lui la Direcțiunea Teatrului Național, 69 72; 115.

C

- Callarida**, personaj în «Liceul Țepeluș-Vodă» 218; 222. — Caracterizare, 218—219.
- Camil (Raquin)**, personaj în «Therèse Raquin», 30; 31; 33; 34; 37; 39 — Caracterizare 33—34.
- Canonica**, personaj din «Crima celebră», 177.—Caracterizare, 177.
- Caragiale L. I.**, autor dramatic, 2;—135 (r. 3—4, 18); 136; 137,

- (r. 5,20); 198; 143; 145; 147;—148 (r. 3,8); 149 (r. 4,13—14); 150; 153; 164 (r. 17,24); 155; 156; (r. 10, 29);—158 (r. 2, 5, 10—11); 160 (r. 16—17, 28); 161; 163; 164 (r. 14, 18—19); 166; 167 (r. 8,16); 168; 169 (r. 10—11, 20);—170;—171 (r. 8,17); 180;—212;—229;—286;—323;—325;—327.—Părerile sa asupra chipului artificial de a crea talente dramatice, 2;—Valoarea lui față cu ceilalți scriitori români, 135;—Obiectivitatea lui artistică,142—147;—Seninătatea lui, 145—146;—Cinismul lui și comparație cu Plaut din acest punct de vedere, 158—161;—Necesitatea artistică a elementelor cinice în concepția lui, 161—167;—Când ar fi fost cu adevărat cinic, 164—166;—Revolta criticii tendențioase în contra lui, 286;—Judecata d-lui Maloescu asupra talentului lui, 170.—Comediile lui:—Efectele lor asupra publicului nostru, 136—138;—Elemente imorale și antisociale într'însele, 138—142;—Lipsa de importanță a acestor elemente, 142—147;—Trăinicia comediilor, 146—147,169;—Originalitatea de intuiție ce cuprind 154—155; Limba lor și popularizarea elementelor lor comice 154—156;—Clasicismul lor, 149, 156, 169;—Reprezentabilitatea lor, 161;—Valoarea lor artistică, 170;—Succesul lor, 229;—327.—Personajile lui:—Naturalul lor, 143—144, 145;—Calitățile artistice cu care ne sînt prezentate, 153;—Universalitatea lor, 164—169;—Căldura unora din ele 168;—Volumul lor sufletesc, 169—170.
- Carmen**, societate corală, 232;—358.—Importanța ei pentru dezvoltarea noastră artistică, 353—367.
- Carol (Karl) Moor**, personajiu în «Hoții», 277;—319, 351.
- Carussy**, artist dramatic, 24; 27;—222;—313;—315;—324;—335; 335;—341;—344;—348; 350.—Jocul său în Lancelin din «Taina Spovedaniei» 24—27;—în preotul Serafim Ionescu din «Liceul Țepeluș Vodă», 222;—în Negustorul de Sclavi din «Nerone», 313;—în Stoian Circiumarul din «Spre Ideal», 315;—în Brînzovenescu din «O scrisoare pierdută», 324—325;—în Călugărul din «Patru Săbii», 336;—în Godler din «Principesa de Bagdad» 341;—în servitorul Ilie din «Mintuire», 348
- «Cartea III, Cap. I», operă dramatică, 310.
- «Casta-Diva», operă dramatică de Haralamb G. Lecca, 88; 89 (r. 3, 8); 99 (r. 9, 16); 103;—316.—Caracterizare, 99;—316;—Ideea fundamentală, 89—90;—Executarea acestei idei, 90—92;—Falsitatea și superficialitatea personajilor, ce cuprinde, 101—103;—Personagiile secundare, 99—100;—Jocul artiștilor, 316—318.

- Casta-Diva**, melodie, 98 (r. 6, 16); 95.
- Catopol**, artist dramatic, 66; 73;—222;—324 (r. 7, 18). — Jocul său în Barbu Ciupescu din «Uff!», 67; 73; — în Tănase Stereescu din «Liceul Țepeluș Vodă», 222; — în Farfuride din «O scrisoare pierdută», 324.
- Cațavencu**, personaj din «O scrisoare pierdută», 140 (r. 20, 23—24); 141; 144; 147; — 155; — 169; — 324 (r. 20, 21). — Caracterizare, 140, 144, 147, 168—169;—Caracterizarea discursului său, 155.
- «**Călătoria Lizetei**», operă dramatică, 243.
- Cărăbuș**, personaj din «Don Vagmistru», 185; 186 (r. 13, 19); 188; 189; 190; 191; 192 (r. 5, 19).—Caracterizare, 186—190.
- «**Cilnii**», operă dramatică de Haralamb G. Lecca, 41; 48;—288. — Caracterizare, 48; — Insuccesul ei 49—50; — Cum au jucat-o artiștii, 50.
- Cellul** (Benvenuto) 170 (r. 4, 5).
- Cercul profesorilor secundari**, 212.
- Cernat**, artist dramatic, 44; — 175 (r. 10, 14); 176; — 318. — Jocul său în Don Cezar din «Ruy Blas», 44—45;— în Jean Renaud din «Crima Celebră» 175; 176—177;—în măcelarul Ilie Dobre din «Cinematograful» 320;—Caracterizarea temperamentului său artistic, 177.
- Cetățeanul Turmentat**, personaj din «O scrisoare pierdută», 144; — 169; — 173; — 323; 324; — 327. — Caracterizarea semnificației lui 169; — Cum ar trebui să fie înfățișat 323; 327.
- Chamboran**, personaj din «Crima Celebră», 174.—Caracterizare, 177—178.
- Chaponet**, personaj din «Nevastă-mea n'are șic», 61. — Caracterizare, 61.
- Chlantonl D-na**, artistă dramatică, 310.
- Chlrisac**, personaj din «O noapte furtunoasă» 133 (r. 22, 23);—159; 168; — 174; — 326 (r. 21, 23). — Observații asupra stărilor lui sufletesti, 326.
- Chlriopol**, 89; 92.— Vezi și *Epaminonda Chiriopol*.
- Christovoi**, personaj din «Spre Ideal», 314; 315. — Rostul său în dramă, 315.
- Cicero**, 111.
- «**Cinematograful**», operă dramatică, 87; — 177; — 318. — Caracterizare, 318; — Ideea fundamentală, 318, 319; — Caracterizarea comicului dintr'însa, 319.
- Clucnrescu Eug. D-na**, artistă dramatică, 25; — 43.—Jocul său în Françoise Bressaud, din «Taina Spovedaniei», 25.
- Clucurescu Maria D-na**, artistă dramatică, 66; 73; — 132; — 321;

- 322;—326 (r. 8—9, 16).—Jocul său în *Aristifa Ciupescu* din «Uff!», 67;—în *Estela* din «Oh, Bărbații!», 132; 321—322; — în *Veta* din «O noapte furtunoasă», 326.
- Cîncrețte**, artist dramatic, 66; 73; — 326; — 335; 336. — Ce fel de roluri i s'ar cuveni să joace, 326; — Caracterizarea talentului său, 336.
- Claire Beaulieu**, personaj din «*Maitre de forges*», 331. — Caracterizarea stărilor sale sufletești, 332.
- Codreanu**, personaj din «*Mintuire*», 344; 346 (r. 5, 12); 347. — Caracterizare, 347.
- COMITUL TEATRAL**, 229; 340. — Neputința lui, 229; — Ușurința lui, 340.
- Cocona Sultana**, personaj din «*Noaptea de Paște*», 338.
- «Contele Essex»**, operă dramatică de Heinrich Laube, 1 (r. 3, 6); 6; 8; 17; 23. — Efecte la reprezentație, 1, 2; Limba în care tradusă, 3—6; Valoarea față de alte lucruri cu acelaș titlu, 6—7; — Observări privitoare la jocul artiștilor, 7; — Motivele pentru care n'ar trebui jucată la Teatrul Național, 8.
- «Conte»**, 3. — Vezi și «*Contele Essex*».
- Contesa Rutland**, personaj din «*Contele Essex*», 7.
- CONSERVATORUL** (de muzică și declamație din București) 43; 46; — 276. — Ce catedre îi trebuie, 276.
- Coma**: *Zaharia*, personaj din «O scrisoare perdută» 165. — Vezi și *Zaharia Trahanache* și *Trahanache*.
- CONSTITUȚIA**, Element în comediile lui Caragiale, 144.
- Contemporanul**, revistă, 206. — Caracterizarea literaturii ce publica, 206.
- Cordella**, personaj din «*Regele Lear*», 61; 62. — Caracterizare sumară, 62.
- Cormon**, autor dramatic, 171; 171 (r. 5, 13).
- Cornelia**, personaj din «*Aur !*» 196; 198 (r. 7—8, 18); 200; 201 (r. 1, 23).
- Corolan**, personaj din «*Lăcrămioara*», 337.
- Cossa Pietro**, autor dramatic, 311.
- Costeșcu**, artist dramatic, 325; — 329; — 342.— Jocul său în *Raul* din «*Scinteeș*» 325; 343; în *Mercutio* din «*Romeo și Julieta*», 329.
- Costeșcu D-na**, artistă dramatică, 325; 343 (r. 4, 7). — Jocul său în *Leonia* din «*Scinteeș*», 325, 342.
- Costică Albeanu**, personaj în «*Curcanii*». Caracterizare sumară 82.
- Costică Collbreanu**, personaj dramatic din «Uff!», 65—66. — Rolul său în acțiune, 66—69.
- Cotillon**, operă dramatică, 351.

- Creon**, personagiul din «*Edip Rege*», 49.
- «**Crîma celebră**», operă dramatică, 171 (r. 4, 11); 175; 176 (r. 6, 22), 24—26. — Caracterizare sumară, 175; — Ideea fundamentală, 175—176; — Efectul ei, 176; — Jocul artiștilor, 176—178.
- «**Curcanii**», opera dramatică, 75; 79; 85. — Caracterizare, 81—82; — Caracterizarea citorva personajii din ea, 82—83; — Importanța lor educativă, 82—83.
- Cuțarida**, artist dramatic, 82. — Vocea sa, 82.

D

- Dacia** (Teatrul), 241. — Vezi și *Teatrul Dacia*.
- Dandanache**, personagiul din «*O scrisoare pierdută*», 144; — 159; 165; — 323. Caracterizare sumară, 144. — Vezi și *Agamiță Dandanache*.
- Daniel**, personagiul din «*Hoții*», 350.
- Darabani**, 349.
- Dascălul Nicolae**, personagiul din «*De la oaste*», 108; 116. — Caracterizare, 116.
- Dădăț Alphonse**, autor dramatic, 329.
- Daug Lindovic**, autor dramatic, 333; 335. — Ce defecte ar putea remedia în «*Patru Săbii*», 335.
- Dimbovița**, 22.
- Decu**, artist dramatic, 349; 350. — Jocul său în «*Hoții*», 349, 350.
- «**De la oaste**», operă dramatică, 105 (r. 3, 7); 106; 109; 111; 112; — 138; 142; — 287. Ideea fundamentală, 106—111; — Lipsă de interes dramatic, 108—109; — Caracterizare definitivă, 108—111; — Tendința, 109—111; — Ce condiții trebuie să îndeplinească spre a fi operă literară cu caracter retoric, 111—112; — Jocul artiștilor, 115—116.
- Delavigne Castmîr**, 303.
- Delavrancea**, 207. — Paginile sale din care s'a inspirat, probabil, D-na Hodoș, 207.
- Demetriad Ar.**, artist dramatic, 2; — 131; — 222; — 317; — 323 (r. 10, 19); — 337; — 338; 339; — 350. — Caracterizare sumară a talentului său, 2, 131; — mai completă, 337; — Jocul său în Profesorul de Matematică din «*Liceul Țepeluș Vodă*», 222; — în Rădu din «*Casta-Diva*», 317; — în *Romeo din «Romeo și Julieta»* 323—329; — în «*Patru Săbii*»; — în Rădu din «*Noaptea de Paște*», 309.
- Demetriad D-na**, artistă dramatică, 312 (r. 10, 15, 26); — 317; — 339; — 344; — 348; — 350. — Caracterizarea ea și a jocului său în «*Nerone*», 312; — Jocul său în *Lelia* din «*Casta-Diva*», 317;

- în Olga din «Noaptea de Paște», 339; — în Zoe din «Mintuire», 348; — în Amalia din «Hoții», 351.
- Demostene**, 111.
- Derblay**, personaj din «Maitre de forges», 332.
- Dessonats**, personaj în «Michel Perrin», 307 (r. 5, 15); 308 (r. 6, 8, 24). — Rolul său în acțiune, 307—308.
- Dinu** (Rinovideanu), personaj din «Casta-Diva», 89; 91 (r. 3, 6, 7, 15, 18); 92 (r. 3, 6, 12, 13); 94; 95 (r. 2, 14, 21); 93 (r. 2, 14, 21); 97; 98 (r. 20, 21); 99 (r. 3, 4, 6); 101 (r. 8, 10, 13, 14; 16, 19); 102 (r. 1. 11, 20); 103 (r. 3, 10).
- Diracțiunea Teatrelor**, (Diracțiunea, Direcțiua, Directorul Teatrului, Directorul Teatrelor) 2; 3; —10; 24; 23; —46; 49; —64; 68 (r. 21—22, 24); 70; 71; 74; —76; —118 (r. 7, 11); 119 (r. 8, 17); 129; 131; —136; —226 (r. 2—3, 12, 13); 229 (r. 3, 10); 233; 234; 235; —237; 239; —258; — 271; 272; 273; —281; — 327; —334; —340; —349. — Ce urmărea mai înainte și ce-ar trebui să urmărească, 2, 3, 258, 399; — Ce trebuie să facă în privința reprezentării operelor clasice și în deosebire cu «Hamlet» 9—11, 17; — Ce fel de traduceri admite, 24; Cum trebuie artiștii să-i îndrepteze greșelele, 28; — Ce-ar trebui să facă în privința corurilor din «Edip Rege», 46; — în privința dramei «Cfinit», 49; — Ce reprezentațiunii inconvenabile dă, 64 sqq.; — Lipsă de bun simț, 69—74; — Condițiile, în care dă matineurile, 76—79; — Eroismul său, 118—119; — Lipsa ei de eroism, 133—134; — Pentru ce trebuie să-i fim recunoscători 136, 327; — Ce nu trebuie să scape din vedere cind o vorba de matineuri, 173—174; 325; — Măsură laudabilă în privința beneficiilor artiștilor, 226; — Datoria în privința reprezentațiilor de sfârșitul stagiunii, 225—226; — Sollicitudinea aparentă pentru dramele originale, 229; — Cum poate să lupte în contra influențelor externe, cind e vorba de admiterea și respingerea operelor de reprezentat, 229—230; — Ce rol ar putea juca în mișcarea literară, 230—234; — Lipsa de principii conducătoare cu privire la primirea operelor de reprezentat 234, 235—236, 287, 288; — Ce ar trebui să facă cu privire la numele autorilor și traducătorilor, 235; — Ce-ar trebui să facă, dacă și-ar însuși concepția «teatrului-distrație», 239; — Cum ar putea obține «săli pline» 273—278; 280—283; — Fapt laudabil, 334—385; — Fapte reprobabile, 340; — Încercări riscate, 349.
- Directorul**, personaj în «Liceul Țepeluș Vodă», 214; 215; 219, 220; 221; — Rolul său în acțiune, 211, 215, 219; — Caracterizare sumară, 220, 221.

- Doamna Bordier**, personajiu în «Taina Spovedaniei», 26.
- Doamna Joullin**, personajiu în «Oh, Bărbații!..», 125; 133;—321.—
Caracterizare sumară, 133.
- Doamna Raquin**, personajiu în «Therèse Raquin» 31 (r. 9, 21); 33;
34 (r. 16, 17).—Rolul său în acțiune, 31—32;—Caracteriza-
rea incidentală a stărilor sale sufletești, 32, 33, 34.
- Doctorul Bordier**, personajiu din «Taina Spovedaniei» 25.
- Don Gortan**, personajiu în «Ruy Blas» 44; — Caracterizare, 44.
- Don Salust**, personajiu din «Ruy Blas», 43; 44.—Caracterizare, 44.
- Don Vagmistru**, operă dramatică de C. Grigoriu, 171 (r. 3, 18); 172;
174 (r. 4—5, 17—18, 21—22); 182; 183; — 184 (r. 3, 5). —
Valoarea ei ca spectacol de matineu, 172; 174; — Valoa-
rea artistică a actului II, 184—185; — Caracterizarea con-
flictului ce cuprinde, 185; — «Humorul» unuia din perso-
najiile sale, 190—191; — Refacerea ei, 191.
- Dubols**, personajiu în «Taina Spovedaniei», 27, — Caracterizare in-
cidentală, 27.
- Ducele d'Aubeterre**, personajiu în «Crima Celebră», 175; 178.
- Ducesa d'Albuquerque**, personajiu în «Ruy Blas», 45. — Carac-
terizare incidentală, 45.
- Dumas-Flis Al.**, autor dramatic, 338.
- Dumitrescu I.**, artist dramatic, 43 (r. 15—16, 26); — 277; — 348;
351. — Caracterizarea calităților, 43; — Defectele fizice,
43—44; — Aspiratii mai pre sus de puteri, 277; — De-
fecte în Carol Moor din «Hoții», 349; — Calități în acelaș
rol, 351; — Regimul la care trebuie supus, 351.
- Dumnezeu**, 23; — 52; 53; — 200; — 201; — 244. — De ce să no
ferească, 23; — Ce-a pus în inima noastră, și în arta lui
Novelli, 52; 53; — Ce personajiu îl tăgăduște, 199—200;—
Cum e închipuit că pedepsește un personajiu, 203.
- Duquesne**, artist dramatic, 329; — 331; 332; 333.—Caracterizare
incidentală, 331.
- Duse Eleonora**, artista dramatică, 37. — Caracterizare in-
cidentală a valorii sale artistice, 37.

E

- Edip**, regele Tebei, personajiu din «Edip rege», 47 (r. 10, 14, 21,
24).— Caracterizare, 47—48.
- «Edip Rege»**, operă dramatică de Sofocles, 41; 45; 46; 47; 116.—
Felul cum au fost reprezentate corurile, 46;—Rolul covri-
șitor dintr'însa, 47;—Jocul artiștilor, 47—48.
- Eduard sau Eduard Maubrun**, personajiu din «Oh bărbații!» 125
(r. 5, 25); 126 (r. 5—6, 11, 17, 22); 127 (r. 18, 19); 128

- (r. 6, 10); 192;—321.— Condițiile pe care ar fi trebuit să le îndeplinească artistul, care ar fi vrut să-l joace, 192.
- Egloga**, personagiu din «Nerone», 312.
- ELITA** (societății noastre). Cum se rapoartă față de trupele franceze, 268—240;—Cum ar putea fi atrasă la Teatrul Național 265 sqq.;—Caracterizarea gustului ei, 265—269;—Ce cugetă despre artiștii noștri dramatici, 269—271;—Propuneri în concordanță cu aceste păreri, 272—279;—Netezmeinicia unora din aceste păreri, 273, 274;—Primul mijloc prin care o putem atrage la Teatrul Național, 274, 275.—Al doilea mijloc, 275—277;—Alte mijloace, 277—278;—Obiecțiuni în contra acestor mijloace, 279 sqq.;—Mijloace accesorii de aceeași natură 280—283;—Ce opere dramatice ar trebui să se joace pentru ea și care nu, în limitele concepțiunii teatrului-școală, 284—289;—De ce satisfacerea gustului ei nu periclitează menirea Teatrului Național, 289; 292—299;—Cum această satisfacere e în concordanță cu interesele vitale ale acestui Teatru, 293—295.
- Emlinescu**, 221;—286.—Revolta criticii tendențioase în' contra sa, 286.
- EMOȚIUNEA ESTETICĂ**. Cum poetul dramatic îi poate satisface cerințele, 85;—Raportul dintre ea și sentimentul de plăcere și durere, 209.
- Ennery** (d'), autor dramatic, 75;—171 (r. 5, 12).
- Enrleta** sau **Enrleta Maubrun**, personagiu în «Oh, bărbății!...» 124; 127; 128; 130; 131;—321.—Rolul său în acțiunea comediei, 124—128;—Caracterizarea stărilor sale sufletești, 124—128.
- Epaminonda** sau **Epaminonda Chirlopol**, personagiu din «Casta-Diva» 89; 102.—Vezi și *Chirlopol*.
- «**Epidicus**», operă dramatică de Plaut, 163 (r. 3, 6).—Elemente cinice, 163.
- Episcopul**, personagiu din «Taina Spovedaniei», 27.
- Epoca**, ziar, 853; 855.
- «**Escadronul 3**». Operă dramatică, 88.
- Eshille**, poet dramatic, 169.
- «**Essex**», 1; 8.—Vezi și «*Contele Essex*».
- Estela**, personagiu din «Oh, bărbății!», 128; 131; 132 (r. 8, 5);—321.—Caracterizare, 132.
- Eugenlu Stavropol**, personagiu din «Cinematograful», 319.
- Europa**, 222.

F

- Figure D. Emil**, ziarist, 117 (r. 4, 11); 122; — 320.
- Falstaff**, personaj din «Henric IV» de Shakespeare 169.
- Farfuride**, personaj din «O scrisoare pierdută», 144; 147; — 165; — 169; — 323. — Caracterizări sumare, 144; — 169; — 324; — Caracterizarea discursului său, 155.
- Fănică** sau **Fănică Băducanu**, personaj din «Casta-Diva», 90; 92.
- Fănică Tîpătescu**, personaj din «O scrisoare pierdută», 140. *Vezi și Tîpătescu.*
- Foucher**, personaj din «Michel Perrin», 306; 307; 309; 309. — Rolul său în acțiune, 306—309.
- Fedora**, operă dramatică de Sardou, 310. — Cum s'a reprezentat, 310.
- Felix**, personaj din «Ocolul pământului», 80. — Caracterizare sumară, 80.
- Floarea**, personaj din «De la oaste», 106; 107; 108 (r. 12, 13); — 116. — Rolul său în acțiune, 106—107.
- Florea** sau **Florea Papugliu**, personaj din «Don Vagmistru», 174. — Caracterizare sumară prin comparație, 174.
- Fourberles de Scapin**, operă dramatică de Molière, 174.
- Francezi**, 200; 212; — 169.
- Francisc**, personaj din «Păsărelele», 81; 85. — Caracterizare, 84.
- Françoise Bressaud**, personaj din «Taina Spovedaniei», 25.
- Franța**, 20; 21; 23; — 122.
- Franz**, personaj din «Aur!», 200.
- Franz Moor**, personaj din «Hoții», 277; — 349; 350.
- Frosa Velîșteanu**, personaj din «Cinematograful», 319.
- Fruzeanu**, personaj din «Uff!», 79. — *Vezi și Pavlică Frunzeanu.*

G

- Galba**; 811.
- Gavrilă Sirbul**, personaj din «Lipitorile Satelor», 88.
- Georges Dandin**, operă dramatică de Molière, 161.
- Gheorghe**, personaj din «De la oaste», 106; 107 (r. 3, 7, 20, 23—24).
- Gheorghe Nistor**, personaj din «Aur!», 343. — Caracterizări incidentale, 343. — *Vezi și Nistor.*
- Gheorghiu Titl D-ra**, artistă dramatică, 9; — 26; — 130; — 321; — 343. — Calități și defecte — în Enrieta din «Oh, Hărbășii!», 130—131; 321; — în Cornelia din «Aur!...» 343.
- Gina**, personaj din «Casta-Diva», 89; 91 (r. 2, 13); 92; 94 (r. 4,

- 13, 20); 95 (r. 11, 19); 97; 98 (r. 4, 19, 21, 22); 99 (r. 4, 5, 6, 10); 101; 102 (r. 1, 10, 23); 103 (r. 8, 11); — 816 — Analiza critică a caracterului Ginei, 91—98; — Superficialitatea acestui caracter, 94—97; — Falsitatea lui, 97.
- Glon**, autor dramatic, 221; 222. — Vezi și *Ionescu-Glon*.
- Glurgenă D-na**, artistă dramatică, 82;—277; — 317; — 319;—325;—327; 328 (r. 8—9, 2); — 337;— 342 (r. 4, 22, 29). — Jocul său în Costică Albeanu din «Curcanii», 82;—în Vioica din «De la Oaste», 116;—Incumetări netemeinice, 277;—Jocul său în «Casta-Diva», 317;—în Julieta din «Romeo și Julieta» 328; — în Toaneta din «Scintee» 325—326, 342; Caracterizarea talentului său, 328;—Jocul său în «Patru Săbii», 337.
- Goethe**, 149; — 234. — Lipsa de valoare scenică a unora din operele sale dramatice, 149.
- Godler**, personaj din «Principesa de Bagdad», 341.
- Grădîțeanu P.**, Director al Teatrelor, 75. — Ce inovațiune a introdus la Teatrul Național, 75.
- Grigoriu C.**, autor dramatic, 171 (r. 10, 18); — 184 (r. 4, 5); 191 (r. 9, 21); 192.—Ce-ar trebui să facă cu comedia sa «Don Vagmistru», 191.
- Grivet**, personaj din «Therèse Raquin» 31; 88; — 44.—Caracterizare, 38.
- Groparul**, personaj din «Hamlet prințul Danemarcei», 16.
- Gusty P.**, autor dramatic, 318.

H

- Hadung Jane**, artistă dramatică, 238; 289;—274;— 329; 330; 331; (r. 5, 16, 19); 332 (r. 1, 8); 333. Caracterizarea calităților exterioare, 330—331; — 333; — Caracterizarea talentului său artistic, 332—333.
- «**Hagi Tudose**», novelă de Delavrancea, 207.
- Hamlet**, personaj din «Hamlet, prințul Danemarcei», 9 (r. 3, 6, 19); 12 (r. 10, 11, 15); 13 (r. 5, 9, 24); 14 (r. 2, 12, 117, 19); 16 (r. 2, 13, 15); 17; 18;—277. — Caracterizare, 13—15.
- «**Hamlet, prințul Danemarcei**», operă dramatică de Shakspeare, 9 (r. 3, 6, 19); 11; 12. — Imprejurările în care a fost reprezentată și acelea în care ar fi trebuit să fie, 2—12. — Cum a fost jucată, 9, 10, 11—12; — Valoarea ei morală 17—13.
- «**Hamlet în mîna Turcilor**», operă dramatică, 348.
- Hasnag A. D-na**, artistă dramatică, 39; — 133; — 177;—320 (r. 17, 20). — Jocul său în Doamna Raquin din «Therèse Raquin»,

- 39;—In Doamna Joulin din «Oh, bărbății lui» 133; —321;—
to Canonica din «Crima celebră», 177.
- Hauptmann G.**, autor dramatic, 60;—289. — Caracterizare sumară
a unora din operele lui, 60; — 289.
- Hermann**, personaj din «Hoții», 380. — Caracterizarea unor stări
sufletești ale lui, 360.
- Hermes**, personaj din «Prometeu Înălțuit», 169. — Ce personaj
al lui Caragiale i-ar putea fi comparat, 169.
- Herta**, 349.
- Hodos Constanța D-na**, autor dramatic, 194 (r. 3, 4—5); 201; 202;
206; 207; 209; 210;—311; — 317. — Caracterizarea talentului
său, 210;—347—348.
- «**Hoții**», operă dramatică de Schiiler, 227; — 318. — Caracterizarea
traducerii, 227;—Cum a fost reprezentată, 318—319; — Jocul
artiștilor, 350—351.
- Hugo (Victor)**, 42 (r. 1, 28).

I

- Iano Greeni**, personaj din «Lipitorile Satelor», 81. — Caracteri-
zare sumară, 83.
- Ibson**, 239. — Caracterizarea incidentală a unora din operele sale,
239.
- Ilie**, personaj din «Mintuire», 344; 345; 346.
- Ilie Dobre**, personaj din «Cinematograful», 319.
- Iliuță**, personaj din «Tudorache Sucitu», 172; 179 (r. 9, 13, 19,
25); —181. — Caracterizare sumară, 179; — Comparație cu
Scaph, 179.
- India**, 81.
- Iocasta**, regina Tebei, personaj din «Edip rege», 47; 48.
- Ion**, personaj din «Năpasta», 168. — Caracterizare incidentală, 168.
- Ion sau Ion Bisorca**, personaj din «Aurii», 194; 197 (r. 6, 9, 12);
198; 199. — Rolul lui în acțiune, 196—199.
- Ion (Țiganul)**, personaj din «Curcanii», 82; 85. — Caracterizare
incidentală, 82.
- Ionășcu D-na**, artistă dramatică, 31;—66; 73. — Unele defecte, 39;
—Jocul său în Mița din «Uff!...» 73;—In «Casta-Diva», 317.
- Ionescu-Glon (G. I.)**, autor dramatic, 211; 212; 217. — Ce rezultă
în privința sa din comical Profesorilor din «Liceul Țe-
peluș Vodă», 216—217.
- Iphigenie auf Tauris**, operă dramatică de Goethe, 149. — Lipsa de
calități scenice, 149.
- Iplagescu**, personaj din «O noapte furtunoasă», 147; — 168; —

- 326 (r. 11, 20). — Constatarea valorii lui artistice, 147; 163—169.
- Irina**, personaj din «Cinematograful», 819.
- Italieni**, 49.
- Ivanclu**, personaj din «Spre Ideal», 815. — Caracterizare sumară, 815.

J

- Jean de Hun**, personaj din «Principesa de Bagdad», 339; 341.
- Jean Renaud**, personaj din «Crima celebră», 176; 176; 177. — Rolul său în acțiune, 175—176. Vezi și *Renaud*.
- Joullin**, personaj în «Oh, bărbații!» 126 (r. 3, 8, 12); 128; 132 (r. 12, 28); — 311. — Caracterizare, 132.
- Julietta**, personaj din «Romeo și Julieta», 277; — 323.
- Jupin Dumitrache**, personaj din «O noapte furtunoasă», 138; 144; — 159; 164; 165; 166; —174. — Caracterizare sumară, 138—139; — Episod caracteristic la care ia parte, 159; — Semnificația adâncă a acestui tip, 164—165; — Personaj imitat după el din altă comedie, 174.

K

- Kadelburg**, autor dramatic, 318.
- «**Kean**», operă dramatică de Al. Dumas fiu, 224; 227. — Caracterizare sumară, 224.
- Kean**, personaj din «Kean», 224.
- Kotzebue**, autor dramatic, 151. — Valoarea trecătoare a operelor sale, 151.

L

- Labiche**, autor dramatic, 75; 83.
- «**La châteline**», operă dramatică de Alfred Capus, 331.
- Lancellin**, personaj din «Taina Spovedaniei» 24; 27 (unde e trecut greșit: Ancelin).
- «**La seconde M-me Tanqueray**», operă dramatică de Pinero, 330. — Caracterizare, 330.
- Laube Heinrich**, autor dramatic, 1 (r. 4, 10). — Citeva date din viața lui, 1.
- Laurent**, personaj din «Therèse Raquin», 30; 36 (r. 10, 24); 37. — Analiză incidentală a rolului său în acțiune, 30—31.
- Lavedan**, autor dramatic, 287; —352. — Ce lucrări de el n'ar trebui jucate, 287; — Decadența fondului în dramele sale, 352.
- Lazăr**, personaj din «Crima celebră», 176; 177. — Rolul său în acțiune, 176.

- «Lăcrămioare», operă dramatică de M. Polizu-Micșunști, 377.
- Le Bargy**, artist dramatic, 238; 239; — 274; — 851; 352; 353. — Jocul său în «Marquis de Priola», 352-53; — Caracterizarea talentului său, 353.
- Lesca G. Haralamb**, autor dramatic, 41; 49; — 83; 89 (r. 4, 8); 91; 94; 95; 98; 99; 100; 103; — 288; — 316. — Caracterizarea talentului său, 101, 103-104.
- «L'école des femmes», operă dramatică de Molière, 161. — Elemente accesorii conține, 161-163.
- Le Hautols**, personaj din «Oh, bărbații!» 125 (r. 10, 23); 127 (r. 22, 24); 128; 131; — 321. — Caracterizare incidentală, 125, 127, 131.
- Lella** sau **Lella Băducanu**, personaj din «Casta-Diva», 89; 90; 91 (r. 4, 6, 15, 20-21); 95; 96; 101 (r. 7, 10, 11, 13, 18); 102 (r. 3, 7, 11, 12). — Analiză incidentală a rolului său în acțiune, 101-103.
- «Le Marquis de Priola», operă dramatică de Lavedan, 351. — De ce nu trebuie jucată la Teatrul Național, 287. — Caracterizarea conținutului ei, 351-352. — Vezi și *Marchizul de Priola*.
- Leonescu V.**, artist dramatic, 311; — 344. — Jocul său în *Neron* din «Nerone», 311-312.
- Leonescu V. D-na**, artistă dramatică, 312. — Jocul său în *Egloga* din «Nerone», 312.
- Leonla de Renat**, personaj din «Scintea», 325. — Caracterizarea stărilor sale sufletești, 325.
- » *De deux écoles*», operă dramatică de Alfred Capus, 105; — 287; 320. — De ce n'ar trebui reprezentată, 287. — Vezi și «*Oh, bărbații!*...»
- «Les quatre fils d'Aymon», operă dramatică localizată sub numele de «Patru săbii», de L. Dauș, 838.
- Leasing**, 6.
- Levanda-Chrisenghy D-na**, artistă dramatică, 315; — 324. — Jocul său în «Spre ideal», 315; — în *Zoe Trahanache* din «O scrisoare pierdută», 324.
- «**Liceul Țepeluș-Vodă**», operă dramatică de Ionescu-Gion, 211; 212. — Caracterizare, 213-214; — Ideea fundamentală, 214-215; — Falsitatea ideii fundamentale, 215-217; — Tipurile de profesori, 216-217; Tipurile de părinți, 217-219; — Arta în această lucrare, 219-220.
- Liclu**, artist dramatic, 63; 73; — 80; — 83; — 85; — 131; — 222; — 318; — 321 (r. 9, 26); — 320. — Jocul său în *Costică Coliboreanu* din «Uff!», 73; — în *Moise* din «Lipitorile Satelor», 85; — în *Eduard* din «Oh, bărbații!...», 131; — în *Silberberg* din «Liceul Țepeluș-Vodă», 222; — Caracterizarea unor note ale

- talentului său—in Mitică Stavropol din «Cinematograful», 319; în Rică Venturiano, 326.
- LIMBA**, Ce calități trebuie să aibă într'o traducere românească a unei opere dramatice, 6; — Ce condiții trebuie să îndeplinească într'o operă clasică, 152—154.
- Lioneta**, personaj din «Principesa de Bagdad», 339; 340 (r. 5, 22). — Rolul său în acțiune, 339—340.
- «**Liptorile satelor**», operă dramatică de V. Alecsandri și Millo, 75; 79; 83; 85.—Valoarea ei ca reprezentație de zi, 83;—Importanța ei educativă, 83;—Caracterizarea citorva personajei, 83.
- Liric** (Teatrul), 341. — Vezi și *Teatrul Liric*.
- Livescu**, artist dramatic, 313;—314;—337. Jocul său în «**Nerone**», 312—313; — în Ștefan din «**Spre Ideal**», 314; — în Ștefan cel Mare din «**Patru Săbii**», 337.
- Lixandru**, personaj din «**De la oaste**», 108; 110 (r. 2, 20); 106 (r. 8, 12).
- Luca**, personaj din «**Aur!**» 198.
- «**Ludovic XI**», operă dramatică de Cazimir Delavigne 305.—Caracterizare, 305.

M

- Mao Clelau**, personaj din «**Curcanii**», 82.—Caracterizarea unor stări sufletești ale sale, 82.
- Mama Michaud**, personaj din «**Taina Spovedaniei**», 27—28.
- Maeterlinck**, autor dramatic, 60; — 329. — De ce nu trebuie să se reprezinte opere de ale sale la Teatrul național, 329.
- Malorescu T.**, 85; — 170. — Părerea sa despre dramele mediere, 85; — Judecata sa asupra lui Caragiale, 170.
- «**Maître de forges**», operă dramatică de Georges Ohnet, 331. — Caracterizare sumară, 331—332.
- «**Marchizul de Priola**», operă dramatică de Lavedan, 243. — Vezi și «*Le marquis de Priola*».
- Maria Cosma**, personaj din «**Aur**», 196 (r. 8—9, 12, 25); 198; 200 (r. 4—5, 10, 22); 201 (r. 4, 24); 207; 208. — Caracterizare, 198; 200; 208;—Rolul ei în acțiune, 196; 200—201.
- Marleta**, personaj din «**Tudorache Sucitu**», 178.
- Marinescu Ar.**, autor dramatic, 171 (r. 7, 16).
- Manda**, personaj din «**De la Oaste**», 106.
- Manolache Velișteanu**, personaj din «**Cinematograful**», 318; 319 (r. 11, 16).
- Manolescu**, artist dramatic, 16 (r. 15, 25; 17 (r. 2, 3, 10). — Modul cum juca pe Hamlet, 16—17.

- Mațescu-Clujagea D-na**, artistă dramatică, 45; — 338. — Jocul său în *Ducesa d'Albuquerque* în «Ruy Blas», 45.
- MATINEURI**, Cine le-a introdus, 76—78; — Care sint cele mai însemnate ce s'au dat la Teatrul Național, 75—87; 170—193; — Importanța lor, 76; — Condițiile materiale rele în care se dau, 76—77; — Neajunsurile lor morale, 77—78; — Condițiile ce-ar trebui să îndeplinească, 79; — Opere nepotrivite pentru ele, 172—175.
- Mărculesca**, artist dramatic, 25; — 18; — 277; — 336; — 339; 341. — Jocul său în *Creon* din «*Edip Rege*», 48; — în «*Patru Săbii*», 336, — în *Jean de Hun* din «*Principesa de Bagdad*», 341.
- Măroulescu D-na**, artistă dramatică, 172 (r. 14, 17—11); — 338 (r. 15, 25).—Jocul său în *Cocoana Sultana* din «*Noaptea de Paște*», 333.
- «**Mindrle și amor**», traducerea operei dramatice, «*Maitre de Forges*».
- «**Mintulre**», operă dramatică de *Constanța Hodoș*, 344; 347; — Analiza, 344—346; — Critica, 346—347; — Jocul artiștilor, 348.
- Mercutio**, personaj din «*Romeo și Julieta*», 329.
- Mihocă**, personaj din «*Therèse Raquin*», 31 (r. 6, 18).
- Michel Angelo**, 170.
- «**Michel Perrin**», operă dramatică de *A. Bayard*, 306.—Analiza 306—309.
- Mihălescu Eleonora D-ra**, artistă dramatică, 45; — 319; — 339; 310. — Jocul său în *Regina Spaniei* din «*Ruy-Blas*», 45; — în «*Cinematograful*», 320; — în «*Principesa de Bagdad*» 340; — Defectele sale, 45, 320, 340.
- Mihălescu**, artist dramatic, 336.—Jocul său în «*Patru Săbii*», 336.
- Millo**, artist și autor dramatic, 176.
- Mihai Soldatul**, personaj în «*De la oaste*», 106; 107; 108; 110 (r. 3, 19). — Rolul său în acțiune, 106, 107, 108, 110.
- MINISTERUL INSTRUCȚIUNII**, Tablourile ce a editat, 173; — Importanța sa în Stat, 263—264.
- Mitcă Stavropol sau Stavropol**, personaj din «*Cinematograful*», 313; 318.
- Mița**, personaj din «*Uff*», 66 (r. 16, 23); 67; 68.—Rolul său în acțiune, 66—68.
- «**M-me Flirt**», operă dramatică, 288.
- M-me Tanqueray**, personaj din «*La Seconde M-me Tanqueray*», 330. — Caracterizare, 330.
- Molse**, personaj din «*Lipitorile Satelor*», 83; 85. — Caracterizare sumară, 83.

- Mollère, 161; — 234. — Ce a provocat opera sa «L'école des femmes», 161; — Importanța operelor sale pentru cultura noastră, 234.
- «Monna Vanna», operă dramatică de Maeterlinck, 303; 304.—Idea fundamentală, 303—304; — Caracterizarea, 304.
- Moor (Bătrînul), personagiu din «Hoții», 349; 351.
- Moor D-ra, artistă dramatică 321.—Jocul său în «O noapte furtunoasă», 326—327.
- Moralescu, 250.
- Mornay, personagiu din «Patru Săbii», 177.
- «Mort fără luminare», operă dramatică de I. C. Bacalbașa, 286.
- Moschuna Sever, traducătorul operii dramatice «Oeolul pămîntului», 75.
- Mog Vasile, personagiu din «Spre Ideal», 315.
- Muchl, personagiu din «Liceul Țepeluș Vodă», 220.
- «Maorea Dracului», opera dramatică de Shakspeare, 51; 54.
- Musset (Alfred de), 98.

N

- «Năpasta», operă dramatică de Caragiale, 168.
- «Nerone», operă dramatică de Pietro Cossa, 311. — Caracterizare 310—311.
- Neron, personagiu din «Nerone» 311; 312 (r. 14, 29). — Caracterizare, 311.
- «Nevastă-mea n'are gîc», operă dramatică de Bernard și Valabrègue 51; 54; 55. — Impresia caracteristică, ce ne face jucață de Novelli, 55.
- Nicn Albeanu, personagiu din «Curcanii», 82.
- Niculescu I., artist dramatic, 9; — 38; — 44; — 66; 73; 81; 82, 84; — 132 (r. 15, 24); — 314; — 317; — 318; 320; — 321 (r. 17; 25); 322; 324. — Jocul său în Polonius din «Hamlet», 9; 38; — în Don Gurilan din «Buy Blas», 44; în Pavlică Frunzeanu din «Uffl...», 73; — în Joulin din «Oh, bărbații!» 132 — 133; 321 — 322, — în Christovici din «Spre Ideal» 314 — 315; în Casta-Diva, 317; — în Manolache Velișteanu din «Cinematograful», 320; în Cațavencu din «O scrisoare pierdută», 324.
- Nistor, personagiu din «Aur!», 196; 193; 200; 201. Vezi și *Gheorghie Nistor*. Caracterizări sumară, 196, 207.
- «Noaptea de Paște», operă dramatică de D-na Mateescu-Ciupagea. 338. (r. 11, 12). — Caracterizare sumară, 338.
- Nottara, artist dramatic, 9; 12 (r. 2, 9, 25); 13; 14; 15; 16 (r. 3, 14, 23); 17 (r. 2, 6, 11, 16); — 25; — 44; 46; 47 (r. 8, 114); — 221; 227; — 277; — 324; — 339; 341; — 343

- (r. 12, 13, 23—24); 344. - Jocul său în Hamlet din «Hamlet Prințul Danemarcei», 12—17; — Comparație cu Manolescu, 16—17; — Jocul său în Don Salust din «Ruy-Bias», 44; — Caracterizarea talentului său, 44; — Jocul său în Edip din «Edip rege», 47—48; — în Directorul din «Licenț Tepeș-Vodă», 221; — în Nourvady din «Principesa de Bagdad», 340—341; — în «Gheorghe Nistor», 343—344; — în Tipătescu din «O scrisoare pierdută».
- Nourvady**, personaj din «Principesa de Bagdad», 339; 340 (r. 1, 15, 10); 341. — Caracterizare sumară, 341.
- Novelli**, artist dramatic, 41 (r. 7, 10); 45; 60; — 51 (r. 2, 5, 9); 53; 64 (r. 5, 13); 66; 67 (r. 2, 9); 69; 60 (r. 5, 9); 61; 62 (r. 2, 13); —64; —85; —94; — 212; — 305; — 309; — 312. — Efectul reprezentațiilor sale, 51—53; — Caracterizarea artei sale, 53—63; —Arta sa dramatică, 58; —Arta sa mimică, 54—57; — Caracterizarea dramelor ce-a jucat 54—55; — Complexitatea și adncimea fondului său artistic, 57—58; — Explicarea admirației, ce avem pentru el, 60; — Personalitatea sa artistică, 60—63; — Explicarea iubirii, ce ne inspiră el, 60—63; — Bunătatea sa, 61; — Jocul său în Lear din «Regele Lear», 63; — Sănătatea fondului său artistic, 60—61; — Virtuozitatea lui în Ludovic XI din «Ludovic XI», 305; — Efectele jocului său în «Michel Ferrin», 306—309.

O

- OBIECTIVITATEA**, — în comediile lui Caragiale, 142 sqq.; — în aceste critice, 301—302.
- Occident**, 137.
- «**Ocolul pământului**», operă dramatică de Jules Verne, trad. de Sever Moschuna, 75; 79; 80.— Ideea fundamentală, 80; — Valoarea educativă, 80—81.
- «**O dramă nouă**», operă dramatică de Tomajo y Baus, prelucrată de Novelli, 51; 54; 55.— Impresia caracteristică, ce produce, jucată de Novelli, 55.
- Ofella**, personaj din «Hamlet, prințul Danemarcei», 9; 13; 14; 17.
- «**Oh, bărbății!**», operă dramatică de Alfred Capus, trad. de Emil D. Făgure, 105; — 117 (r. 8, 11); 118 (r. 2, 15); 121; 123; 128; 133; 136; 137; 138; 142; —243; —320; —321; — 322.— Traducerea 121—123. — Caracterizare sumară, 320—321; — Analiză sumară, 321; —Ideea fundamentală și fondul sentimental, 321; 128—129; — Mijloacele comice, 125—129; —

- Tendința, 127—129; 321; — Jocul artiștilor, 130—133; — 321—322; — 322—323.
- Ohnet (Georges), autor dramatic, 331.
- Olandezi, 170.
- Olga, personaj dramatic în «Noaptea de Paște», 338 (r. 17, 20).
- Olymp, 146.
- «O noapte furtunoasă», operă dramatică de Caragiale, 135 (r. 4—5; 9—10); 138; 139; — 149; — 159; 165; — 174; — 227; — 325, 326. — Caracterizarea sumară, 325. — Elemente cinice, 138—139; — Episod caracteristic 159; 165; — Caracterizarea unor sentimente ale personajilor, 168; — Cum a fost reprezentată a doua oară, 227; — Cum a fost reprezentată prima oară, 326—327.
- OPERE DE ARTĂ**, Condițiile, în care trebuiesc reprezentate cele clasice, 9, 10, 11; — Ce impresie trebuie să ne facă, 33; — Condițiile, ce trebuie să îndeplinească, 111; 112; 160; — În ce se deosebesc cele retorice și de cele dramatice, 111—112; — Cele ce nu se pot reprezenta cu succes, 149—150.
- OPERE DRAMATICE**. Cele care au succes efemer, 121—162; — Cele știut jucate la Teatrul Național în stagiunea 1903—1904, 228—229; — De ce ar trebui eliminate: a) cele tendențioase 285—287; — b) cele prea sensuale 287—288; — c) cele deprimante, 288—289; — d) cele prea moderne, 288—239.
- ORIGINALITATEA DE INTUIȚIE**, 152.
- «O scrisoare pierdută», 135 (r. 3, 9); 139; — 159; — 171 (r. 7, 17); 172 (r. 7, 8, 20); — 182; — 281; — 323 (r. 16 și 20); 327; 328. Valoarea ei ca spectacol de matineu, 172—173; — Observări asupra înscenării și interpretării ei, 323—324; — Jocul artiștilor, 323—324; — Efectul reprezentării ei, 325; — A doua reprezentație, 327.

P

- Paclures, artist dramatic, 63; — 180; 182 (r. 14, 19); 183; — 222; — 315. — Jocul său în Bolborici din «Tudorache Sucitu», 182—183; — în Caliaridis din «Liceul Țepeluș-Vodă», 222; — în Ivanciu Logofătul din «Spre Ideal», 315.
- Palleron, autor dramatic, 135 (r. 6, 14—15); 136; — 325; — 312.
- «Papa Lebonard», operă dramatică de J. Aicard, 51, 54; 55; 61. — Impresia caracteristică, 55.
- Paris, 102.
- Patria, 215. — Rolul ei în desnodământul comediei «Liceul Țepeluș-Vodă», 215.
- «Patru Săbii», opera dramatică, localizată de L. Dauș după

- «Les quatre fils d'Aymon», 281;—333; 334; 337.—Efectul ei propriu, 333—334;— Observații critice asupra structurii și asupra înscenării, 334—336;— Jocul artiștilor 336—337;— Valoarea ei ca feerie, 337—338.
- Pavlică Frunzeanu**, personaj din «Uff l...» 66.—Vezi și *Frunzeanu*.
- «Păsărelele», operă dramatică de Labiche, 75; 83; 84.—Idea fundamentală, 84.
- Petrescu Aurel**, artist dramatic, 27;—84;—222;—327;—341.—Jocul său în Profesorul de franjuzește din «Liceul Țepeluș Vodă» 222;— în Chiriac din «O noapte furtunoasă» 326;— Apariția sa în Trévéle din «Principesa de Bagdad», 341.
- Petrescu I.**, artist dramatic, 27;—48;—83;—116 (r. 8, 9); 177;—227;—312;—315;—326; 327.—Jocul său Tiresias din «Edip Rege», 48;— în Stan din «De la oaste», 116;— în Chamboran din «Crima celebră», 177—178.
- Petrescu St.**, artist dramatic, 337.—Jocul său în «Patru Săbii» 337.
- Petrescu Th.**, artist dramatic, 175;—823;—349; 350.—Jocul său în «Hoții», 350—351.
- Petru**, personaj din «Auri...» 196 (r. 14, 24); 197 (r. 9, 18); 198 (r. 6, 10, 24); 199; 200 (r. 8, 14, 16); 201; 202; 208 (r. 14, 20).
- Petrucchio**, personaj din «Muerea Dracului» 61.
- Phileas Fogg**, personaj din «Ocolul Pământului», 80.—Caracterizare, 79—80.
- Plele Boșii**, 81.
- Pluero**, autor dramatic, 329.
- Plant**, 161; 162 (r. 8, 11, 18); 163 (r. 2, 16).—Comediile sale, 161.
- Polizu-Mleșunești M.**, autor dramatic, 83;—313.
- Polonius**, personaj din «Hamlet, prințul Danemarcei», 9; 17.
- Popescu Grigorița**, artistă dramatică, 116; 337.—Jocul său în «De la oaste», 116.
- Poporul Român**, 154.
- Prefectul**, personaj din «Spre Ideal», 315.—Caracterizare, 314.
- Primul Consul**, 808, (r. 3, 26).
- «Principesa de Bagdad», operă dramatică de Al. Dumas-fils, 338; 339.—Caracterizare, 339; Ideea fundamentală, 339—340;—Efectul ei, 340.
- Prințul Danemarcei**, personaj din «Hamlet», 9.—Vezi și *Hamlet*.
- Pristanda**, personaj din «O scrisoare pierdută», 141; 144; 147;—168;—324.—Rolul său în acțiune, 141;—Valoarea lui ca tip artistic, 147;—Comparația cu Hermes al lui Eschile, 168, 169.

- Profesorul de franțuzește, personajul din «Liceul Țepeluș Vodă», 222. — Caracterizare, 216—217.
- Profesorul de grecește, idem, 221; 214. — Caracterizare, 221.
- Profesorul de latinește, idem 219; 222. — Caracterizare, 222.
- Profesorii de limbi moderne, idem 214.
- Profesorul de matematici, idem, 214; 222.
- Profra Zoescu, personajul în «Casta-Diva», 92.
- «Prometeu înălțat», operă dramatică de Eschile, 169.
- PUBLICUL**, Raportul dintre el și arta dramatică, 85—87; dintre el și elementele imorale din opera de artă, 161—162; — Gustul lui ordinar la noi, 298;—Mijlocul de a-l atrage la Teatrul Național conceput ca teatru-scoală, 298—800.

R

- Radu, personajul dramatic din «Noaptea de Paște», 388.
- Rafael, 170.
- Raul, personajul din «Principesa de Bagdad», 339.
- Raul de Geran, personajul din «Scintea», 325;—342.
- REALISMUL**, Valoarea lui în reprezentajia dramatică, 818;—844.
- REALITATEA SUFLETEASCĂ**, 53—59.
- Regele, personajul din «Hamlet, prințul Danemarcei», 18.
- «Regele Lear», operă dramatică de W. Shakspeare, 51; 54; 61; 62.
- Regele Lear, personajul din «Regele Lear», 61.
- Regina, personajul din «Hamlet, Prințul Danemarcei», 17; 18.
- Regina Engltărei, personajul din «Contele Essex», 7.
- Regina Spaniei, personajul din «Ruy-Blas», 43, 44.
- Regina (României) M. S., 130 (r. 14, 17); — 310; — 322
- Regina Tebel, personajul din «Edip-Rege», 47.
- «Regulus Codoveanu», operă dramatică, 88.
- Renaud, personajul din «Crima celebră», 178. — Vezi și *Jean Renaud*.
- REPREZENTAȚII**, Caracterizarea unora de la sfârșitul stagiunii, 225—226; — Ce caracter ar trebui să aibă cele de la sfârșitul stagiunii, 225—226; — Critica acestora, 227—228.
- Rică Venturiano, personajul în «O noapte furtunoasă», 18; — 139; 144;—326.—Remarcă critică incidentală asupra valorii lui artistice, 44.
- Richard, personajul din «Principesa de Bagdad», 340; 341.
- Ricoboni D-ra, artistă dramatică, 387
- Rinovideanu, personajul din «Casta-Diva», 101. — Vezi și *Dinu Rinovideanu*.
- Rip, Pseudonimul localizatorului comediei «Uf !» 64 (r. 3, 17); 65.
- Rița, personajul din «Don Vaghistin», 174 (r. 12, 13.)
- Robert Cecil, personajul în «Contele Essex», 7.

- Boggers M-me**, artistă dramatică, 238.
Romanescu Aristizna D-na, artistă dramatică, 26.
Românul, (Român), 22, — 81; 83; 146;—168;—194;—217. — De ce nu le paă. 20—22; — Caracterizări, 81; — Ce pot să învețe din «Lipitorile Satelor», 83.
«Romeo și Julieta», operă dramatică de W. Shakspeare, 327; 328.
Rosa, artist dramatic, 319.—Jocul său în «Cartea III, Cap. 1».
Rossi, artist dramatic, 61.—Jocul său în «Regele Lear», 61.
«Ruy-Blas», operă dramatică de Victor Hugo, 41—Caracterizare, 41—48. Cu ce scop poate fi dată, 48.
Ruy-Blas, personaj în drama «Ruy-Blas, 43;—277—351. — Caracterizare sumară, 48; — Cine s'a încumetat să-l răstignească, 277.

S

- Sabbatini**, artist dramatic, 310.
«Sacrificiul» operă dramatică de Braco, 41; 45 (r. 12, 19).—Ideea fundamentală, 45.
«Sapho» operă dramatică de Alph. Daudet, 329 (r. 13, 23) — Caracterizare, 329—330; — Comparație cu «Therèse Raquin»—329—380.
Sapho, personaj din «Sapho» 329;—332.—Caracterizare 380.
Sardou (Victorien), autor dramatic, 310.
«Sărmanul muzicant», operă dramatică de Wanderak, 211; 212—Caracterizare sumară a fondului, 212.
Scapin, personaj în «Fourberies de Scapin», 179. — Comparație cu Ilință din «Tudorache Sucitu», 179.
«Scîntela», operă dramatică de Pailleron, 135 (r. 5, 13); — 325;—342. — Caracterizare, 135; — Jocul artiștilor la a doua reprezentare, 342—343.
Schiller, 227.
Schweltzer, personaj din «Hoji», 351.
Seadéry M-ite, romancieră; 151.
Secretarul, personaj din «Liceul Tepeluș-Vodă», 44; 219; 221.—Rolul său în acțiune.
Serafim sau Serafim Ionescu, idem, 219; 222. — Caracterizare 219.
Sfredeluș, personaj din «Ocolul Pământului», 8, (r. 5, 22). — Caracterizare, 80.
Shakspeare (Shakspeare, Shakespeare), 9; 13; — 51; — 94; — 234; — 327.
Silberberg, personaj din «Liceul Tepeluș-Vodă», 218, 222. — Caracterizare, 218.
Sindacatul zărilor, 306; 309.

- Singurof D-na**, artista dramatică, 388. — Jocul său în «Noaptea de Paște» 338.
- Singurof (Mica Lucica)**, 175; — 339;—341.—Jocul său în «Prinoi-pesa de Bagdad», 341.
- Societatea dramatică**, 240;—323.
- Sofocles**, 40.
- Soldatul român de astăzi**, Simbolizarea lui, 109.
- Soreanu**, artist dramatic, 16;—39;—116 (r. 8, 16);—220; —314;—324 — Jocul său în Groparul din «Hamlet», 16;— în Camil Raquin din «Therèse Raquin», 39;—în Dascălul Nicolae, din «De la Oaste», 116;—în Secretarul din «Liceul Țepeluș-Vodă», 220—221;—în Prefectul din «Spre Ideal», 314;—în Pristanda din «O scrisoare perdută», 324.
- Splegelberg**, personaj din «Hoții», 349.
- Spinoza**, 221.
- Spiridon**, personaj din «O noapte furtunoasă», 326.
- «Spre Ideal», operă dramatică de M. Polizu-Micșunești, 88—89; — 313; 315. — Caracterizare, 318—315; — Jocul artiștilor, 315;—Valoarea ei, 315—316.
- Stamate Gurada Olensky**, personaj din «Cinematograful», 318; 319 (r. 8, 15).
- Stau**, personaj în «De la oaste», 106; 107; 103 (r. 12, 15, 17); 40 (r. 4 17).
- Stăte (Zoescu)**, personaj din «Casta-Diva», 90; 92; 95 (r. 11, 15).
- Statul**, 76; — 114 (r. 3, 18, 20); 116; — 140; 141; — 244; — 269; 260 (r. 3, 6);—272;—299 (r. 7, 14); 300 (r. 12, 14); 301.—Cum nu-și îngrijește teatrul, 76; — Cit de fals îl incurajază, 112—115; — Cum și-ar putea lărgi opera apucăturilor de monopolizare, 244; Tendințe nefundate privitoare la teatru, 260; — Ridiculizarea acestora, 272; — Ce trebuie să facă pentru Teatrul Național, 299—300
- Stolan (Irclumarul)**, personaj din «Spre ideal», 315.
- STUDIUL**, Condițiunile de seriozitate, 291—292.
- Strndza**, președintele consiliului de miniștri, 22.
- Sturza**, artist dramatic, 36; 37; — 45 (r. 13, 24); — 131; — 227; — 321; 322; — 344—348. — Defectele sale, 37—38. — Jocul său în «Sacrificiul», 45—46;—în Le Hautois din «Oh, bărbății.», 181; 321; 322;—Neglijențe la sfârșitul stagiunii, 227; — Jocul său în Codreanu din «Mintuire», 348.
- Sudermann**, artist dramatic, 68; 91.
- Suez**, (Canalul de) 181.
- Sumatra**, 81.
- Suzanne D-ra**, personaj în «Therèse Raquin», 81.

Ștefan, personajul din «Spre Ideal», 814; 815.—Caracterizare, 814.
 Ștefan cel Mare, personajul din «Patru Săbii», 337 (r. 17, 19).
 Ștrul, 82; 85.—Caracterizare incidentală, 82

T

- Taina spovedaniei, operă dramatică de P. Anthelme, 19 (r. 3, 7);
 24; — 336. — Caracterizare, 10; — Ideea fundamentală,
 19—20; — Interesul ei, 20—23; — Valoarea artistică, 22; —
 Traducerea ei, 28—24; — Jocul artiștilor, 26—28.
- Tanagra, (statuetele de), 170.
- «Tartuffe», operă dramatică de Molière, 164.
- Tartuffe, personajul în «Tartuffe», 169. — Volumul său sufletesc
 în raport cu personajele lui Caragiale, 169.
- Tănase sau Tănase Sterescu, 218; 222. — Caracterizare, 218.
- Tătarul (Tătarii), 81.
- Teatrul Dacia, 241. Vezi și *Dacia*.
- Teatrul Liric, 329; 831. — Vezi și *Liric*. — Pălăriile damelor la
 acest Teatru, 338.
- Teatrul național (în genere), Concepția lui ca «*teatru-distrao-*
ție», 233—242; — Soarta artiștilor români cu această con-
 cepție; 240—241; — Critica adepților acestei concepții,
 241—242. — Concepția «*teatrului specular*», 242—246; —
 Gîndul adepților acestei concepții, 243—244; — Teatrul spe-
 culă și monopolurile Statului, 244—245; — Direcțiunea Tea-
 trelor și această concepție, 245—246; — Concepția «*teatru-*
lui școală», 247—256; — Adversarii acestei concepții, 248—
 256; — Combaterea lor, 250—253; — Lămurirea acestei
 concepții, 253—256; — Obiecțiuni, 256; — Răspunsuri și
 soluție, 273 și sqq.]
- Teatrul (nostru) național sau Teatrul, 1; 2; 3; 8 (1—9); — 19; —
 28; — 41; 48; — 64; 65; 68; 69; 72; 78—74; 74 (r. 1, 9); —
 75; 77; 79; — 88; — 105; 112; 115; — 117; 118; 119 (r. 2—3);
 120; 121; 128; 130; — 135; 136; 139; — 148; — 171; — 211;
 220; 223; — 224; 225; 228; 229; 230 (r. 4, 11—12); 234; —
 237; 238 (r. 4, 9); 240 (r. 1, 8); 241 (r. 8, 21, 20); 242
 (r. 11, 14—15, 19); 245 (r. 2, 8, 20); 246; 247; 249; 254;
 255; 256; — 257 (r. 11—10); 268; 260 (r. 15, 18—19); 261
 262 (r. 7, 11, 17—18); 268; 264 (r. 7, 16—17); 266; — 268;
 271 (r. 10, 15, 25); 272; 273 (r. 1, 12); 275; 278; 279; —
 280; 282; 283; 285; 288 (r. 9, 25); 289 (r. 1, 6); 290; —
 291; 292 (r. 14, 25); 293; 294; 295 (r. 9, 22); 297; 298;
 299 (r. 8, 16—17, 24); 300; 301; 302; — 303; — 305; —
 314; — 318; — 320; — 323; — 325; — 327 (r. 6, 13); — 333

- 334, 338 (r. 2); 338 (r. 7);—340; — 341;—348; 349; 350. —
 Scopul și mărirea lui 1—3; 8; — Caracterul său, 11; —
 Progresele eale în accesorii, 69—71, 84 — Lipsa de bun-
 simț în conducerea ea și regresul său moral, 72—74; —
 Concepția, «teatrului-speculă» la această instituție 119—
 121;—Cum își mai vine câteodată în fire, 135—136; — In-
 chidarea stagiunii, 224—225;—Condiții de viabilitate, 158
 sqq.;—Cauze de regres, 258—262;—Reforma concepției do-
 minante. 262—261;—Comparație cu alte institute de cul-
 tură, 263—264; — Raportul cu Ministerul Instrucțiunii,
 268;—Mijloacele de care are nevoie, și sacrificiile ce tre-
 buesc făcute pentru el, 297—301.
- Toba**, 47.
- Tenățiile**, personajiu în «Taina Spovedaniei», 24.
- TENDENȚIONISMUL**, Efectele rele ale operelor unde se vedește,
 și excluderea lor 285—287;
- Tereza**, personajiu din «Therèse Raquin», 31; 84 (r. 9; 14); 96; 87
 «Therèse Raquin», operă dramatică de E. Zola, 29 (r. 3, 6); 30;
 33;—288;—329.— Caracterizarea reprezentației, 29—80; —
 Analiza dramei, 30—32;—Critica, 33—36;—Comparație cu
 «Sapho», 329—330;—Jocul artiștilor, 36—39.
- Tiburca**, personajiu din «Păsărelele», 84.
- TIPĂTESCU**, personajiu din «O scrisoare pierdută», 140 (r. 18—13,
 22); 141;—324.— Vezi *Fănică* sau *Fănică Tipătescu*.
- Tiresias**, personajiu din «Edip Rege», 48 (r. 3, 10).
- Titlrecă** (Inimă rea), 326 (r. 8, 20); 326. — Vezi și *Jupin Dumitrache*.
- Toaneta**, personajiu din «Scinteia», 342, (r. 13, 16, 21, 28). —
 Caracterizare, 342.
- Toneanu**, artist dramatic, 82; 85; 171 (r. 6, 16); 172 (r. 14—15,
 16); 180); 181; 183;—192 (r. 6, 13, 14); 193 (r. 6, 9, 16)—
 220; 221; — 318; 319.—Jocul său în Ștrul din «Curcanii»,
 86, — în liliță din «Todorache Sucitu», 161—182; —
 Cărbuș din «Don Vagmistru»;—Comparație cu Brezeanu,
 192—193;—Jocul său în «Cinematograful», 319.
- Torquato Tasso**, 149.
- TEADUCEBI**, incurajarea celor bune 230—231;—Folosile acelora
 după opere clasice 231—234; — Cele date la Teatrul Na-
 țional în stagiunea 1903—1904, 230.
- Trahanache**, personajiu din «O scrisoare pierdută», 144; — 159;
 165; 166.— Vezi și *Conu Zaharia*.—Sentimentul o simbo-
 lizează, 164—165.
- Trăsnilă** (Vagmistru), personajiu din «Don Vagmistru», 185; —

- 187;—188.—Caracterizare, 185—186.—Vezi și *Vagmistru* sau *Vagmistru* *Trăsnită*.
- Trévéle**, personaj din «Principesă de Bagdad», 341.
- «Truculentus»**, operă dramatică de Plaut, 168 (r. 4, 8—9).—Elemente imorale, 169.
- Tudorache Sucitu**, operă dramatică de V. Toneanu și Ar. Marinescu, 171 (r. 5—6, 15—16); 172; 174 (r. 18, 26); 178.—Valoarea ei ca matineu, 172; — Caracterizare critică 178—180;—Elemente de valoare, 180.
- Tudorache Sucitu sau Tudorache**, personaj în «Tudorache Sucitu», 178 (r. 6, 14, 19, 29—24); 180 (r. 7, 24); — 180 (r. 16, 21);—193.—Caracterizare, 178, 179.
- Turcia Asiatică**, 839.
- Țara sau Țara Românească**, 122;—259.
- «Țepeluș»** sau «Țepeluș-Vodă», 214; 215. Vezi «*Liceul Țepeluș-Vodă*».
- Țuclî**, elev din «Liceul Țepeluș-Vodă», 220.
- U
- «Uff!»** opera dramatică localizată de Rip., 64 (r. 3, 12); 65;—(r. 7, 12); 72; — 143;—188.—Caracterizarea elementelor din punct de vedere moral 65—68;—Justificarea Jocului artiștilor, 72—74.
- Ungurî (Ungurul)**, 81;—194.
- UNIVERSITATE**, 133.
- Universul**, ziar, 204.
- Urechia A. V.**, autor dramatic, 75.
- Urșu**, personaj din «Banul Mărăcine», 81.—Caracterizare incidentală, 81.
- V
- Vagmistru** sau **Vagmistru** *Trăsnită*, personaj din «Don Vagmistru», 174;—185;187 (r. 2 11, 22); 188 (r. 4—5, 7); 189.—Caracterizare, 185; — Valoare artistică, 185—186.
- Valabrègue**, autor dramatic, 51.
- Vasilache**, personaj de bilciu, 7.
- Vintură-Țara**, personaj din «Lipitorile Satului», 83.
- Ventura Gr.**, autor dramatic, 75; — 309.
- Venus de la Melos**, 170.
- Verne Jules**, autor dramatic, 57.
- Vernilla Longina**, personaj din «Nerone», 813.
- Veta**, personaj din «O noapte furtunoasă», 138 (r. 23, 24); 139; — 168; 174; — 826.—Caracterizare, 168.
- Vetruia**, personaj din «Mintuire», 344; 345 (r. 6, 7, 10, 21); 346 (r. 9, 22—23, 29).

- Victor Hugo, 41; 43.
 Viena, 1.
 Vlăricea, personajul din «De la Oaet», 106; 116. — Caracterizare incidentală, 116.
 Vlăricea Zoeseu, personajul din «Casta-Diva», 90; 92.
 Vlahuță, 286.
 Voiculescu D-ra, artistă dramatică, 317; — 337. — Jocul său în Gina din «Casta-Diva», 317.
 «Voința (națională)», ziar, 204.

W

- Wachmann I., comp zitor, 75.
 Wanderak, autor dramatic, 211,

Y

- York, personajul în «O dramă nouă», 61,

Z

- Zaharia Trahanache, personajul din «O scrisoare pierdută», 140;— 164. — Vezi și *Conu Zaharia și Trahanache*.
 Zimniceanu D-ra, artistă dramatică, 337.
 Zlău, personajul din «O noapte furtunoasă», 130;—326 (r. 18, 19).
 Zola Emile, 29 (r. 3, 7); 35; — 288; — 352.
 Zoe, personajul din «Mintuire», 344; 345 (r. 5, 8, 20); 346 (r. 1, 5, 9, 28); 347 (r. 6, 9).
 Zoe Trahanache, personajul din «O scrisoare pierdută» 147; 159; 167. — Caracterizare, 167—168.—Vezi și *Zoșica*.
 Zoșica, personajul din «O scrisoare pierdută». 325. — Vezi și *Zoe Trahanache*.

DRAMATURGIE ROMÂNĂ

DE

MIHAIL DRAGOMIRESCU



BUCUREȘTI

1905



D-nei Emilia Kumpel
(născută Maiorescu)

ÎNTÎIA BUCATĂ

Luni, 27 Septembrie 1904.

Institutorii (Flachsman als Erzieher) comedie în trei
acte de *Otto Ernst*, trad. de....

Alaltăseară s'a dat la Teatrul Național «*Institutorii*», o comedie ce are mult succes acum în Germania, de *Otto Ernst*. Comedie, și nu prea. În realitate nu e nici comedie, nici tragedie, nici dramă, nici melodramă: este o simplă «piesă», cum sînt atîtea altele, adică o operă dramatică fără caracter. Căci într'însa nu găsim un sentiment fundamental precis, căruia să i se subordoneze simțirile particulare întrupate în deosebitele ei personaje și situații, ci mai multe sentimente de naturi diferite, care se ciocnesc, se combat, se sdrobesc unele de al-

tele, dînd naștere la o stare sufletească generală turbure, care nu e plăcută și care, în nici într'un caz, nu e estetică. Pe de altă parte, conținutul, cu prilejul căruia se desfășoară aceste sentimente, este cu desăvîrșire strein publicului nostru. Căci în ce ar putea interesa oare — pe doamnele noastre din societate sau pe d-nii din burghezime — teoriile pedagogice ale lui Pestalozzi ori lupta dintre școala nouă pedagogică și dintre cea veche și rutinară, dintre concepția, ca să zicem astfel, organistică și dintre cea mecanică în privința copilului, ce trebuie educat? Deși toți care avem copii ne îngrijim să-i dăm la școală sau să le luăm un profesor în casă, cîți totuși dintre părinții români și cîte din mamele române — care de altminteri cunosc pe degete evoluțiunile săptămînale ale modelor din Paris — își dau osteneala să vază *cum* trebuie să se facă educațiunea odraslelor, care vor fi chemate să le ia locul atît în viața privată cît și în cea publică de mîine?

Dar, pe lângă aceasta, mediul, în care facem cunoștință cu acest conținut, nu poate interesa decît prea puțin pe publicul nostru. Cine se interesează de viața școlară a institutorilor, de discuțiile lor din cancelarie, de intrigile, ce se țes între dînșii ? Alți institutori, da ; dar alți oameni, prea puțin. E o lume asupra căreia lumea cea mare — cea bogată, cea de afaceri, cea politică — de-abia își aruncă cu dispreț privirea, afară numai dacă institutorul și mai cu deosebire instituțoarea nu are tactul s'o facă să înțeleagă că ocupațiunea lor de școală nu e altceva decît o resursă mai mult pentru satisfacerea trebuințelor modei și a vieții de salon, cu sau fără joc de cărți ! Dar acest fel de institutori și instituțoare sînt puțini, și ei nu pot să risipească atmosfera de dispreț în care cu toții sînt înconjurați de lumea cea mare...

Ceva mai mult. Viața socială a institutorilor dintr'această «piesă» nu e aceea a institutorilor noștri : ea e pur germană și deci cu atît mai streină de publicul

nostru și cu atât mai lipsită de interes. Și barem dacă cel puțin traducătorul și interpretii deosebitelor roluri și-ar fi dat seama de aceasta și ar fi căutat, unul, prin traducerea lui, ceilalți, prin fidelitatea jocului lor, să deștepte interesul propriu, pe care îl poate prezenta o operă dramatică exotică. Traducătorul însă se vede cât de colo că nu știe nici românește, nici nemțește. Vechiul păcat care, în loc să fie stîrpit, crește și înflorește ca o bălărie îndrăzneată în mijlocul hol-delor. În tot decursul «piesei», publicul se întreabă de ce institutorii tot vorbesc că au învățat la «seminar», cînd toți știu că institutorii învață la «școala normală». Se întreabă iarăși, ce însemnează «colegiu», și ce românească e aceea cu «lasă-i să vie»! (= zi-le să vie), «măsura e mai mult decît împlinită» (și «mai mult» și «împlinită»!); «îl gonesc așa și-și pierde ghetele» sau «o să-ți pierzi papucii» (=o să te duci pe copcă); el poate «să-și strîngă lucrurile» (=să-și ia catrafusele); «a depărta orice brutalitate

de copii»; figură «netedă» (germanul *nett* = drăguță, curățică, nostimă, drăgălașă), etc. etc. Pe de altă parte, cea mai mare parte din artiști au dovedit că nu cunosc de loc (și de unde l-ar fi putut cunoaște?) pe institutorul german și, în afară de perucile, ce purtau, (cu excepția d-lor Ciucurette și Livescu, care cel puțin și-au localizat tipul și au fost get-beget institutori români) n'aveau într'înșii nimic nici nemțesc, nici românesc. Făceau impresia de fals, și în ținută, și în ton, și în mișcări, în afară de d. Constantin, care a știut să aibă cel puțin câteva accente umane. În orice caz, faptul că unii artiști au localizat tipurile, iar alții le-au dat numai o formă exterioară streină și un conținut fără caracter precis, a fost de ajuns ca să ne dea o impresie ciudată și nesigură, și să contribuie astfel și mai mult la lipsa de unitate a sentimentului fundamental al operei.

Ei bine, cu toate aceste defecte—și de concepție, și de formă, și de reprezentare—și cu toată gravitatea lor, specta-

colul de aseară a fost totuși cel mai interesant, cel mai instructiv și cel mai emotionant din câte am văzut pînă acum la Teatrul Național. Și aceeași impresie cred că a primit-o și publicul, și trebuie să ne felicităm că a primit-o.

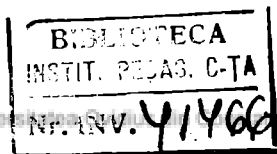
În adevăr, această operă dramatică, luată în totalitate, nu ne poate lăsa o impresie limpede și estetică. Într'însa ni se reprezintă lupta unui foarte bun institutor, inimos, talentat, muncitor, entusiast de lucrarea lui, Fleming (d. Aurel Petrescu), în contra unui director incapabil, rutinar, uricios și imoral Flachsmann (d. Brezeanu). Unul, cel dintîiu, voește, cu o putere inflexibilă și caldă, să introducă un spirit nou în educațiunea elevilor săi, să le deștepte inima spre sentimente generoase, voința, spre viața liberă și mintea, către cunoștințe vii, care să fie adînc legate de întregul ființei lor; cel de al doilea însă, în virtutea autorității sale și împins de o ascunsă ură în contra capacității lui Fleming, caută din toate puterile să-l împedice, să-l reducă la para-

grafele regulamentului, pe care-l făcuse ca să garanteze o ordine absurdă, și nicidecum educațiunea elevilor. În această luptă ese învingător mai întâi Flachsmann și unul din institutori, complicele său de imoralitate, Diercks (d. Cernat), ajutați fiind de colegii lor, — de imbecilul Weidenbaum (d. Paciurea), care se laudă cu metoada închiderii pupitrelor în 6 timpi și cu pedepsele, ce dă elevilor, care ridică degetele mai sus de înălțimea capului, — de cartoforul Riemann (d. Ciucurte), care de cînd a eșit din școală n'a mai pus mîna decît pe cartea «cu 32 de foițe», — de nervoasa d-ră Sturhahn (d-ra Alexandrescu), care nu poate suferi nici imbecilitatea, dar nici orgoliul; și, în fine, de revizorul «n'aude, nu vede», Börsecke (d. Niculescu), tipul neglijenței imbecile și beate. Dar acest triumf este trecător. Prin intervenția inspectorului Prell (d. N. Soreanu), care venise să pedepsească pe Fleming pentru vorbele necuviincioase, ce zisese directorului («păcătos cărpaciul educator!»), lucrurile se întorc. Diercks

este destituit, Flachsmann așîderea, iar Fleming e numit director, spre bucuria celorlalți institutori : Vogelsang (d. Live-scu), bunul «bătrîn gogoman» ; svăpă-iatul izbucnitor Römer (d. Constantiniu), și mai cu seamă d-ra Holm (d-na Ionașcu), care se și căsătorește cu noul director. Dar în această acțiune care are toată apa-rența comică, Flachsmann nu ne este în-fățișat numai ca un om ridicol, ci ca un om absolut rău. Nu e un criminal, ca Mor-nas, dar un falsificator, ca și dînsul: el își însușise actele fratelui său, care mu-rise, și în virtutea lor putuse s'ajungă director. Acest fapt, unit cu propunerile abjecte, ce face unor mame de copii, cu ura lui neîmpăcată în contra lui Fle-ming, cu complicitatea lui cu Diercks, care învăța pe elevi să înșele, face din acest tip un om odios, iar nu ridicol. Pe-deapsa, care-l izbește — izgonirea din di-rectorat și din învățămînt cu pierderea dreptului de pensie — e o pedeapsă care ne satisface ca în orice melodramă pe-depsirea criminalului, dar nu ne provoacă

rîsul. Acest sentiment care e departe de a fi comic turbură, firește, sentimentul comic fundamental și ne indispuie în contra autorului.

Pe de altă parte, Fleming nu e o figură adevărat simpatică decît în descrierea, ce ne face inspectorul despre dînsul. Această descriere se referă numai la Fleming ca institutor, nu ca om. Înșă pe Fleming ca institutor nu-l vedem decît dintr'o descriere, pe cînd pe Fleming ca om îl vedem înaintea noastră vorbind și lucrînd. Și în această manifestare, el e departe de a fi simpatîc și departe de a fi vednic de toate fericirile, pe care autorul i le grămădește pe cap la sfîrșitul actului III. Fleming ni se arată în adevăr ca un «orgolios», cum prea bine zice d-ra Sturhahn, ca un lăudăros declamator, care, din momentul ce a pus în practică cunoștințele curente de pedagogie, se dă drept «creator». Tiradele lui, deși uneori pline de căldură, trădează mai mult pe un bun elev, decît pe un înainte mergător, iar fapte ca de a se fi arun-



cat îmbrăcat, după un chef de noapte, într'un lac, ca să se scalde, dau tot dreptul lui Flachsmann, să-l mustre din punctul de vedere al disciplinei școlare. Un asemenea om, oricît de frumoase talente ar avea, nu poate să inspire simpatie, și triumful său complet — absolut complet — dela sfîrșit ne impresionează în mod hotărît neplăcut. Așa de neplăcut, că, după eșirea inspectorului Prell, l-am vrea eșit și pe el însuși, ca să nu ne mai plictisească cu manifestările de fericire ale sale și ale logodnicei sale. Această concepție a personagiului, lipsită de humor, necum de comic, contribue și mai mult la acea turburare a sentimentului fundamental al operei. Și cu atît mai mult s'a simțit acest defect aseară, cu cît d-l Aurel Petrescu, care a jucat rolul lui Fleming, și-a luat personagiul în serios și l-a reprezentat dintr'o bucată, ca pe un simplu erou de melodramă, uneori cu căldură, dar de multe ori declamator și fără nici o nuanță de humor.

Și cu toate acestea, impresia, precum

am spus, cu care am rămas dela această reprezentație, nu este impresia neestetică, ce a trebuit să rezulte dintr'o astfel de combinare de elemente. Pentru ce? Pentru bunul motiv că această lucrare conține un sîmbure, scenele dela sfîrșitul actului II și cele din actul III, în legătură cu persoana inspectorului Prell, care-ți dau o emoțiune atît de puternică, atît de caracteristică, atît de limpede și precisă, un humor atît de adînc și atît de sincer, că uiți cu desăvîrșire celelalte sentimente contrarii și te mulțumești să te confunzi în acesta și te mulțumești să rămîi numai cu acesta. Celelalte sentimente nu i se subordonează lui, nici el nu se subordonează lor — n'au nici o legătură cu ele, nici o contopire nu se face între ele; dar fericirea este că acest sentiment e atît de puternic, că în mod natural uiți sau renunți la celelalte. Din acest punct de vedere, actul I și II ar putea fi perfect suprimate și înlocuite printr'un simplu prolog; tot așa ar putea fi suprimate scenele din actul III, în care

inspectorul Prell nu joacă niciun rol direct. Fiindcă Prell și numai Prell este întreaga comedie, numai de el și de faptele lui se leagă acea emoțiune curată a celui mai limpede humor. Până ce nu intră el în scenă, tot ce se petrece înaintea noastră sînt numai convorbiri searbăde, fără interes, sau de un interes anecdotic, de felul celui din «Fliegende Blätter». Cum intră însă el, scena se transformă dintr'o dată, ia par'că niște proporții ideale enorme : orice mișcare a lui dobîndește importanța unui mare eveniment, un cuvînt început și neisprăvit, o răsucire pe scaun, o uitare pe sub ochelari, o întoarcere repede a capului, un gest întrerupt ne scutură și ne mișcă, și ne duce și ne fură, unde nu știm, într'o lume superioară, din care n'am vrea să ne mai coborîm. Căci Prell este bunătatea infinită a sufletului, care nu vrea să știe nici de sine, nici de nimeni, ci numai de curată iubire pentru întărirea și înflorirea, liberă și strălucitoare, a generațiilor de mîine ; el este bunătatea infi-

nită a sufletului, care nu cunoaște amarul invidiei, ci numai dulceața admirației pentru tot ce e mare și frumos, pentru tot ce e adevărat și bun, indiferent dacă marele și frumosul, adevăratul și bunul vin dela el sau dela vrășmașii lui. Dar el este în acelaș timp flagelul nemilos al celor care se gândesc la interesul, nu la datoria lor ; răsbunătorul neînduplecat al acelor care ia în deșert acele idealuri sfinte ; — el este cu un cuvînt, o mică porțiune din infinitul mîngîietor și eternul pedepsitor, Iehova, — căzută în sufletul unui om. Căzută în sufletul unui om această părticică divină, dar întrupată într'un trup de om, cu toate neajunsurile, ce sînt legate de această « mîină de pămînt », cu toate « ticurile » lui, cu toate diformitățile, cu care materialitatea unui corp a învălit din întîmplare acea suflare dumnezeiască. Și din pricină că Prell este om mai 'nainte de toate ; din pricină că sufletul său își face drum cu greutate din acest înveliș întîmplător ; din pricină că-l simțim că trăește în carne

și oase înaintea noastră, pipăind, dibuind, înălțându-se și recăzînd, rătăcindu-se și revenind, aci amenințător și înfricoșat, aci domol și apăsător, aci duios în brutalitatea lui, aci brutal în indignarea lui, aci puternic și impunător, aci copil și mîngîietor; — din pricina imensității gamei de simțiri, ce el parcurge fără să devieze dela gîndul său hotărît și statornic, care va cădea ca un ciocan de fier pe capul vinovatului sau ca o îmbrățișare violentă dar dulce asupra celui admirat, — din toate aceste pricini el ne pironește atenția asupra sa, ne răscolește sufletul pînă în adînc și ne face să rîdem cu lacrimi în ochi și să ne dorim și nouă și a lor noștri un suflet ca al său...

Dar această caracterizare a lui Perll nu se rapoartă atît la creațiunea lui *Otto Ernst*, cît la concepțiunea d-lui Soreanu. Acest artist s'a arătat aseară ca cel mai mare artist pe care l-a avut pînă acum scena română! Recitesc încă o dată și-mi mențin cuvîntul! Trebuie să trecem peste graniță, trebuie să ne reamintim pe No-

velli, pentru ca să găsim termeni de comparație cu talentul, pe care acest tânăr artist l-a desfășurat aseară. Să ne bucurăm cu toții de această revelație, — să ne bucurăm cu mai mult temei decît el însuși în rolul lui Perll, de talentul lui Fleming, — că poporul nostru e încă viu și în continuă creștere, și să ne bucurăm fără ură, fără invidie și cuprinși de cea mai curată admirație pentru acest artist, și să ne felicităm că este între noi și că este întreg al nostru.

Iată de ce, deși această operă dramatică are un conținut de idei strein de preocupățiunile publicului nostru ; deși mediul, în care se desfășoară acțiunea ei, este tot așa de puțin interesant, iar artiștii noștri nu l-au putut face mai interesant decît este ; deși iarăși tocmai scenele, care ar fi putut să intereseze pe publicul nostru — scenele de dragoste — sînt concepute și au fost reprezentate cu o stîngăcie fără seamăn, și deși, în fine, traducerea este rea ; — totuși repre-

zentația ei a fost un mare succes pentru Teatrul Național.

Noi felicităm Direcțiunea pentru ideia fericită, ce a avut, dînd această operă cu conținut atît de serios, și cu deosebire pentru inteligența, ce a arătat, încredințînd rolul lui Prell, d-lui Soreanu. ¹⁾

1) Vezi și *notițele* I și VII.

NOTIȚA I.

Miercuri 29 Septembrie, 1904.

Martira, melodramă în 5 acte de *d'Ennery și Tarbe*; — *Lustitorii*, pentru a doua oară.

Duminecă, 26 Septembrie, s'a jucat la Teatrul Național, seara, melodrama lui *d'Ennery și Tarbe*, «*Martira*», care însă ar trebui rezervată numai pentru «matineuri». Înțelegerea artistică a publicului, care *poate* merge la teatru, este prea dezvoltată, pentruca el să se mai emoționeze de țesătura grosolană a unei asemenea opere dramatice. Ar fi cumva mai interesantă numai în cazul când artiștii noștri ar juca-o altfel decât după calapodul sforăielilor declamatorii, cu țipete, chiote și răcnete, care, când nu-ți provoacă râsul, mai mult te sperie decât te mișcă. Așa însă cum sedă, după vechea școală, chiar când are pe d. Nottara în frunte — sau tocmai pentru că-l are — și cu toate că și unii din ceilalți artiști, precum este d-na Demetriad și cu deosebire d. Petrescu, și-au pus toată inima în rolurile lor, ea n'a pu-

momentele, cînd a vrut să ne reprezinte lupta dintre severitatea disciplinară, pe care inspectorul vrea s'o arate lui Fleming, și dintre admirația sa pentru talentul lui de institutor. Admirabila gradație: «ai făcut o lecție bună... foarte bună... minunat de bună» a fost cu desăvîrșire neglijată, parcă cu desăvîrșire *uitată*, — și e păcat, fiindcă e una din cele mai caracteristice ale rolului. O altă scădere, am găsit-o în jucarea scenelor finale, în care prea s'a simțit *farsa*.

Era necesar, pentru întemeierea reputației sale și pentru succesul mai durabil al «piesei», să se fi menținut la aceeași înălțime ca la prima reprezentație. Dar oameni sîntem, și d. Soreanu a putut uita că perfecțiunea este cea mai mare pedeapsă pentru cel care a ajuns-o o dată. Muncă și încordare, încordare și muncă, continuă și fără preget, — iată pedeapsa : să caute să n'o uite niciodată.

A DOUA BUCATĂ

Luni, 4 Octombrie, 1904.

Oh, bărbații! (Les deux écoles), comedie în patru acte de *Alfred Capus*, tradusă de Emil D. Fagure.

Cu de anul trecut cunoscuta comedie a lui Capus « *Oh, bărbații!* »¹⁾ s'a început iarăși la Teatrul Național seria reprezentațiilor scandaloase, și, ceea ce e mai trist, în fața unei săli absolut pline. M'am uitat dinadins prin sală să văd cam ce fel de lume s'a grăbit să vie. Mă așteptam să văd mulți « gomoși » și multe femei ușoare, mulți « babalici » care se gîndesc prea mult la victoriile tinereții lor, multe « babe » care rîvnesc nu mai puțin la tinerețea altora. Dar puțini de tot am ză-

1) Analiza amănunțită a acestei comedii se găsește în *Critica dramatică* p. 116 - 134.

rit dintre aceștia și dintre acestea. În schimb, am văzut multe familii onorabile, multe femei cu reputația neîntinată, mulți bărbați serioși — o sală, cum am zice, de oameni cum se cade, care asistau cu evlavie, dacă nu cu entuziasm, rîdeau cu hohot sau surîdeau la aluziile scabroase, cu un fel de nepăsare, care m'a lăsat perplex. Admit — și, de n'aș vrea s'o admit eu, existența unei întregi literaturi populare m'ar face s'o admit, — ca între doi-trei oameni să se spună anecdote pipărate, la petrecere sau spre petrecere; admit ca să se facă haz — și de fapt se face mult haz — cu acest prilej; admit existența acestor momente de absolută libertate sufletească, cînd fără gînd rău, înfrîngi cu imaginațiunea toate conveniențele sociale, pentru ca să te bucuri de libertatea unui rîs voinic și sănătos. De fapt, de cele mai multe ori, deși elementele acestor anecdote sînt necuviincioase, efectul, pe care-l fac, e de o sinceritate brutală, care nu-ți lasă nicio iritație ascunsă și deprimantă a

simțurilor, ci o dispoziție veselă și binefăcătoare, care e semnul adevăratei sănătăți sufletești. Căci risul vioiu, ce ră sare din plin, nu lasă după dinsul gândul rău, care să sfredelească sufletul și să-l înjosească. Așa rîdea în anticitate Aristofan și Plaut în public — dar într'un public fără femei; — așa a ris mai încoace Rabelais și așa rîde poporul nostru, în unele împrejurări. Dar în societatea noastră de astăzi, o astfel de literatură în mod normal nu are și nu trebuie să aibă succes, decît în cercuri restrînse, de unde conștiința socială, atmosfera proprie a unei vieți publice complete, lipsește. Nu poți să faci glume decoltate, nici să citești din Aristofan sau Rabelais într'o adunare de societate. Iar dacă poți, mediul social ce primește aceasta, este corupt. Aceasta, cînd literatura are un miez sănătos, deși elementele ei sînt neconvenabile. Cum trebuie însă să tratăm o societate în care e cu puțință ca adevărate adunări publice, cum sînt acelea dintr'un «teatru național», — unde

sînt strînși la olaltă tineri și bătrîni, bărbați și femei, copii și oameni vîrstnici, — să se desfete aproape *à froid* de o literatură josnică, ce nu-și ascunde netrebnicia decît printr'un spirit, ca cel din «Journal Amusant,» «Frou-Frou», și alte insani-tăți franțuzești? Să fie oare societatea românească, cea cultă și bogată, stricată pînă în măduva oaselor, cum e partea putredă a unei țări învechite, cum e Franța, sau e pur și simplu inconști-ință? Mărturisesc că impresia, pe care mi-a făcut-o aseară sala, — cu familiile ei onorabile, cu aspectul ei aproape evlavios, cu liniștea, cu care primea, din gura unor femei ce erau reprezentate ca *modele* sau *viitoare modele* de femei, pe «bărbatul de zi și de noapte», sau «exactitatea la momentul psihologic» — este aceea a unei depline *inconștiințe morale*. Inconștiința morală, aceasta este caracteristica vieții noastre sociale de astăzi.

Căci cum o să fie altfel o lume, care trăește din decriptitudinea altor societăți și nu și-a dat încă seama de sine

însăși? Cum o să fie altfel o societate, ai cărei bărbați în mare parte și-au întinat curățenia impresiilor tinereții în duhoarea cafenelelor din Cartierul latin, în balurile dela Bullier sau în cele dela Moulin Rouge ; și ai cărei bărbați, după ce se însoară, cel dintîiu lucru pe care-l fac e să-și tîrască femeia prin toate locurile, pe unde ei înșiși și-au morfolit sufletul, iar soțiilor lor le pun ca ideal... «cocota»? Cum o să fie altfel o societate, în care femeile își otrăvesc sufletul cu ceea ce literatura universală a produs mai abject, a căror pîine de toate zilele sînt ziarele de pronografie subțire, romane ca «*Amoureuse Trinité*» și romancieri ca *Léo Taxil*?... Așa e «chic»! Și țăranul român muncește din greu pentru ca să hrănească cloaca imensă a «șicului» conducătorilor săi.

Și, dacă așa e spiritul societății, cum vreți să fie acela al celor care conduc instituțiunile de cultură făcute pentru ca să delecteze această societate ? Cum vreți să fie altfel Direcția Teatrului ? Se poate

gîndi ea la îndreptarea gustului depravat al publicului nostru? Nu trăește și ea în mijlocul acestei societăți, nu absoarbe și ea aceleași miazme, din aceeași atmosferă? Cum o să se poată ridica deasupra ei, cînd, pe lîngă acestea toate, mai trăește în contact cu viața artiștilor și artistelor, pentru care în mod natural noțiunea de convenabil, de moral și imoral, este atît de subțire că o poți stinge cu o suflare? Cum va îndrăzni să facă aceasta, cînd vede că cultivînd asemenea tendințe, gîdilînd asemenea gusturi, lumea ia cu asalt biletele, iar cassa teatrului său se îngrașă și sarè de bucurie?

Firește, este peste putință!

Singura mîngîiere, ce ne rămîne în fața unei asemenea stări de lucruri, este că ceea ce se înfățișează ca o stricăciune a sufletului, nu e în realitate decît o ușurință a inconștiinței de sine însuși. Să sperăm că între noi se găsesc însă mult mai multe elemente sănătoase decît se pare și că, cu vremea, societatea noastră,

ajungînd la o conștiință mai energică a firii sale, se va scutura sufletește și va azvîrli cu indignare tot ceea ce constituie *assa foetida* a literaturilor străine.

Și totuși, în tot regresul moral, ce persistă în teatrul nostru, încurajat de societatea noastră, nu pot să trec cu vederea progresul artistic, ce se realizează pe prima noastră scenă. Căci, deși acest progres dă o haină mai strălucitoare vițiului, de care mă plîng, nu e mai puțin adevărat, că el este garanția sigură a binelui, ce va veni miine.

Trebue să recunosc că comedia lui *Capus* a fost jucată aproape ireproșabil.

Negreșit, undenu e talent, n'ai cum să-l găsești, dar te bucuri cel puțin dacă vezi silințe spre o aparență a lui și te simți dezarmat, cînd munca stăruitoare îți ese înainte. Toți artiști își știau admirabil rolurile; toți se mișcau cu ușurință și chiar cu eleganță pe scenă; toți căutau fără sfortare să ne dea impresia de oameni. Așa fiind, chiar cei mai puțin dotați, cum ar fi d-ra Gheorghiu, n'au făcut prea mare

pată în perfecțiunea « ansamblului ». Trebuie să relev însă în special progresele, pe care le-au făcut d-na M. Ciucurescu și d. Liciu. D-na Ciucurescu a ținut socoteală de unele observații făcute acum un an și și-a jucat rolul de femeie proastă, cochetă, apatică și caprițioasă, cu un adevăr, cu o nuanțare și cu o sobrietate de gesturi și intonații, la care mărturisesc că nu mă așteptam. A făcut o creațiune cu adevărat artistică și o felicit din toată inima. De asemenea d. Liciu a obținut efecte, aproape cu nimic, numai prin simpla reflecțiune ce se simțea că face, când vrea să dea replica, și prin accentul natural și caracteristic, cu care-și descărca gândul. D-na se vede că a câștigat mult de la Novelli, și e păcat că statura sa, de care nu este întru nimic vinovat, nu-l ajută ca să dea toată distincțiunea și eleganța personajului său. Regret că vocea d-nei Costescu se pierde din ce în ce mai mult printre culise, dar mă bucur că d. Sturdza nu mai face eliziuni în mijlocul cuvintelor. D-na Hasnaș și d. Niculescu și-au

ținut rolurile cu acelaș succes, ca și anul trecut, și nu e rău să zic bine și de d. Cernat, care în scurtul său rol — nefiind nevoie să-și forțeze vocea — a redat tot firescul neînsemnatului său personajiu.

Am mai uitat pe cineva?

Da, am uitat pe traducător, care ar fi putut să franțuzească mai puțin traducerea. De una însă a făcut bine, fiindcă, fiind rău făcută, nu mai sîntem amenințați s'o primim în literatura noastră.

NOTIȚA II.

Miercuri, 6 Octomvrie 1904.

Reprezențațiile d-lui de Max: Hamlet și Britanicus¹⁾.

Luni și Marți seara, 4 și 5 Octomvrie, s'au reprezentat pe prima noastră scenă «*Hamlet*», cunoscuta tragedie shaksperiană, și «*Britanicus*» de *Racine*, și anume în limba franceză și de către o trupă franceză, în care rolurile principale totuși au fost jucate de doi români, care s'au specializat în arta dramatică franceză, d-ra Ventura și d. «de» Max. Cu un «ansamblu» bun — lucru rar la trupele străine — amîndouă reprezentațiile au avut succes, și moral, și material, din spre partea publicului nostru. Și e drept, căci, oricît de naționaliști am fi și oricît de mult ne-ar indispune faptul că artiști de origine română sînt îngăduiți a da reprezentații în teatrul nostru *național* în limba *franceză*, nu putem totuși să uităm că ei aduc cu dînșii un repertoriu supe-

1) Vezi notația III și A treia și A patra bucată.

rior, o trupă aleasă și intenții pur artistice; — nu putem să uităm că ei au venit la noi să facă mai înainte de toate artă — iar arta, întrucât e artă adevărată, nu are patrie sau, dacă are una, patria ei n'are granițe pămîntești, nici restricții naționale.

Dar excelența intenției este adesea trădată de mărginirea putinței, și — în cumpănirea răului și binelui, ce văd în întreprinderea acestor artiști români — cred că pot găsi toată nepărtinirea, de care am nevoie căutînd să caracterizez jocul lor.

Mare actor — n'am zis artist! — d. de Max, în rolul lui Hamlet și al lui Neron, ni s'a arătat avînd o înfățișare fizică fermecătoare, plină de distincție, de eleganță și chiar de poezie, cu o voce melodioasă și caldă, deși cam seacă și fără rezonanță în notele de sus, cu un joc de scenă de o varietate surprinzătoare, cu o plasticitate decorativă a portului și gesturilor, și cu o dicțiune admirabilă. Ce păcat însă, că, cu toate aceste daruri pe care puțini le au, d-sale fi lipsește tocmai ceea ce caracterizează pe adevăratul artist dramatic: *comunicativitatea!*

D. de Max joacă, dar nu reprezintă; calculează cele mai mici efecte, dar nu le înfăpțuiește; te farmecă cu prezența sa și cu amănuntele *izolate* ale jocului său, dar nu te prinde,

necum să te sguđue. D. de Max arată o înțelegere minunată a «detaliilor», dar n'are nicidecum puterea de a le reuni într'o ființă, care să ne dea impresia unitară a vieții. De aceea, toate impresiile ce-ți vin dela arta sa izbesc numai, ca să zicem astfel, suprafața sufletului nostru, nu adâncurile lui. Ne interesează jocul său, cum ne-ar interesa, *danțul* frumos al cuiva, dar nu viața sufletească a personajului, pe care voește să ni-l reprezinte. E, cum am zis, un *actor*, ceea ce pentru mine nu e tot una cu *artist dramatic*.

Atît deocamdată pentru caracterizarea generală. Atît însă este suficient să-mi explice, pentru ce d. de Max, în rolul lui Hamlet, m'a impresionat mai puțin chiar decît d. Nottara, care, deși nu are avantajii sale fizice, dă expresiune unei concepții mult mai unitare și cu o mult mai concentrată emoțiune...

D-ra Ventura e o apariție delicată și interesantă, cu o voce fermecătoare și caldă, cu o dicțiune aleasă și care, îmi închipuesc, ar fi o foarte bună artistă pentru «piesele» moderne. În scena nebuniei din rolul Ofeliei ne-a arătat că știe să îndrăznească spre drumuri noi, în rolul lui Zanetto ne-a arătat că știe să umble cu ușurință pe cele vechi. Dar — hotărît — face rău că se expune în roluri atît de grele, ca Junie din «*Britanicus*» sau ca Ofelia. D-sa,

ne știind să varieze glasul pasiunii, face prea mult impresia de începătoare. În crizele mari nu-și supraveghează gesturile și nu ne convinge că a învățat să umble și să easă bine din scenă.

Indrăznește să strige, cit poate, de durere, dar nu bagă de seamă, că, pînă acum, nu strigă, ci *chiue*. Chiuitul nu este însă estetic în tragedie, pentru că... pentru că e comic. Pe de altă parte, cred că n'ar trebui să imite dela d. Max sentimentalismul liric și declamator, și că ar face bine să lase la o parte scîncelea în tragedie.

Dar acestea sînt observații pe care nu trebuie să le ia în nume de rău—ci să le urmeze, dacă vrea să fie luată în serios de cunoscători și în acelaș timp să facă plăcere celor profani.

N.B. Aș fi vrut să vorbesc și de Teatrul Liric, unde joacă d. Sylvain, distinsul societate de la «Comédie Française», dar... dela stal No. 168 nu se poate vorbi în deplină cunoștință de cauză. Și, poate, e și de prisos!

NOTIȚA III.

Luni 5 Octombrie, 1904.

Jean Marie, dramă într'un act de *André Theuriet*;—**Esope**, comedie în trei acte de *Théodore de Banville*.

Aseară, Joi 7 Octombrie, s'au reprezentat la Teatrul Național, de către trupa francezo-română, «*Jean-Marie*», dramă într'un act de *André Theuriet* și «*Esope*», comedie într'un act de *Théodore de Banville*. Cea dintîiu—o mică dramă intimă, plină de poezie și de eroism sufletesc — a fost jucată, cu multă căldură, de către d-ra Arnous-Rivière și de către d-nii Jean Laurent și Thierry. Cu deosebire, d. Jean Laurent a fost admirabil. Mărturisesc că dintre reprezentațiile date de această trupă pînă acum, aceasta a fost singura, care mi-a dat o emoțiune cu adevărat dramatică.

«*Esope*» este un fel de poemă lirică în formă dramatică, unde nu găsim nici o motivare a stărilor sufletești și a faptelor, ce se petrec dinaintea noastră. Personagiile declamă versuri frumoase, indiferent dacă sînt în situație sau

nu, dacă se potrivesc sau nu cu personagiul, ce le declamă sau cu emoțiunea, pe care el trebuie s'o aibă. E o piesă decorativă și declamatorie, unde un talent ca al d-lui de Max, care nu urmărește redarea realității dramatice ci numai forma ei exterioară, s'a exercitat în toată voia. Această reprezentație a putut place temperamentelor lirice. Acei care însă se duc la teatru pentru emoțiuni dramatice au avut tot dreptul să moțâiască și chiar să doarmă în staluri — și mai bine în loji.

Am remarcat cu o deosebită plăcere la d-ra Ventura o sobrietate și o plasticitate distinsă în gesturi și în mișcări mai cu seamă în actul I; dar rolul, ingrât al Rodopei, care este veșnic ținută să nu lucreze nimic, ci numai să declame *à tort et à travers*, n'a putut să pună în relief caracterul propriu al talentului său. M'a impresionat neplăcut invariabila intonare plîngătoare a versurilor și unele amănunte de joc (ca subita schimbare a tonului și a mișcărilor), care prea sînt direct copiate după d. de Max. Imitația omoară personalitatea. Apoi prea multă forță — și numai forță — în pașiile mai violente și prea puțină înlădiere și dulceață feminină. Totuși impresia generală mult mai bună, ca în rolul Juniei din «*Britannicus*».

A TREIA BUCATĂ

Luni 11 Octombrie 1904.

DOMNUL DE MAX

Hamlet, prințul Danemarcei, dramă în 5 acte de *W. Shakspeare*, adaptațiune franceză de *Al. Dumas* și *Meurice*; **Briantanicus**, tragedie în 5 acte de *Racine*; **Esop**, comedie în 5 acte de *Théodore de Banville*.

Săptămîna aceasta, scena Teatrului Național a fost împrumutată unei trupe dramatice franceze, în care protagoniștii sînt doi români: d. de Max și d-ra Ventura. Intreaga întreprindere se vede de altminteri făcută spre a pune în relief aceste două talente și cu deosebire pe cel dintîiu, care a ajuns aproape de maturitate. Căci, deși unii din ceilalți artiști se prezintă cu calități superioare și ar putea să joace chiar unele din primele roluri, totuși acestea au fost re-

zervate numai și numai artiștilor români. Este dar o măgulire a amorului nostru propriu să vedem pe unii dintr'ei noștri ridicându-se prin talentul lor, și este explicabil, pentru ce, pe cînd incontestatul artist francez Sylvain joacă la teatrul Liric cu sala goală, sala Teatrului Național «geme» de lume. Așa fiind, și întrucît era vorba de a da publicului nostru exemple de *artă superioară*, Direcția Teatrului a putut cu oarecare dreptate să îngăduie sistarea reprezentațiilor trupei noastre, să uite că Teatrul Național mai întîi de toate este *național* și să nu se teamă de a încuraja pe artiștii români mai talentați să-și părăsească limba și să adopte tocmai pe aceea, de al cărei jug căutăm zadarnic să ne scuturăm. Este chestiunea însă de a ști, dacă reprezentațiile acestei trupe franceze pot fi cu adevărat socotite ca reprezentații de artă superioară. Și, într'aceasta, cel puțin într'o privință — și în cea mai însemnată — lucrul este contestabil.

Este adevărat, că în genere atît re-

pertoriul cît și artiștii, ce l-au reprezentat, sînt dovezi că întreprinderea acestei trupe are de țintă marea artă și că merită prin urmare să închidem ochii asupra considerațiilor de natură națională și s'o încurajăm. Dar valoarea întreprinderii nu poate sta de astădată atît în repertoriu sau în «ansamblu» artistic, cît în *valoarea* protagoniștilor români. Prin contemplarea însușirilor lor superioare de artiști, trebuie să ajungem la înțelegerea și la emoțiunea pură a marelui artei. Căci dacă ei nu au astfel de însușiri și dacă ei nu ne pot da o emoțiune artistică deosebit de înaltă, atunci n'am înțelege de loc, dar de loc, de ce ar fi încurajați de Direcția Teatrului Național — adică de Stat — pe calea, care, din punct de vedere național, nu poate fi decît rătăcită. Și aci este nodul chestiunii. Sînt sau nu acești artiști români, în limba franceză, reprezentanți ai marelui arte? Au ei dreptul la îndrăzneala de a ne vorbi de pe scena Teatrului Național într'altă limbă, decît limba noastră și

avem noi oare datoria să încurajăm această îndrăzneală?

Păreră mea e că ei nu au încă acest drept, și, firește, cu atît mai puțin putem avea noi atunci această datorie.

Și voi u căuta îndată să întemeiez această părere.

Negreșit, în ce privește pe d-ra Ventura, discuțiune lungă nu încupe. Toată lumea e de acord că d-sa posedă însemnate calități artistice, dar că, oricît de deosebite ar fi aceste însușiri, ele sînt acum numai în germene, în orice caz, mai au mult pînă să ajungă la maturitate. Este iarăși, cred, în sentimentul tuturor, că d-sa se prea grăbește să devină celebră și că e în primejdie să se vestejească ca o floare care înfruntă prea de timpuriu răcelile primăverii. D-sa este tînără: este la o vîrstă la care nu știu dacă vreuna din renumitele artiste ale lumii a putut să atingă într'adevăr arta superioară,— și ar trebui să nu se mulțumească cu succese de complezență.

Așa dar, nu pentru arta sa superi-

oară, i s'a putut îngădui ca — româncă fiind — să joace franțuzește, pe scena teatrului nostru românesc, în vreme ce artiștii români au fost relegați, ca s'o asculte înghesuindu-se, cu amarul jinduirii în sufiet, pe scaunele din orhestră.

Nu i s'ar fi putut îngădui d-rei Ventura, dar trebuia — zic mulți — să i se îngădue d-lui de Max. El este reprezentantul acelei înalte arte, dela care artiștii noștri au ce învăța și prin care publicul român își poate cultiva gustul. Pe un asemenea om care-ți dă o asemenea artă nu-l întrebă nici ce origine are, nici ce limbă vorbește, nici de teatrul, pe a cărui scenă joacă. Față de el, trebuie să uiți toate împrejurările, care ți l-ar putea face antipatic, pentru ca să te cufunzi în contemplarea sinceră a personagiilor, pe care ți le reprezintă, să-ți scalzi sufletul în emoțiunile cele mai vibrante și mai adânci ale vieții, și să tremuri de entuziasm pentru el, care-ți spală și-ți răcorește adîncurile ființei, dîndu-ți fără nicio sfortare din partea ta, miezul cugetării ace-

lor oameni care se numesc Shakspere, Racine sau chiar și Banville.

Ce fericit aş fi fost să trîmbiţez entuziazmul meu, dacă aş fi simţit la d. de Max măcar un pic din aceste lucruri frumoase ! Şi în zadar mi-am dat osteneala — necum să obţin aceasta fără efortare — ca să mă afund în contemplarea personajilor reprezentate de d-sa ; în zadar am aşteptat să-mi simţ inima vibrînd la accentele pasiunilor lor, şi în zadar am căutat să prind gîndul adînc şi plin de viaţă întrupat de acei minunaţi semizei ai omenirii. Căci — şi acesta e adevărul — marea artă, arta adevărată, lipseşte, cel puţin pînă acum, artistului nostru înstreinat — şi îi lipseşte cu desăvîrşire.

Arta adevărată cere dela un artist dramatic două feluri de condiţiuni : unele, neesenţiale şi de natură *negativă*, altele esenţiale şi de natură *pozitivă*. Cele, pe care le numesc negative, sînt privitoare la exteriorul lui. El trebuie să n'aibă nimic într'însul, care să ne izbească neplăcut : să n'aibă voce stridentă, seacă sau surdă ;

să nu fie altfel îmbrăcat decît o cere dignitatea personagiului, ce reprezintă ; să nu vorbească peltic, să nu mănînce silabele, să nu facă intonări greşite, cu alte cuvinte să nuaibă o dicţiune defectuoasă; apoi să nu facă gesturi fără legătură între ele sau stîngace, să nu-şi poarte rău trupul, să n'aibă o mască disgratioasă. Dar în acelaş timp — şi aceasta este o cerinţă pe care gustul modern încă n'a ajuns s'o priceapă bine — artistul dramatic trebuie să n'aibă nici o calitate care să te izbească *prea plăcut*. O voce prea frumoasă, nişte gesturi prea simetrice, prea mlădioase, o dicţiune prea melodi-oasă şi prea îngrijită, o îmbrăcăminte prea strălucitoare sînt defecte tot atît de mari, dacă nu şi mai mari, ca şi însuşirile contrarii.

Căci, dacă însuşirile exterioare neplăcute «sîcie», ca să zic astfel, atenţia spectatorului şi-l indispun, cele prea plăcute i-o atrag în mod firesc, prea mult, i-o abat şi-l fac să scape din vedere tocmai ceea ce este esenţial, tocmai ceea ce este

cu adevărat frumos în reprezentarea unei drame: lupta sufletească a personajilor. Și la însușirile exterioare prea plăcute, primejdia e mai mare decât la cele neplăcute. De acestea, oricine își dă seama că trebuie să lipsească. Oricine poate critica un glas spart, o figură colțuroasă, niște gesturi unghiulare sau o îmbrăcăminte urită, și oricine, față de aceste defecte este îndemnat în mod firesc să-și îndrepte atenția numai spre partea plăcută, care poate fi tocmai cea sufletească. Nu oricine însă — ba, poate nimeni — se poate sustrage dela senzația brutală *prea plăcută*, spre a se putea concentra asupra realității sufletești a personajilor. De cele mai multeori, spectatorul se încintă de culori, de sunete, de gesturi, rămîne cu atât și să mulțumește cu atât, crezînd că aceasta e tot ce trebuie să-i dea artistul dramatic.

Judecat din acest punct de vedere, d. de Max face greșala de a pune mult prea mult accentul pe înfățișarea plăcută a mijloacelor exterioare. Exagera-

rea plasticității gesturilor, a cîntării ver-
surilor, a strălucirii vesmintelor tind la
înjosirea, iar nu la înălțarea artei. Cîtă
deosebire în această privință este între
d. de Max și între Novelli! Acesta n'avea
masca frumoasă, dar nici urită; n'avea
vocea melodioasă și colorată, dar nici
stridentă; nu se îmbrăca strălucit și nu
căuta să ne impresioneze prin gesturi
simetrice, prin poze plastice. Infățișarea
lui nu te impresiona nici neplăcut, nici
prea plăcut, nu-ți atrăgea atenția prea
mult, prin niciuna din calitățile lui exte-
rioare: era oarecum un material indefe-
rent din punctul de vedere al simțurilor,
dar tocmai pentru aceasta, era minunat
de potrivit pentru ca să se lumineze în-
tr'un fel sau într'altul, după mișcarea
sufletească a personagiului, pe care era
chemat să-l reprezinte.

Dar, în afară de aceste condiții de na-
tură negativă, adevăratul artist dramatic
trebuie să întrunească neapărat însușiri
de natură pozitivă. El trebuie să aibă pu-
tința de a pătrunde stările sufletești ale

personagiului său, de a le reduce la singura tendință fundamentală, în care se rezumă întreaga lui viață, esența firii lui. El trebuie să aibă puțința să ne facă să simțim în toate amănunțele jocului său, acea pornire adâncă a eroului, ce reprezintă, și să ne facă să vedem că ele emană și iradiază dintr'însa întocmai ca razele din sîmburele soarelui. În acest caz, noi nu mai avem trebuință la fiecare moment să ne întrebăm ce însemnează amănunțele cutare și cutare ale jocului artistului, pentru că fiecare dintre ele aduc cu sine întreg înțelesul lor; nu mai avem trebuință să încercăm a lega o anumită particularitate de joc cu particularitățile, ce preced sau ce urmează, pentru că această legătură se face dela sine. Simțim în adîncul nostru rădăcina personajului reprezentat, și sufletul ni se mișcă, se înalță, se dezvoltă: se extinde, se restrînge, decade, odată cu el însuși. În acele momente nici nu mai avem vreme să observăm amănunțele, căci izvorul atenției noastre se găsește în punctul central

al creațiunii artistice, care la rîndul lui ni se pironeste în centrul inimeinoastre, de unde în mod natural atențiunea simpatică poate urmări varietatea manifestărilor exterioare ale jocului, fără să se «deplaseze». Așa era Novelli, așa era Soreanu mai zilele trecute în relativ neînsemnatul rol al lui Prell, așa sînt toți adevărații artiști dramatici.

Mult aș fi dat să fie și d. de Max tot așa. Dar nu este. De aci lipsa de comunicativitate, de aci impresia de danț frumos fără suflet, de aci impresia de *actor* care niciodată nu-ți dă realitatea personajului, ci numai imitarea lui. D. de Max nu reprezintă pe Hamlet sau pe Neron, ci-i «contraface». Și barem dacă i-ar mima într'un mod naiv! Dar nu: d-sa, par'că la fiecare moment ne zice: «Iată ce bine îi imitez! Iată ce inteligent strig sau cînt aici! Iată ce minunat fac gestul acesta sau dau replica aceasta!»!

Cu acest fel de a fi, nici nu mai poate fi vorba de-o creațiune adîncă și unitară. De caricaturi serioase da, dar nu de crea-

țiuni. Exemplu izbitor este Hamlet, care mi-a făcut impresia unui «gamin» care se joacă dea fantoma, dea suicidul, dea nebunul. Adîncimea gîndirii omenești care se oprește la pragul nepătrunsului ; fiorul voinței, care se sdrobește de vălmășagul gîndirilor contrarii și rămîne fără cîrmă; frămîntarea furtunoasă a sufletului în fața destrăbălării vieții morale — nimic din toate acestea la d. de Max. Rupere de file la «Vorbe, vorbe, vorbe»; declamare cu glas încet și apoi cu glasul tunetului la «La mănăstire»; joc copilăresc cu pumnalul la «A fi sau a nu fi», sau strecurare de miță pe la spatele regelui, sau un azvîrlit de flaut, —sînt mijloace exterioare, ce n'au a face întru nimic cu profunzimea concepției shaksperiane. Ele pot plăcea acelor care rămîn la suprafața lucrurilor și la eleganța gestului, nicidecum acelor care cer dela teatru fiorul vieții.

Și, atunci — dacă lucrurile stau astfel — d. de Max nu ne aduce arta mare, și atunci n'ar fi trebuit tu, Direcție a

Teatrelor, să-l îngădui să joace la Teatrul Național—el român, în limbă streină; n'ar fi trebuit să oprești reprezentațiile românești și să faci pe artiștii noștri să creadă că au ceva de învățat dela d-sa. Și cu atit mai mult nu trebuia să-i îngădui aceasta, cu cit arta d-lui de Max nu numai nu e mare, dar e falsă. E arta manierată, care dă forme fără fond și care poate rătăci ușor gustul nesigur al publicului, făcîndu-l, din superficial ce este, și mai superficial. Dacă d. de Max ar fi vrut să fie primit fără repulsiune să joace franțuzește pe scena Teatrului Național, ar fi trebuit mai întîi să se fi simțit obligat să-și pună la cîntar valoarea artei sale pe altă scenă—la Liric, la Eforie și chiar la Dacia — și după ce va fi convins pe toată lumea că arta d-sale e marea artă, numai atunci Direcția Teatrului Național ar fi putut, nu numai să-l îngădue, dar și să-l invite să ne arate arta sa, și nouă, și artiștilor noștri, pe prima noastră scenă, fie și într'altă limbă decît a noastră.

Dar la Dumnezeu și în Țara Românească sînt toate cu putință—și aud că aceiași studenți care vroiau să manifesteze în contra doamnelor române, care, în cerc închis, au dat o reprezentație de binefacere în franțuzește, manifestează acum pentru d. de Max care, deși român, și-a părăsit limba și ne dă exemple de artă falsă pe scena primului teatru român, în limba franceză.

A PATRA BUCATĂ

Luni, 18 Octombrie, 1905.

D-ra VENTURA și Domnul DE MAX

Andromaque, tragedie în 5 acte de *Racine*.

Mercuri, 13 Octombrie, s'a dat ziua la Teatrul Național, de către trupa franceză de Max-Ventura, pentru a doua oară, «*Andromaque*» de *Racine*; iar Joi seara, 14 Octombrie, s'a reprezentat de către societatea noastră dramatică, cu concursul d-rei Agatha Bârsescu, «*Magda*» (Heimath) de *H. Sudermann*, după traducerea publicată în «*Convorbiri literare*» a d-lui Virgiliu Popescu, — traducere refăcută în ultimele trei acte de mine — două reprezentații de elită, în care a strălucit, în cea dintâiu, după convingerea

mea, d-ra Ventura, iar în cea de a doua, d-ra Agatha Bârsescu. Zic, după convingerea mea, pentru că unii adaogă sau chiar pun înaintea d-rei Ventura pe d. de Max. Ceea ce cred că e o greșală.

Negreșit, dacă ne mărginim să comparăm pe acești doi artiști în celelalte roluri, pe care le-au jucat pînă azi, d-ra Ventura e inferioară d-lui de Max prin faptul că cea dintîiu se vede că e la începutul carierei, pe cînd cel de-al doilea e aproape în maturitatea talentului său. Totuși cred că și aci se găsește o superioritate a d-rei Ventura, în faptul că d-sa se pare mai dotată din punctul de vedere al marelui arte decît d. de Max. Acest lucru mi-a apărut clar în « *Andromaque* » (la a cărei primă reprezentație nu putusem să văd decît actul V) în reprezentația de Miercuri. Felul cum d-ra Ventura a înfățișat pe Ermiona în actul IV mi-a dat impresia că d-sa poate să adîncească stările sufletești ale personagiului său și poate să le redea cu o claritate care ni se impune. N'am fost prea încîntat, firește, nici

de felul muzical cum d-sa recita versurile, care chiar în ele înșile sînt mult prea muzicale, ale lui *Racine*, nici de mlădierea portului, nici de varietatea gesturilor sale, nici de strălucirea costumului, ce purta; din contră, mi-a cam neliniștit atențiunea întru cîtva nedestoinicia glasului, care amenința să răgușească, ovalul în'unecat al gurii, care se deschidea prea mult fără să se vadă bine dinții de sus, și extrema delicatețe a brațelor, care se păreau prea lungi. Dar nu m'au furat calitățile prea plăcute ale mijloacelor sale artistice și nici n'am fost distras prea mult de defectele sale, pentru că artista, cu toate aceste cusururi și ajutîndu-se de celelalte calități și mijloace artistice, a putut să mă facă să simt cu claritate altceva decît simplele impresiuni venite dela armonia versurilor, dela mlădierea portului, dela varietatea gesturilor, dela strălucirea costumelor— a putut să mă facă să simt stările sufletești adînci și ireductibile, voința neîn-

frintă și neînfrînată a personajului, ce reprezenta.

Pe de o parte, ironia amară și desprețuitoare a femeii, ce vrea să-și păstreze seninătatea în contra omului iubit, care o părăsește ; pe de alta, gelozia distrugătoare, care nu mai cunoaște nici cer nici Dumnezeu: — temeiul urii, care, în adîncul iubirii amantului, iscodește dorința nimicirii lui și-o face să izbucnească într'un acces de nestînsă minie ce înnăbușă și mistuește orice pornire generoasă în sufletul omenesc, — aceste sentimente teribile, care ne fac să pătrundem pînă la unul din nenumărații poli ai infinitului nostru sufletesc — iată ce ne-a redat cu o precizie remarcabilă d-ra Ventura în actul IV al acestei tragedii, și iată pentru ce am simțit în fața noastră o ființă umană cu o voință întregă, cu o pornire limpede și sigură, care merge la fapt cu prețul distrugerii ei — o voință cu adevărat tragică. Iată iarăș pentru ce zic că d-ra Ventura e superioară d-lui de Max. D-sa știe să subordoneze mijloacele

sale artistice unui adevăr sufletesc și ne poate face să-l simțim cu toată claritatea convenabilă. D-sa este pe drumul marelui arte, pe care drum — dacă nu cumva se va rătăci — cred că d. de Max nu va putea merge niciodată. Căci acest artist pune preț cu deosebire pe acele condițiuni negative, de care vorbiam în cronică trecută, și crede că, dacă excelează în reprezentarea lor, a obținut totul.

Mulți cred — și între aceștia e și d. cronicar dela «L'indépendance roumaine», al cărui pseudonim regret că nu e destul de citabil într'o cronică «pedantă» cum e aceasta — mulți cred că atitudinea mea critică față de d. de Max, deși sinceră, și-ar găsi temeiul în faptul că eu n'aș putea să sufer, în mod principal, școala dramatică franceză și aș fi în acelaș caz, ca, buniore, d. Fagure, cronicarul «Adevărului», care cu citații din Diderot și Lessing (se citește mult în redacția acestui ziar!) caută să demonstre că timpul versului și al limbajului susținut, cum se găsește în trage-

dia clasică franceză, a trecut, și că prin urmare a trecut și timpul declamației, așa cum se înțelege în Conservatorul din Paris și la «Comédie Française». Pot fi, firește, și critici de aceștia! Pe cât mă cunosc însă — și rog pe cititori să mă scuze că vrînd să mă apăr vorbesc prea mult, de mine — defectul, ce-l am, este că sfera gustului meu este prea întinsă. N'am preferință pentru nici o școală și pentru nici o artă. Artă clasică și artă romantică, artă naturalistă și artă mistică, artă germană, italiană, franceză și oricum ar fi, artă pudică și impudică — arhitectură, sculptură, pictură, muzică, poezie, — numai artă adevărată să fie, care să întrupeze adevăruri sufletești, pe care timpul nu le-a putut desmînți, pe care gustul cultivat al generațiunilor nu le-a putut înlătura — îmi sînt tot una. Sînt atît de puțin dușman al artei dramatice franceze, că singurul lucru care mă emoționează, cînd mă gîndesc la Paris, sînt reprezentațiile dela «Comédie Française». Și am admirat mai zilele tre-

cute pe Sylvain, cum am admirat anul trecut pe Le Bargy, și i-aș fi admirat și mai mult, dacă unul n'ar fi ceva cam prea bătrîn și dacă celălalt ar fi venit să joace opere dramatice ceva mai serioase. Dar proba cea mai mare, că nu am nimic în contra artei dramatice franceze, este expresiunea din chiar acest articol, a admirațiunii mele pentru d-ra Ventura, în rolul Ermioniei, rol clasic, jucat după normele clasice ale școalei franceze. Și deci nu aceasta este pricina pentru care nu pot gusta arta d-lui de Max.

Cauza este alta și pornește din ideia că în orice fel de artă, și în orice școală artistică, se găsesc două feluri de a realiza frumosul.

Unii artiști, cei adevărați, nu consideră materialul exterior al artei — material de construcție, marmură, bronz sau lut, linii și culori, sunete și vorbe, înfățișare, port și gest — decît ca niște mijloace pentru a pune în relief stări sufletești fundamentale. Alții, cei falși,

consideră acest material ca ceva care există în sine și pentru sine, și din momentul ce ei au izbutit să învețe să combine elementele lui într'unul sau alt fel care mulțumește simțurile, din acel moment au și realizat arta. Niște asemenea artiști, dacă sînt artiști dramatici, vor căuta mai întii să aibă o mare mulțime de tonuri în glasul lor, o intensă muzicalitate în debitul lor, o mlădiere elegantă în portul lor, multă varietate în gesturile lor, străluciri orbitoare în costumele lor, și vor căuta să joace în mijlocul unor feerice decoruri. Au izbutit să aibă toate acestea? Vor căuta să dea personagiilor, ce reprezintă, toate aceste calități, fără să se preocupe — în orice caz fără să se ocupe îndeajuns — dacă varietatea de mijloace ce întrebunțează sînt cele mai potrivite spre a reda starea lor sufletească fundamentală, dacă corespund sau nu cu deosebitele momente ale acțiunii și dacă ele se leagă între dînsese într'o concepție unitară. Unul dintre aceștia e și d. de Max. Descoperi în jocul

cute pe Sylvain, cum am admirat anul trecut pe Le Bargy, și i-aș fi admirat și mai mult, dacă unul n'ar fi ceva cam prea bătrîn și dacă celălalt ar fi venit să joace opere dramatice ceva mai serioase. Dar proba cea mai mare, că nu am nimic în contra artei dramatice franceze, este expresiunea din chiar acest articol, a admirațiunii mele pentru d-ra Ventura, în rolul Ermionei, rol clasic, jucat după normele clasice ale școalei franceze. Și deci nu aceasta este pricina pentru care nu pot gusta arta d-lui de Max.

Cauza este alta și pornește din ideia că în orice fel de artă, și în orice școală artistică, se găsesc două feluri de a realiza frumosul.

Unii artiști, cei adevărați, nu consideră materialul exterior al artei — material de construcție, marmură, bronz sau lut, linii și culori, sunete și vorbe, înfățișare, port și gest — decît ca niște mijloace pentru a pune în relief stări sufletești fundamentale. Alții, cei falși,

consideră acest material ca ceva care există în sine și pentru sine, și din momentul ce ei au izbutit să învețe să combine elementele lui într'unul sau alt fel care mulțumește simțurile, din acel moment au și realizat arta. Niște asemenea artiști, dacă sînt artiști dramatici, vor căuta mai întîi să aibă o mare mulțime de tonuri în glasul lor, o intensă muzicalitate în debitul lor, o mlădiere elegantă în portul lor, multă varietate în gesturile lor, străluciri orbitoare în costumele lor, și vor căuta să joace în mijlocul unor feerice decoruri. Au izbutit să aibă toate acestea? Vor căuta să dea personagiilor, ce reprezintă, toate aceste calități, fără să se preocupe — în orice caz fără să se ocupe îndeajuns — dacă varietatea de mijloace ce întrebunțează sînt cele mai potrivite spre a reda starea lor sufletească fundamentală, dacă corespund sau nu cu deosebitele momente ale acțiunii și dacă ele se leagă între dînsese într'o concepție unitară. Unul dintre aceștia e și d. de Max. Descoperi în jocul

-

său un tablou frumos de culori, de gesturi, de tonuri, de rezonanțe muzicale, o dicțiune pură și armonioasă a versurilor, dar, dacă nu la fiecare moment, cel puțin de foarte multeori, ești nevoit să te întrebi neconținut ce semnificație poate avea cutare gest sau întonare și, neputînd să dai un răspuns, rămîi cu impresiunea că, dacă semnificația nu-ți ră sare în suflet odată cu reprezentarea, zădarnic mai te întrebi asupra ei, și că ceea ce e important în jocul acestui artist, sînt numai acele tonuri și acele gesturi, acea înfățișare materială a lui, nicidecum sau prea puțin anume stări sufie-tești, care trebuie să ți se realizeze în suflet cu ajutorul lor. De aceea, elementele tabloului, care-ți farmecă simțurile fără să-ți atingă sufletul, pot fi concepute cu altă formă și cu altă calitate decît aceea, pe care le-o dă artistul: ceea ce artistul spune cu glas sunător, ar putea fi zis cu glas încet; ceea ce întonează declamînd s'ar putea zice cu glas natural; pauzele, care necesitează

jocuri mute de scenă ar putea fi suprimate cu joc cu tot sau înlocuite cu altele; vestmintele s'ar putea închipui mai simple sau și mai strălucite, și așa mai departe. Firește, cine se lasă legănat de muzicalitatea versurilor, de mlădierea și varietatea gesturilor și nu-și dă osteneala să se gândească la adevărul stărilor sufletești, ce se cer în situațiune, trebuie să rămână încântat de jocul artistului; cine însă caută să facă abstracție de aceste mijloace exterioare, pentru ca să descopere semnificația adîncă a jocului, nu se alege cu nimic sau cu prea puțin, și de unde a intrat în teatru cu indulgența pentru micile scăderi și cu speranța ca să-și înalțe sufletul prin ceea ce arta e adevărată artă, începe încet, încet, dar sigur, să se impacienteze, pînă ce ajunge la indignare. Cazul meu.

Să mă erte d. cronicar dela «l'Indépendance», dacă am stăruit atît asupra acestui punct. Vream să se convingă și d-sa, că exteriorul material al artistului este într'adevăr o condițiune negativă

a artei dramatice întrucît nu prin ea ne mișcă artistul, ci prin ceea ce știe să pună în ea. Dacă nu pune nimic în ea, și, dacă printr'însa nu ne transmite nici o stare sufletească, artistul e actor, adică imitator, dănțuitor și nimic mai mult. Nu e destul ca un om să vorbească frumos pentru ca să fie orator, el mai trebuie să fie și *cineva* care să se străvadă în vorbirea lui; altminteri este o nucă fără miez, o caricatură de om, o secătură.

Dar d. cronicar mai are aerul de a susține că în judecata mea asupra d-lui de Max aș fi greșit, cînd am cerut dela jocul acestui artist emoțiune.

Tragediile clasice cuprind, zice d-sa, sentimente atît de înalte că, noi, cu sufletul nostru de azi, numai sîntem în stare să le pricepem și că prin urmare nu ne mai pot emoționa, ca operele moderne; și, în orice caz, nu trebuie să măsurăm valoarea unei opere dramatice, și deci nici a unui artist dramatic, după gradul de emoțiune, ce ne transmite, fiindcă

atunci, adăug eu spre a întări mai mult afirmațiunea sa, cele mai bune opere de artă ar fi melodramele și romanele de senzație.

D. cronicar ar avea dreptate în această din urmă observație. Decît, d-sa confundă emoțiunea brutală cu emoțiunea estetică. Dacă mă simt mișcat de o dramă grosolană sau de un roman prost — și lucrul acesta se poate întîmpla oricărui om care citește, ca să se distreze — acest sentiment n'are aface de loc cu sentimentul estetic. Ceeace cer însă dela o operă dramatică și dela un artist dramatic e să-mi dea o emoțiune estetică, adică putința de a simți clar și precis în sufletul meu un sentiment, fie că l-am avut, fie că nu l-am avut niciodată. Opera de artă clarifică simțirile noastre, partea sentimentală a sufletului nostru, și emoțiunea estetică, dacă vreți, sînt razele, la a căror lumină vedem cu claritate acele sentimente, care sînt temeiuri ale ființei noastre.

Cine are acest sentiment n'are tre-

buință nici să plîngă, nici să ridă cu hohot: gestul durerii și gestul rîsului, simțit înăuntrul minții, este de ajuns. Pe aceste gesturi trebuie să mă facă să le simt artistul dramatic, nu emoțiunea brutală, ce o putem avea în toate zilele dela împrejurările dureroase sau vesele ale vieții. Și aceste gesturi ale emoțiunii înalte d. de Max nu m'a făcut să le simt.

Dar — are aerul să zică d. cronicar — aceste gesturi mintale ale durerii și veseliei nu se găsesc în tragediile clasice și, negăsindu-se în ele, nu pot fi cerute dela artistul dramatic. Aceasta ar însemna că operele clasice nu ne pot emoționa estetic, și în acest caz eu sînt dezarmat cu desăvîrșire. În acest caz Francezii sînt niște nebuni că mai joacă pe clasicii lor, sînt nebuni că mai au o «Comédie française», și împreună cu ei, sîntem nebuni noi toți care am fost mișcați de Ermiona d-rei Ventura. Dar nici Francezii nu sînt nebuni, nici noi — și, firește, nici cei ce nu descoperă emoțiune estetică în clasicismul francez. E la mijloc o sim-

plă deosebire — cum să zic? — de obișnuință. Cei care și-au dobândit cultura cu deosebire din izvoarele moderne nu găsesc nici o plăcere — afară poate de cea mecanică a muzicalității versurilor și de cea intelectuală a înțelesului lor parțial — în operele clasice; cei care însă și-au dobândit cultura nu numai din literatură modernă, ci și din cea clasică, pot ușor găsi emoțiunea în aceste din urmă opere și cer să le-o dea și cei ce se încumetează să le reprezinte. Și au dreptul s'o ceară de la cel ce caută să reprezinte marea artă, — și nu numai au dreptul, dar și datoria, dacă vor să facă critică serioasă. — Și astfel am fost eu față de d. de Max. Imi pare rău, dar nu puteam altfel.

De altminteri d. cronicar dela «l'Indépendance», luînd partea d-lui de Max și susținînd că nu trebuie să cerem de la tragedia clasică emoțiune, mărturisește prin chiar aceasta că d. de Max nu a putut să-l misce nici pe d-sa, că, prin urmare mărturisește implicit că d. de Max e doar un artist decorativ, care re-

cită și gesticulează frumos, dar nu poate crea personaje dramatice.

Și ar fi și curios să fie altfel. Cu darurile exterioare, pe care le are d. de Max, ar trebui să fie socotit ca cel mai mare artist dramatic din lume. Dar nimeni nu îndrăznește, nu să zică, dar nici măcar să gândească aceasta. Dacă însă nu poate fi «cotentat» atât de sus trebuie neapărat să-i lipsească ceva. Acel ceva nu poate fi experiența, pentru că d-sa a ajuns în maturitatea talentului său. Nici școala, pentru că alți artiști din aceeași școală sînt mai admirați decît d-sa. Nu mai rămîne atunci să fie decît ceea ce eu am înaintat: neputința reală de a pătrunde și de a crea eroi dramatice.

Îmi pare rău, că, întinzîndu-mă atît de mult asupra unei chestiuni ce mai tractasem, nu mai am loc să-mi arăt admirațiunea mea pentru minunata artă cu care d-ra Agatha Birsescu a jucat în «*Magda*». Sper însă s'o fac în rîndul viitor ceva mai pe larg decît aș fi putut-o face aci, și nu va pierde nimeni așteptînd.

NOTIȚA IV.

Mercuri, 20 Octomvrie, 1904.

Mesalina, tragedie în 5 acte de *Adolphe Wildbrandt*, trad. de...

Duminică și Marți seara, 17 și 19 Octomvrie, s'a reprezentat la Teatrul Național «*Mesalina*», tragedia sau mai bine melodrama lui *Wildbrandt*, cu d-ra Agatha Bîrsescu în rolul Mesalinei, cu d-ra Eug. Ciucurescu în rolul Ariei, cu d-nii Mărculescu și P. Sturdza în rolurile lui Marcus și Pœtus și cu d-na Mateescu-Ciupagea și d-nii Soreanu, Demetriad, Achille, Cernat, A. Petrescu, Grigorescu, în rolurile mai mărunte.

A doua reprezentație, deși cu mai puțină lume în sală și deși fără «clacă», a fost mai izbită în general decât cea dintîiu. E drept că d. Mărculescu, încălzit de rechemările sgomotoase dela galerie, a fost destul de bine la prima reprezentație, uneori chiar foarte bine; în schimb d-ra Bîrsescu, obosită și aproape răgușită la această reprezentație, a fost admi-

rabilă la a doua — și în atît a stat toată valoarea reprezentării acestei drame.

Căci într'adevăr, în afară de «*Nerone*»¹⁾ ce s'a dat acum un an, mai că n'am văzut vreă tragedie mai falsă—mai neroadă. Nu ca meșteșug scenic, dar ca concepție. Dar asupra acestui lucru voi reveni Lunea viitoare. Destul că, drama fiind slabă, toată valoarea reprezentării ei stă doară în talentul dramatic al artistei, ce joacă personagiul principal. Și trebuie să aibă mare talent o artistă pentru ca să ne intereseze cu înfățișarea unei persoane, ale cărei fapte, menite să ne producă indignarea ne produc în realitate mai mult simpatie. Firește, nici d-ra Bârsescu n'a putut să reducă la unitate cele două fețe ale caracterului Mesalinei, perversitatea și sinceritatea iubirii, dar cel puțin a știut să ne intereseze prin viața palpitantă, cu care ne-a reprezentat fiecare dintre aceste două calități contrarii. Cu deosebire excelent a jucat în scena din fața cadavrului lui Marcus, în care, deși neîntrebunțînd mijloacele tragice cunoscute, ne-a făcut să simțim că avem în fața noastră o adevărată tragediană.

Dar tocmai pentru că concepția personajilor mai însemnate din această dramă este fal-

1) Vezi *Critica dramatică*, pag. 310—313.

să, artiștii, cele-au reprezentat, n'au putut nu numai să ne intereseze, dar nici măcar să ne facă să-i tolerăm cu indulgență. Macabrul Pœtus al d-lui Sturdza, care nu înnemerea mai niciodată accentul natural al frazei, bățoasa Aria a d-rei Eug. Ciucurescu, care n'avea decât un ton plîngător de-o monotonie exasperantă în glasul său, n'au contribuit întru nimic ca să se facă simpatici și cu atât mai puțin, prin suferința lor, să ne facă antipatică pe Mesalina, precum s'ar fi căzut. D. Mărculescu totuși, precum am spus, a jucat cu succes la prima reprezentație, în momentele de avînt sufletesc sau de liniștită și naivă mirare, și ne-a arătat că poate să uite, cînd vrea, declamarea melodromatică învățată la Conservator. Ceilalți artiști — și chiar d. Soreanu, al cărui joc totuși și-a păstrat nuanța sa particulară, — nu puteau prin jocul lor nici să mai ridice, nici să mai scază valoarea reprezentațiilor «*Mesalinei*». E destul că au fost conștiincioși. Totuși o notă bună d-lui Grigorescu, care ne-a arătat că poate să găsească accentul natural al replicii și să-l pună în relief cu oarecare grijă artistică, ce-i trebuie ținută în seamă.

NOTIȚA V.

Vineri, 22 Octombrie, 1904.

Ullranda, dramă în două acte de *Carmen Sylva*, trad. de A. Steurmann; **În ziua scadenței**, dramă într'un act de acelaș autor, tradusă de Haralamb G. Lecca.;

Aseară s'a reprezentat la Teatrul Național, după o traducere excelentă a d-lui Haralamb G. Lecca, «*În ziua scadenței*», și după o traducere bună, dar în versuri barbare, a d-lui A. Steurmann, «*Ullranda*», amîndouă drame datorite *Carmen Sylvei*. E regretabil că înalta noastră societate n'a găsit de cuviință să vină la teatru. Și e și mai regretabil că reprezentația nu s'a amînat, cînd se știa că în aceeași seară se dă un concert anunțat cu luni de zile înainte. Lojile erau goale, iar stalurile nu destul de garnisite, deși dramele jucate se datorau M. S. Reginei și deși scena era ținută de d-ra Agata Bârsescu.

Singurul lucru bun, în afară de valoarea poetică a operelor, în reprezentația de aseară, a fost grija cu care artiștii și-au interpretat

rolurile. În această privință a fost un spectacol model dela care amatorilor noștri *high-life* nu trebuia să li se dea prilej să lipsească.

Ar fi putut vedea atunci, cât pot da artiștii noștri, dacă sînt bine instrunați și bine întrebuințați. Firește, au trebuit să fie și pete, pe care Direcțiunea le-ar fi putut evita. Căci ce caută d. Costescu într'o «piesă», jucată cu atîta îngrijire, ca «*In ziua scadenței*»?

«*In ziua scadenței*» este o dramă, în care ni se înfățișează conflictul dintre o mamă iubitoare, dar neînduplecată față de lașitatea bărbătească, și între un fiu care resimte în sufletul său veleitățile acestei slăbiciuni moștenite dela tatăl său. Fiul, Arnold, (d. Demetriad) care iubește și se simte iubit de un înger de fată, Daniela (d-na Ionașcu), vara sa, și idolatrizează pe mama sa (d-ra Agata Bărbulescu), ne este înfățișat în ziua cînd, împlinînd 21 de ani, intră în posesiunea unui titlu de conte și a unei imense averi. Dar tocmai în această zi, în urma unui duel american cu prietenul său, «inteligent dar schilod», Rudolf (d. Costescu), care iubește și el pe Daniela, Arnold, al cărui cap se pare încoronat de toate fericirile, trebuie să moară. Frămîntarea sa sufletească în care predomină ura și necazul în contra lui Rudolf, pe care, după ce el se va sinucide, și-l închipue fericit, împiedică

pe acesta să-i aducă buna veste că îl desleagă de jurământ, și el, neștiind aceasta, face mai întâiu pe bunul său servitor Cristof, (d. Soreanu), apoi pe Daniela și în sfârșit pe mama sa, să bănuiască groaznica lui situație și apoi s'o afle cu siguranță.

Dar dacă Daniela este gata să se sacrifice, luînd de bărbat pe Rudolf, numai ca să scape viața iubitului său (și aceasta e singura speranță de câștig a lui Rudolf, care tot era hotărît să-și scape prietenul), nu tot așa neînduplecata mamă, care, văzînd că renaște, în sufletul fiului, nesuferita lașitate a tatălui, e cuprinsă de groază și, cu toată iubirea sgu-duitoare ce hrănește pentru dînsul, îl trimite, într'o scenă de eroism supranatural, la moarte. Arnold, înțelegînd-o, nu mai șovăe. dar, deși terribila detunătură se aude, el este scăpat de Rudolf, care pîndea să nu se întîmple nenorocirea. Scăpînd el, nu scapă însă și supraeroica mamă. Lovitura ce resimte în suflet, că a fost nevoită să-și trimeată fiul prea iubit să moară, unită cu contralovitura fericirii că el a scăpat, fără să poată fi învinovățit de lașitate, îi zdrobește sufletul, și ea moare. Acest fond, atît de original, cam complex pentru un singur act, este tractat într'o formă care respiră la început atențiunea, dar o concentrează din ce în ce cu cît drama se apropie de sfârșit,

pînă la scena explicativă dintre mamă și fiu, unde ne captivează tot interesul și ne sguđue pînă în adînc. E drept, însă, că nu toți pricep eroismul mamei, nici noblețea, ce se revarsă asupra figurii fiului, din pricina acestui eroism, și că nu toți din cei ce sînt sguđuiți pot fi mișcați. Dar drama nu este scrisă pentru asemenea suflete slabe.

D-ra Agata Bârsescu s'a arătat mare tragediană cu deosebire în momentul cînd înțelege de ce e vorba și trimite pe fiul său la moarte, ca să-și țină cuvîntul. Felul cum își îndreptează trupul și cum își înalță statura, ca să poată suporta enormitatea sentimentului, de care trebuie să fie animată în aceste momente, mi-a făcut impresia unei creațiuni adînci și adevărate. De remarcat modul cum și-au ținut rolurile d-na Ionașcu și d-nii Demetriad și Soreanu. D-na Ionașcu s'a arătat artistă dramatică în toată puterea cuvîntului : varietate și totuși măsură în gesturi, accent natural și nuanțat, pauze bine calculate, i-au permis să ne transmită toate stările sufletești esențiale, de care e animat, eroina ce reprezenta. D. Demetriad, care în monologul dela începutul dramei, a fost cam rece și nu și-a calculat bine pauzele, a putut încetul cu încetul să se încălzească și să ne redea în scenele capitale dela sfîrșit, realitatea sufle-

tească a personagiului său. Convins, simplu și cu cumpăt — aci mișcător, aci umoristic — d. Soreanu a scos tot ce putea scoate dintr'un rol atât de neînsemnat, ca Cristof. D. Costescu putea să-și pună mai bine o cocoasă falsă, decât să umble strîmb și să ne facă impresia că amenință neconținut să alunece pe ghiață. De felul cum joacă, cum gesticulează și debitează, nu mai vorbesc.

«*Ullranda*» este o admirabilă poezie lirică în formă dramatică, ce mișcă mai mult la citit decât la reprezentat, și cere un suflet deschis pentru admirabilele frumuseți întunecate și pline de fior ale literaturii antice nordice. Intr'însa nu este de analizat acțiunea dramatică, cît sentimentul, ce se simbolizează printr'însa. Ullranda (d-ra Bârsescu), care este silită să-șiucidă pe propriu său iubit, Arbogast (d. Mărculescu), — care nu face aceasta decât pentru că iubitul său o cere ca o cinste, — care apoi, cu spada înroșită în foc îl răzbună, ucizînd pe Wodomor, (d. Leonescu), bărbatul impus — și care, în fine, în loc să fie ucisă cum cere obștia, este declarată de bătrîni preteasă, ca una ce d'acum înainte — și după asemenea fapte — va putea înjunghia pe captivi, fără gînd și fără simțire, — simbolizează grozava stare sufle-

tească a unei inimi care a trecut prin toate nefericirile vieții și care acum, liniștită și senină, primește sbuciumările omenirii, ce se sbate la picioarele ei, cu raza înghețată și a tot știutoare a unui Odin strein de lumea, pe care a creat-o.

Dela reprezentarea unei asemenea creațiuni nu se cere artiștilor dramatici decât dicțiune frumoasă și gesturi plastice. Artiștii noștri însă au căutat s'o joace, și din această pricină s'a perdut mult din efectul, pe care ar fi trebuit să-l facă.

A CINCEA BUCATĂ

Luni, 24 Octombrie, 1904.

D-ra AGATHA BĂRSESCU

Magda (Heimath), dramă în 4 acte de *H. Sudermann*, traducere de Virgiliu Popescu, refăcută în ultimele trei acte de autorul acestor cronice; **Mesalina**, tragedie în 5 acte de *Wildbrandt*, trad. de...

În ultimele zece zile, s'au dat la Teatrul Național mai multe drame, în care a strălucit cu deosebire talentul d-rei Agatha Bârsescu. S'a dat mai întâi drama lui Suderman, «*Magda*», apoi melodrama lui *Wildbrandt*, «*Mesalina*», și în fine «*Ullranda*» și «*In ziua scadenței*», de *Carmen Sylva*. În toate, rolurile principale au fost ținute, cum se și cădea, de această artistă și este, cred, momentul potrivit, ca din mult — puținul cit o cunosc, să

încerc o caracterizare a talentului său dramatic.

Mai întâiu, în ce privește raportul dintre operele reprezentate și interpretarea lor, d-ra Agatha Bârsescu se pare că nu are o regulă preconcepută. Uneori, ca bunăoară în «*Magda*», d-sa introduce în jocul său unele note noi, care ne impresionează altfel decît textul dramei. Are aerul de «a retușa» impresiunea, pe care ar trebui s'o facă drama, și, trebuie să adaug, această «retușare» este fericită. Astfel în opera lui *Sudermann*, Magda ne apare în primele acte, ca o femeie mîndră, disprețuitoare, aproape îngînfată de situațiunea sa. Felul său liber de purtare, brusc și «sans façon», vorbirea sa, aci ironică, aci protectoare, aci impertinentă, ne fac să vedem într'însa o individualitate cu desăvîrșire streină de sentimentele de respect, de rețineră și chiar de conveniență elementară față de familia sa și cu deosebire față de părintele său. Cu tot acest fel de a se prezenta și cu toate că știm că colonelul Schwartz, tatăl

său, are o pornire neînduplecată față de tot ceea ce amenință să înjosească autoritatea părintească asupra copiilor, totuși între dînsa și el nu se întîmplă nici un conflict din această pricină, deși acest lucru ar fi fost natural. Pe de altă parte, cînd conflictul, ce constituie miezul dramei, izbucnește; cînd ideile colonelului, care ține ca onoarea casei sale să fie nepătată, se ciocnesc cu trecutul Magdei, care, după ce părăsise casa părintească, ca să nu ia pe bărbatul ce i se destinase, se crezuse liberă să-și ducă viața după placul său — și anume în ultimele acte, în care se desfășură acest conflict, — Magda ne apare din contră ca o ființă lipsită de energie și de individualitate. Ea par'că se teme de trecutul său, nu pentru că vrea să petreacă cu liniște cîteva zile în casa părintească, ci pentru că ei îi este rușine de dînsul; ea par'că n'are curajul să-și ia asupra-și greutatea faptelor sale și simte față de tatăl său o teroare, pe care numai un respect exagerat, iar nu iubirea sau mila

de infirmitatea lui o poate naște; ea nu numai nu caută să înfrunte pe toți cu individualitatea sa, dar simte trebuința să se justifice, să-și apere cauza, și chiar să plîngă — argumentul final și irezistibil al inimei femeiești. Din această pricină, personagiul conceput de *Sudermann* în Magda nu ne apare destul de unitar. D-ra Agatha Bărsescu, reprezentînd-o, a avut excelenta idee de a-i îndulci cu mult natural notele prea provocante, și a izbutit pe deplin, prin portul său măsurat, prin gesticulația sa cumpănită, și cu deosebire prin intonarea blîndă și chiar șoptită a unor replici, să ne dea în primele acte o Magdă mult mai firească, în orice caz, mult mai potrivită cu cea din ultimele acte, decît aceea a lui *Sudermann*, și să reducă, prin arta artistului dramatic, la o unitate estetică, dualitatea neestetică a creațiunii dramaturgului.

În «*Mesalina*» am observat o procedere contrarie. Și în această dramă avem o dualitate și încă mult mai pronunțată

și mult mai neestetică decît aceea pe care o descoperim în «*Magda*». Mesalina este o femeie al cărui desfrîu a îngrozit chiar societatea decăzută a Romei imperiale. Pentru ea, bărbații sînt simple instrumente de plăcere, pe care-i ia, cînd vrea, îi gonește sau îi nimicește, cînd vrea. În acelaș timp, sufletul său arde de invidia cea mai înverșunată în contra mîndriei cinstite a celorlalte femei. Este tipul perversității și răutății ireductibile. Dar cu toate că *Wildbrandt* ne-o înfățișează cu acest caracter, cele mai multe și mai mari efecte caută să le scoată dintr'o altă însușire sufletească a ei, care este incompatibilă cu un astfel de suflet. El ne-o arată înamorată, sincer și adînc, de Marcus, fiul Ariei, pe care ea o urăște pentru neînduplecata ei cinste și mîndrie. Această iubire se prezintă cu toate caracterele unei pasiuni vrednice de respect. Căci ea, iubind pe Marcus, și-arată dragostea ei, care-i ametește și-i răpește mințile, nu numai cît el trăește și cît se poate bucura de el, dar și după moartea

lui. Iubirea pentru el nu e iubirea nerușinată a desfrîului: ea ar vrea ca nimeni să nu știe că-l iubește și că e iubită de dînsul, ca și cînd ar resimți un început de pudoare. Văzînd că el se îngrozește de numele ei, ea începe să se cutremure de propriul său trecut, pe care l-ar vrea șters din memoria sa și a oamenilor. Iubindu-l pe el, ea uită crîncena ură ce o avea în contra Ariei, muma lui, care o înfruntase în mijlocul curtenilor ei, și în contra lui Poetus, tatăl lui, care era vrășmașul ei și al soțului său, Claudiu, pe care el vroea să-l detroneze. Cînd moare Marcus, silit să ia otravă chiar de Aria, care aflase căderea lui în brațele împărătesei, Mesalina se simte izbită în adîncul sufletului său. O auzim țipînd de disperare pînă nu intră în scenă, o vedem de abia intrînd în sala mortuară, palidă și tremurînd de emoțiune; în glasul ei și în vorbele ei simțim cît de scump îi era fiul Ariei și, în scena dintre ea și aceasta, în fața cadavrului acoperit al lui Marcus, durerea ei ne mișcă

prin adevărul ei, pe cînd purtarea Ariei celei virtuoaase ne revoltă. Întoarsă în palat, ea este frămîntată de gîndul iubitului dispărut și vedem că în zadar caută să se consoleze și să se înnăbușe prin deslănțuirea furiei sale în contra Ariei.

În reprezentarea unui asemenea personajiu, m'aș fi așteptat ca d-ra Bărsescu să procedeze în acelaș chip ca și la Magda, căutînd să accentueze momentele de desfrîu, de ură oarbă și crudă, de invidie furioasă și revoltată, și în acelaș timp să atenueze momentele de sinceră iubire pentru Marcus. Făcînd astfel, ar fi ascuns discordanța supărătoare a personajului și ne-ar fi dat o Mesalină mai firească și în acelaș timp mai posibilă din punct de vedere estetic. Și de aceea eu cred că d-ra Bărsescu a fost superioară în Magda.

Căci cu toate că în execuția unor scene din «*Mesalina*», (ca, bunăoară, în scena de dinaintea cadavrului lui Marcus), d-sa a avut prilejul să scoată efecte artistice mult mai puternice decît în «*Magda*», nu

după astfel de efecte parțiale se judecă superioritatea unui artist dramatic, ci după *unitate de concepție*, ce știe să imprime personagiului său. Această unitate a existat în «*Magda*», dar n'a existat în «*Mesalina*».

Faptul că d-ra Agatha Bârsescu în două roluri de căpetenie, pe care le joacă de atîta vreme, s'a raportat în două chipuri deosebite față de textul dramelor reprezentate, ne face să bănuim că partea slabă a talentului d-sale stă tocmai în o relativă neputință de concepție. În «*Magda*» a putut să aibă alte modele și a putut să adopte interpretarea, ce i s'a părut mai naturală, fără ca să fie nevoită să creeze; în «*Mesalina*» nu va fi avut modele și va fi fost nevoită să încerce creațiunea fără s'o izbutească pe deplin. Dar acestea sînt simple presupuneri. Sigur e numai faptul că nu concepțiunea este partea cea mai interesantă a talentului său. Aceasta e deosebirea dintre d-sa și dintre, spre exemplu, o Duse sau un Novelli.

Care este însă partea de farmec a jocului său ? Prin ce ne prinde și ne încântă ?

Firește, nici ușorul accent neromânesc, nici măruntele nemțizme pe care le strecoară ici și colo în vorbirea sa, nici modificările de text, câteodată destul de însemnate, pe care le face din lipsă de repetiție suficientă. Aceste sînt pete care în mare parte cad în seama împrejurarilor, dar de care totuși ți-este necaz că le găsești în jocul unei astfel de artiste. Ele îmbîcsesc, ca niște fire de praf, raza de lumină a talentului său și nu te lasă să te bucuri cu tot sufletul de darurile celorlalte.

Căci, pe lângă aceste mici defecte, d-ra Bărsescu are numeroase daruri. Cel dintîiu și cel mai de căpetenie este conținutul sufletesc ce se străvede în glasul și întonarea sa. Vorba sa izvorăște din plin, din adîncul sufletului, și ne transmite cu claritate, odată cu înțelesul ei, starea emoțională cu care acest înțeles este în legătură, precum și direcția pornirii, care

se descarcă odată cu înțelesul. Auzind cuvîntul său, știm dintr'odată ce vrea, ce simte și ce înțelege, știm prin urmare ce legătură se află între acțiunea personajului său și a celorlalte. Aceasta face ca să-i urmărim fără efortare jocul, să ne interesăm de acțiunea eroinei ce reprezintă și să simțim în noi reproducîndu-se, fără știrea noastră, sentimentele, de care este animată, chiar dacă aceste sentimente n'ar avea legătură unele cu altele și n'ar putea fi reduse la o singură concepțiune.

Această calitate duce cu sine altele, care dau o fizionomie originală jocului său. Din momentul ce în glasul și vorbirea sa se străvede totdeauna conținutul emoțional, d-sa poate să renunțe la mijloacele obișnuite de expresiune ale sentimentelor puternice. D-sa nu mai are trebuință nici să declame, nici să facă mișcări violente, nici să ridice glasul în mod neobișnuit. Pe cînd d. de Max, cu toate că are o voce formidabilă, este privit de mulți ca lipsit de voce suficientă, d-ra

Agatha Bărsescu nici nu poate fi judecată într'un mod favorabil sau defavorabil, din acest punct de vedere. La d-sa nici nu se pune chestia de voce. Unde alta ar trebui să strige să se cutremure culisele, d-sa n'are trebuință decît să ridice ceva mai mult vocea și s'o accentueze într'un mod particular. Unde alta ar declama, de i s'ar sguduî pieptul, d-sa se mărginește la o simplă frazare naturală a pasagiului, oricît de lung ar fi el.

În această privință este tipic felul cum a debitat întreaga apărare a Magdei în penultima scenă cu tatăl său. Rar, mai ales și mai adîncă emoțiune, obținută cu mijloace mai simple! Nici o ridicare de voce, numai ton și pauze naturale și o stăpînire admirabilă a mișcărilor, care par'că contribuia și mai mult să concentreze emoțiunea, s'o îndrepteze și s'o reverse pe canalul vorbirii...

Negreșit, aceste calități, dacă li se mai adaugă și studiul și experiența, și dacă

li se adaugă făptura înaltă și voinică, vocea cristalină și portul măreț, sînt suficiente pentru un remarcabil talent dramatic și, prin ele, cel ce le are poate atinge ușor înălțimile marelui art. Și așa este d-ra Agatha Bărsescu.

NOTIȚA VI.

Mercuri, 27 Octomvrie, 1905.

Cancer la inimă, «scenelă» într'un act de *Haralamb G. Lecca*. **O idee năsdăvăvănă**, comedie în 4 acte localizată de *^{*}, după *Carol Laufs*.

De Sîmbătă, 23 Octomvrie, pînă azi s'au dat la Teatrul Național patru reprezentații: trei cu drame și comedii cunoscute: «*Don Vagmistru*», Duminică ziua, «*Hamlet*», Duminică seara, «*Oh, Bărbații*!» (faimoasa!) Marți seara, ca «regal» de Sf. Dumitru, — și una singură cu o comedie, sau mai bine farsă, nouă, dată pentru prima oară în această stagiune: «*O idee năsdăvăvănă*», care s'a jucat pentru a treia oară Sîmbătă seara împreună cu noutatea de acum un an sau doi a d-lui Haralamb G. Lecca: (mă îngrozesc cînd scriu!) «*Cancer la inimă*». De cele trei dintii am vorbit altădată; ¹⁾ poate aș vorbi și acum,

1) Vezi *Critica dramatică* pag. 171—191; 9—18 și 277; 116—134 și *passim*, precum și în acest volum p. 25—33.

dar n'am asistat la ele. Rămîne să vorbesc de celelalte două.

«*Cancer la inimă*», jucată minunat de artiștii noștri (d. Lecca face foarte bine că se îngrijește de «montarea» și repetiția lucrărilor sale) e o serie de incidente neînsemnate, ce se întîmplă într'un comisariat de poliție din Paris: Vagabondul Rousseau (d. Toneanu), birjarul Le gros (d. Niculescu) ne amuzează, pe cînd Bătrînul (d. Soreanu) ne mișcă și ne-ar fi putut și mai mult mișca, dacă desnodămîntul incidentului său n'ar trăda mai mult retorismul autorului, decît nefericirea Bătrînului. Acest mare defect se accentuează și se desfășură în voie în incidentul cel mai de seamă, care încheie «scepteta» și care ne explică macabru nume ce-l poartă. Mira (să nu vă mirați!) Vaini (D-na Demetriad), a tras cu revolverul, fără să-i pricinuiască vreun rău, în amantul ei. De grassant (admirabil redat de d. Livescu), pentru că acesta o exasperase cu cererile lui de bani și pentru că în acea seară căutase, spre a-i putea obține, chiar să turbure cu prezența lui nunta fiicei sale. El este *cancerul la inimă* al acestei Mira Vaini, pe care autorul își dă toate silințele să ne-o înfățișeze ca pe un tip simpatic.

Aceste silințe se văd cu deosebire din fapta

fiului ei, Georges Vaini (d. Demetriad), care, prinzînd de veste disparițiunea mamei sale, năvălește în sala comisariatului și ține un discurs, absolut ne la locul lui, în care stigmatizează pe acel *cancer*. Acesta însă l-ascultă cu o ironie care s'ar putea aplica și autorului. Firește, totul se termină cu plecarea lui Georges Vaini, care ia sub protecție pe mama sa, și cu reținerea, din partea comisariului, a lui De Grassant, spre a i se cerceta faptele trecute. Fals în ce privește simburile, d. Lecca, și în această «scenetă» ca și în toate încercările sale dramatice, nu se arată superior decît în mărunțișuri și accesorii.

«*O idee năsdărană*», «comedie» în 4 acte localizată (rău de tot!) după *Carl Laufs* este o farsă, care are cel puțin meritul de a fi destul de decentă și de a te face să rîzi fără vreo pretenție de artă superioară. Această artă trebuie s'o cerem însă totdeauna dela cineva — și, în caz cînd nu se găsește în opera dramatică, artiștii, care ne-o reprezintă, trebuie să ne-o dea. Și ne-ar fi dat-o, dacă ar fi știut mai bine rolurile. Dar d-ra Alexandrescu se încurca într'una și nu accentua bine frazele, deși rolul său era plin de haz; și tot așa d. Niculescu, care ar fi putut face o creațiune minunată, dacă și-ar fi dat ceva mai multă oste-

neală. Zic aceasta, pentru că singurul rol din această farsă, în care descoperim oarecare trăsuri sufletești precise este acela al său : Vasilache Turtureanu, pe care-l joacă, un comerciant din Mizil, e sub papucul nevastei sale, și totuși este tîrît într'o intrigă cu o actriță sub chiar... nasul acesteia. De sigur nu putem cere acelaș lucru dela d-nii Liciu și Ciucurette, ale căror roluri constau din stări sufletești ce se repetă neconținut, fără nici o gradație și fără niciun moment interesant. Nici chiar dela d. Catopol, care, pentru un neurastenic, a accentuat prea energic cuvintele în primele scene, și al cărui rol totuși are un moment interesant, pe care a știut să-l redea cu artă, — momentul cînd compune muzică. În asemenea roluri singurul lucru ce pot face artiștii e să știe admirabil textul, să fie gata la replică, și să-și păstreze naturalul mișcărilor și vorbirii. Și, în această privință, idealul n'a fost ajuns în reprezentația de Sîmbătă, deși aceasta, cum am spus, s'a remarcat mai ales la d. Niculescu și la d-ra Alexandrescu. Aceleași observații generale și asupra celorlalți. În special aș mai avea de observat că d. Achille, care în rolul comisarului, din «*Cancer la inimă*» a făcut efect păstrîndu-și masca liniștită, ar fi făcut tot atît efect dacă, în rolul trădăto-

rului închipuit, Temistocle Cristopol, n'ar fi exagerat mișcările ei. Ușurința, cu care d-sa își deformează trăsurile feței, sînt o mare calitate la un artist dramatic, dar nu trebuie să abuzeze de ea punînd-o în lucrare neconștient, ci s'o păstreze numai pentru momente caracteristice de criză sufletească.

NOTIȚA VII.

Vineri, 29 Octomvrie, 1904.

Institutorii, a patra oară ¹⁾.

Aseară s'a jucat pentru a patra oară «*Institutorii*». E curios, cum Direcțiunea Teatrelor, care ar trebui să se gîndească că o comedie cu acest conținut interesează cu deosebire lumea școlară, a dispus ca, în ziua de Sf. Dumitru — și aud că și Dumineca viitoare — cînd lumea profesorală ar putea veni la teatru—să se joace «*Oh! Bărbații!*», iar «*Institutorii*» să se dea tocmai în seara de Joi, cea mai puțin căutată. Intr'acestea se trădează o sollicitudine suspectă pentru anume producții teatrale, la care nu ne-am fi așteptat din partea d-lui director care este însuși profesor, și încă profesor foarte bun.

Negreșit, că, dată în aceste condiții, reprezentația n'a fost atît de cercetată precum ar fi trebuit. Și e regretabil.

1) Vezi *Intiia bucată* și *nota* I.

Artiștii au jucat în genere mai bine ca de obicei. D. Soreanu, menajîndu-și îndestul efectele sau făcînd să se simtă că se gîndește la ele, a fost mult mai expresiv ca la a doua reprezentație, deși n'a atins apogeul dela cea dintîi, cînd jocul i-a fost mai plin de inspirație. D. Brezeanu și-a mai netezit unele amănunte ale concepției sale, și, deși nu o cred nemerită, totuși d-sa, avînd grijă să-l facă pe Flachsmann mai antipatic, a făcut ca defectul comediei să pară mai puțin vizibil. A avut momente cu deosebire excelente în scenele cu inspectorul. Splendidă, ca și la prima reprezentație, apariția d-lui Niculescu, care a știut, și de astădată, să dea beatitudinii senile a personajului său un «cachet» cu adevărat german.

De remarcat progrese la d. Paciurea în actul III, dar a prea nazalizat în primele acte ; oarecare regres la d. A. Petrescu, care, deși foarte bine în replicile scurte, mai cu seamă în scena cu inspectorul, nu știu cum vorbea aseară, că, eu, din banca a treia și care asistam a treia oară la această comedie, nu puteam înțelege unele din frazele sale, deși le spunea destul de tare. De însemnat iarăși minunatele intonații ale d-rei Alexandrescu, care au făcut un meritat efect ; unele detalii de ținută și de gesticulație pline de înțeles și de

natural ale d-lui Livescu ; vorbirea convinsă, scurtă și cu haz a d-lui Carussy, și drăgălășia ceva mai puțin strîngace (de vină e textul!), ca de obicei, a d-nei Ionașcu. D. Ciucurte, în rolul său, ar fi trebuit să-și părăsească intonațiile sale comice obișnuite : Riemann nu e umorist. Am mai uitat pe cineva ? Pe d. Constantiniu, un focos institutor, și pe d. Grigorescu, un nostim pedel !

A ȘASEA BUCATĂ

Luni, 1 Noembrie, 1905.

Mesalina, tragedie în 5 acte de *A. Wildbrandt*.

În ultima săptămână nu s'a jucat nimic nou la Teatrul Național. Marți, în ziua de Sf. Dumitru, când lumea fără multe mijloace se putea gândi la teatru, onorata Direcțiune a găsit de cuviință să ne moralizeze iarăși cu «*Oh, Bărbații*» !... Eri, Duminică, când acelaș lucru era de așteptat, a dat, firește, tot «*Oh, Bărbații*» !... Și așa, cum a pornit-o, oridecîteori se vor ivi probabilități de «sală plină», cu altfel de public decît cel de elită, va da într'una «*Oh, Bărbații*» !

Joia trecută, însă, fiindcă se știa că e ziua cea mai slabă din săptămână pentru teatru, aceeași stimată Direcțiune a

hotărît să reprezinte «*Institutorii*», comedia cea mai serioasă și cea mai bine jucată din această stagiune, pentru care ar fi trebuit în mod formal să întrebunțeze toate mijloacele, de care dispune, ca să o facă cit mai cunoscută publicului. Este prima dată cînd se vede la «spectata» și respectata Direcțiune o normă clară de conduită. S'a făcut vilvă împrejurul unei comedii pe care nici n'ar fi trebuit s'o reprezinte? «Atît mai bine! Imi pare foarte bine că am greșit. Vouă căuta s'o exploatez. Barem, dacă am scrintit-o, să nu fiu în pierdere. Și bat toba la gazete cu săptămîni înainte, și aleg zilele cînd publicul neobișnuit cu teatru va putea mai ușor să vie, și pun să laude costumele, verva artiștilor, numărul reprezentațiilor trecute, numai ca să fac «săli pline». Ce vreți? D-voastră singuri ați susținut că subvenția, ce primesc pentru Teatrul Național, este derizorie. Trebuie să scot bani de unde pot... E adevărat, i-aș fi putut scoate și cu «*Institutorii*», dacă aș fi avut gîndul să-i pun alt titlu

din care să se vadă că ea poate interesa și pe altă lume decît lumea școlară, dacă aș fi căutat ca prima reprezentație din punctul de vedere al «ansamblului» să satisfacă gusturile mai rafinate, dacă mi-aș fi dat măcar un pic de osteneală să mă folosesc, cum trebuie, de succesul unui artist român, care a atins marea artă... și dacă n'aș fi avut sub mîna pe... «*Oh, Bărbații!*»!... Ce vreți? Legea vieții, legea lumii: urmez calea celei mai mici rezistențe. Ce să mai aduc la cunoștința publicului admirabila creațiune a d-lui Soreanu? Costumele d-rei Gheorghiu să trăiască! Ce-mi trebuie «institutori, directori și inspectori» veritabili? Francezi spilcuiți de «tinichea» să trăiască! Ce-mi trebuie educația naturală a copiilor, Pestalozzi, viața de mîine a generațiilor, drumul spre mai bine? «Bărbatul de zi și bărbatul de noapte» să trăiască — «dușa reconfortantă» și «detaliile, care nu mai merg!» Și, onorata, stimata, spectata și respectata Direcțiune ar avea întru cîtva dreptate, dacă onora-

tul, stimatul, spectatul și respectatul Director ar fi un «viveur» oarecare și nu profesor și încă profesor la Universitate, profesor vechiu, aproape bătrîn, profesor dela care nu numai tineretul trebuie să învețe, dar și noi ceștia care aci-aci călcăm pe urmele vîrstei lui. Dar e profesor de Zoologie! Dar fie și de Obsterică, el trebuie să rămînă profesor mai înainte de toate și, dacă nu poate să ducă altfel Teatrul, mai bine să dimisioneze decît să facă efectul că cu pre-cugetare desprețuește niște opere frumoase și folositoare, pentru ca să îmbrățișeze cu atîta căldură lucrări care nu numai nu e nici una, nici cealaltă, dar sînt deadreptul stricăcioase pentru gustul și moralitatea publicului...

Dar observ că sînt aproape să alunec pe coborișul politicei, deși n'aș fi vrut să es din sfera moralității în genere, și mă opresc. O ridicătură de umeri drept punct — și trec înainte.

În lipsă de noutăți, voiu căuta de astă dată să întemeiez o părere pe care am

exprimat-o într'o *notiță*¹⁾, cu ocazia *Mesalinei*. Un învățat de-al nostru, care nu e numai erudit și om de inimă, dar mai are și cap, și ale cărui învățături nu se adresează numai la copii, dar și — și cu deosebire — la oamenii maturi, crede că epitetul de «neroadă» pe care i l-am dat dramei lui *Wildbrandt* este prea tare, dacă nu chiar tare de tot, și că defectul de a ne înfățișa unele trăsuri simpatice ale *Mesalinei* și unele trăsuri antipatice ale *Ariei* și *Pœtus*, nu este așa de mare încît opera să merite calificativul, ce eu i-am dat.

Firește, această opiniune își poate găsi temeiul în unele principii estetice, pe care nu aci le voi discuta, dar mai cu seamă în faptul că «*Mesalina*» este o dramă ce se joacă neconținut pe scenele din Austria și că succesul ei relativ durează de treizeci de ani. Este dar o dramă care place. Cum e posibil ca să placă — și încă atît de mult--o dramă «neroadă»?

1) Vezi *Notița IV*, pag. 69—71.

Place, de obicei, prin interpretarea artiștilor. Place, cum plac « *Papa Lebonard* », « *O drama nouă* », « *Femeia mea n'are șic* », jucate de Novelli ¹⁾. Ele în ele n'au valoare estetică, dar, întocmai ca un libret de operă, dau ocazie artiștilor dramatici să-și arate resursele talentului lor. Ei îmi plac — dacă merită să-mi placă — și pe ei îi admir. Dela plăcerea estetică, pe care ei mi-o procură, nu pot însă conchide deloc la valoarea artistică a operei ce joacă, ci numai la a lor.

Cînd am vorbit eu de « *Mesalina* », am avut grija să fac abstracție de jocul d-rei Bârsescu și să mă gîndesc numai la opera dramatică a lui *Wildbrandt*, așa cum m'ar impresiona la citit. Negreșit că această procedere nu e tocmai sigură și numai obișnuința, ce cred că am dobîndit în asemenea operații, m'a îndemnat să mă pronunț asupra valorii unei opere dramatice, numai după impresia, ce face la reprezentație. Dar

1) Vezi *Critică dramatică*, p. 51—63.

îmi mențin părerea, și rog pe cei ce vor să se convingă de temeinicia ei, să încerce acelaș proces de abstracție, pe care am căutat să-l realizez eu.

Ar observa atunci îndată că *Wildbrandt*, înfățișându-ne pe Mesalina ca iubind sincer pe Marcus, și pe Aria și Poetus ca pe niște oameni care își fac din virtute mai mult o vanitate decît o lege, nesocotește o cerință fundamentală a creațiunii dramatice, care se poate formula astfel: poetul dramatic trebuie să facă pe cititorii sau spectatorii personajilor sale să le privească *sub acelaș unghiu sentimental*, prin care el însuși le vede. Cu alte cuvinte, dacă el simte repulsiune față de un personajiu, aceeași repulsiune trebuie s'o aibă și cititorul sau spectatorul; dacă, din contră, simte atracție, aceeași atracție să se impună și cititorului și spectatorului. Aceasta însă nu se poate obține, decît dacă poetul dramatic respectă, în plăsmuirea creațiilor sale, jocul natural al sentimentelor omenești. În deosebire de poetul liric și

epic, poetul dramatic, trebuie, vrînd nevrînd, să țină socoteală de moralitatea timpului său, sau cel puțin de direcțiunea ei imanentă. Un poet dramatic nu va putea înfățișa cu culori simpatice pe un om ale cărui fapte revoltă conștiința noastră morală, nici cu culori antipatice pe altul, a cărui purtare satisface cerințele intime ale acestei conștiințe. Poezia dramatică este *poezia voinței*, și, dacă vrea să mă impresioneze, trebuie să țină seama de legile elementare, la care se supun rezorturile acestei puteri sufletești, la legile conștiinței noastre morale. Un Cain poate fi făcut simpatice într'o poemă lirică și chiar epică, transformîndu-l într'un simbol al vreunei idei înseminate, cum a încercat poetul Leconte de Lisle; niciodată însă nu s'ar putea face aceasta într'o dramă unde ideile simbolice n'au rol și unde faptele trebuiesc privite ca reale, decurgînd dintr'o voință care are cunoștința binelui și a răului. De aceea toți dramaturgii mari sînt în acelaș timp mari moraliști. Este o cerința

nu a vieții lor, ci a artei lor. Ei pot fi immorali — cum s'a întîmplat cu mulți — dar arta lor, prin esență, trebuie să respecte legile moralității.

Așa fiind, cînd tu, poet dramatic, vrei să mă sgudui înfățișîndu-mi tragicul printr'un suflet ca al Mesalinei și cînd din capul locului vrei să mi-o arăți în toată joshnicia vieții ei morale, trebuie să îndepărtezi pe al doilea și pe al treilea plan faptele, care ar înălța-o moralicește. Cînd însă tu, după ce mă faci să înțeleg că Mesalina, pe care ai să mi-o înfățișezi, este aceeași pe care o cunoaștem din istorie, tipul perversității sexuale și al cruzimii, și apoi mi-o arăți înamorîndu-se cu sinceritate de un tînăr, ca Marcus, fiind gata să-și sacrifice mîndria ei înnăscută și chiar viața pentru dînsul, atunci creațiunea ta n'ar respecta jocul intim al sentimentelor mele, căci tu ai vrea s'o vîd necontenit ca antipatică, dar faptele, pe care o pui să le facă, îmi inspiră în mod firesc simpatie. De aci o luptă necontenită între tendințele tale și

între impresia naturală a personajilor tale, iar această luptă nimicește cu de-săvîrșire emoțiunea estetică.

Acest rezultat se accentuează și mai mult în drama lui *Wildbrandt* prin faptul că personagiile, cu care vrea să scoată mai mult în relief perversitatea și cruzimea Mesalinei,—Aria și Poetus—personagiile, care trebuie să ne impresioneze neconținut simpatice, vorbesc și lucrează, ca niște ființe absolut antipatice. Zic «absolut», pentru că nimic nu e mai antipatic decît o virtute obraznică și lăudăroasă. Și o astfel de virtute întrupează aceste două personaje. Cum să mai te impresioneze estetic, cînd autorul ți-i dă de model și tu nu poți să-i suferi? Și cum mai poți privi cu ochi antipatici pe Mesalina, cînd stă față cu asemenea oameni virtuoși?

Nu e dar un defect mic, acela relevat de mine, ci un defect fundamental, pe care nu-l poate remedia în oarecare măsură decît jocul inteligent al artistului

dramatic, ca, buniară, în felul cum propuneam în cronică trecută.

Negreșit, dacă nu cauți să aduni într'o singură impresiune toate impresiunile parțiale ale elementelor unei opere dramatice și rămii numai la aceste impresiuni izolate, atunci poți zice că scena cutare e interesantă, cealaltă frumoasă, și așa mai departe. Dar la acest fel de a considera opera dramatică are dreptul numai spectatorul, care, după ce a dat banul, trebuie să se nevoiască într'un fel sau altul, ca să se aleagă cu ceva. Spectatorul — nu însă și criticul.

• NOTIȚA VIII.

Joi, 4 Noembrie, 1904.

Jean-Marie, piesă într'un act de *A. Theuriel*, traducere în versuri de N. Țincu; **Să nu zici vorbă mare**, comedie în trei acte și două tablouri de *Alfred de Musset* tradusă (presupun) de Bonifaciu Florescu.

Aseară, Marți, 2 Noembrie, două «premiere»: «*Jean Marie*», mica și interesanta dramă a lui *Theuriel*, și comedia lui *Musset* «*Să nu zici vorbă mare*» (Il ne faut jurer de rien) — și două «debuturi»: unul de intrare, al d-lui Hagi-Stoica și unul de înaintare, al d-lui Aurel Petrescu. Încercări interesante, la care lumea noastră bună n'ar fi trebuit să strălucească — prin lipsă.

Negreșit, nu era să se aștepte la mare lucru dela «*Jean-Marie*», pentru că e în versuri și artiștii noștri — e trist, dar adevărat — nu prea știu să zică versurile. Dacă se mai adaugă monotonia, cu care debitează de obicei d-ra Eug. Ciucureșcu (Tereza), relativa monotonie a tînărului debutant (Laurent), nu putea să ducă tot greul d. Achille (Joel) și

să scape ceea ce cu greu era de scăpat. A fost o reprezentație—să-i zic «pasabilă». D. Hagi-Stoica avusese grijă să-și facă o figură de marinar, prea palidă și prea spălată pentru un înconjurător al lumii și un naufragiat crezut mort, dar «silueta» sa era simpatcă, și aceasta nu strică. Vocea sa, deși nu ruptă din inimă, nu poți zice că e rece, dar n'are variații de intonare; gesticulația exagerată și fără grație: uneori se simte că e prea studiată și alte ori că nu e studiată de loc. Totuși d. Hagi Stoica e un bun element care ar putea să aducă bune servicii Teatrului.

Dar de sigur publicul nostru de elită, care n'a asistat la reprezentația de aseară, a pierdut mult, nevăzînd cum a fost jucat actul I din «*Să nu zici vorbă mare*» de către d-nii Niculescu (Van Buck) și d. Aurel Petrescu (Valentin). Firește, n'am să pun mare preț pe faptul că d. Niculescu era îmbrăcat cu costumul de acum 50—60 de ani, iar d. Aurel Petrescu în costumul «giovinilor» de astăzi. Mărturisesc că n'am observat aceasta decît în actele următoare, în care interesul comediei lincezește și împreună cu ea și verva artiștilor. Și n'aș fi putut-o observa în actul I, pentru că tensiunea sufletească a celor două personaje în conflict (unchiul autoritar, dar bun, și nepotul încăpăținat și sceptic dar

accesibil la sentimentalism) a fost așa de bine redată de cei doi protagoniști că n'am mai avut vreme să mai bag de seamă asemenea mărunțișuri. Aceasta însemnează că acești doi artiști au făcut, jucînd scenele din actul I, adevărată artă dramatică, dela care ar fi putut cîștiga toți aceia, care nu vor să se convingă că arta nu țintește la frumusețea exteriorului, ci la frumusețea sufletului, care, răzbind prin acest exterior, ne subjugă propriul suflet.

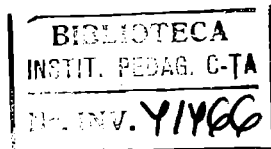
D. Niculescu a fost pur și simplu încîntător. Bonomia naturală, ce a știut să dea eroului său ; convingerea adîncă și totuși nesigură a sufletului, care vrea să fie energetic, dar este subminat de iubirea, ce-i este proprie ; căldura isbucnitoare și repede stinsă ale momentelor de expansiune ; dulcele egoism al omului, care are aerul de a trăi numai pentru sine, dar care în realitate are și grija altora — le-a exprimat cu atîta claritate și precizie, cu atîta vioiciune și firesc, că am uitat cu desăvîrșire că sînt în.... Teatrul Național. Nu mai era d. Niculescu, care nu-și prea studiază rolurile și se lasă în voia talentului său : era Niculescu, artistul minunat, căruia, ca să fie mare, îi lipsește, poate, numai fantazia.

D. Aurel Petrescu s'a arătat aseară vredni-

cul «partener» al d-lui Niculescu. Negreșit, nu prin felul cum a jucat scena de dragoste din actul III, unde lipsa de nuanțare humoristică a făcut pe public să nu priceapă deloc gândul lui *Musset*; dar prin felul cum a ținut piept d-lui Niculescu în actul I. Omul convins care n'are nici o încredere în virtutea femeii; care, sub o aparență flușturistică, ascunde totuși un suflet adevărat; care, în momentele cînd îl simți căzut sub puterea argumentației adversarului, știe să se ridice cu o grație uimitoare deasupra acestuia; sceptic și ironic, și totuși cald și bun; încăpățînat și mîndru, și avînd dreptul, și la încăpățîinare, și la mîndrie — parțitică din tipul Don Juanului visat de *Musset* — d. Petrescu a știut să-l redea cu toată claritatea — deși nu cu toată preciziunea, ce se cere dela un artist format — și ne-a îndreptățit să punem în d-sa speranțe serioase pentru teatrul nostru de mîine.

E păcat însă că «*Să nu zici vorbă mare*» n'are acțiune decît în actul I, că actele următoare sînt slabe și că singura scenă, scena de amor, în care s'ar mai fi găsit ceva, n'a fost just interpretată. Căci, din aceste pricini, această comedie a căzut, ceea ce va fi spre bucuria d-nei Hasraș, care nu va mai fi silită să-și învețe rolul mai bine decît cum îl știa a-aseară și spre mîhnirea d-nei Ionașcu, care

la alte reprezentații ar fi avut prilejul să-și facă o «siluetă» mai puțin antipatică și să vorbească cu intonații într'o gamă ceva mai jos și mai naturală decît cea de aseară. Numai d-lui Soreanu nu-i va fi nici cald nici rece, pe de o parte pentru că personagiul ce joacă e din cale afară neînsemnat, iar pe de alta, pentru că d-sa a știut dintr'o dată și cu ușurință a-și pune într'însul remarcabila fantazie cu care e înzestrat.



NOTIȚA IX.

Vineri, 5 Noembrie, 1904.

Pe malul gîrlei, comedie într'un act de d. C. Ollănescu-Ascanio; **Să nu zici vorbă mare**, comedie în 4 acte și 2 tablouri de Alfréd de Musset, trad. de Bonifaciu Florescu.

Aseară, Joi, 4 Noembrie, s'a reprezentat la Teatrul Național,—pe lîngă «*Să nu zici vorbă mare*», care s'a repetat cu acelaș succes relativ și acelaș insucces absolut,—comedioara d-lui Ollănescu-Ascanio, pe care n'am putut-o vedea la deschiderea stagiunii. Este un act, în care verva comică, cu deosebire cea descriptivă, într'o limbă admirabilă, este accentuată prin haina versului de 16 silabe, care curge plin, corect și cu rima nesilită și veșnic hazlie dela capăt. În această privință este un model pentru poeții, care ar vrea să scrie comedii în versuri.

Concepția acestei lucrări este însă tendențioasă. Din această pricină place și chiar poate ațîța entuziasmul numai cînd s'ar da în momente de criză politică, în care pu-

blicul român și-ar aminti mai viu epoca Fanarioților, pe vremea cărora țăranul nostru era un rob care n'avea cui să ceară dreptate, decât dela streinul fără inimă.

În situații normale însă impresia, ce n'elasă, nu e veselă, și chiar ne indis pune. Săteanul Ion (d. V. Toneanu), văzînd că un boier, Beizadeaua Fluturache (d. Costescu), se înneacă, îl scapă dela moarte. Boierul, cuprins de recunoștință, și-o manifestă nu numai punîndu-l cu dînsul la masă, dar chiar dăruindu-i (cu vorba!) boierie, averi și chiar pe arnăutul Stoica (d. N. Soreanu), — și toate acestea, spre bucuria Smărăndiței (d-ra Voiculescu), ce-l aștepta la «rendez-vous» și cu care era vorba să se căsătorească, — și în ciuda, nu numai a arnăutului Stoica, dar și a cucoanei Arghira Busuioc (d-ra Alexandrescu), în casa căreia se făceau întîlnirile celor doi amorezați. Dar cînd află că Ion, ca să-l scape, i-a pus mîna în chică, (chica lui cea boierească!), Beizadeaua se indignează așa de rău în contra lui, că nu numai își ia vorba înapoi, dar mai pune și pe arnăut să-i dea cincizeci de bice, pe care numai în urma rugăciunilor Smărăndiței le scade la cincizeci.

Trebue să mărturisesc că e nevoie să avem în suflet prea multă ură pentru boieri în gene-

re, și pentru Greci în special, pentru ca să acceptăm acest desnodământ, fără să nu ne facem rău. Și, fără această condițiune, această impresiune persistă chiar dacă am ști că «*Pe malul girlei*» nu e decît o alegorie în care s'ar vedea purtarea Rușilor față de noi, după războiul din 1877.

Comedioara a fost minunat jucată de artiștii noștri, cu excepția d-rei Alexandrescu, care are păcatul de se poticnește citeodată, și cu a d-lui Costescu, care trebuia să-și facă o «mutră» mai antipatică. D-sa, căutînd să-și facă o figură prea atrăgătoare a contribuit și mai mult la amintita impresie finală. Spectatorul nu știe în fața cărui personajiu se află, — și-l ia drept un om de treabă. Dar cu atît mai mult decepția în privința caracterului său este mai supărătoare. E destul că rămîne fericit cu Smărăndița; ce mai trebuie să mai fie și așa de frumos, după ce pedepsește cu biciul pe binefăcătorul său!

A ȘAPTEA BUCATĂ

Luni, 8 Noembrie, 1905.

Napoleon I (Vae Victis) «piesă» în 3 acte de *Richard Voss*, trad. de...

În săptămîna, ce-a trecut, începînd cu Duminică, 31 Octomvrie, am avut prilejul să văd la Teatrul Național patru opere dramatice, pe care nu le mai văzusem reprezentate. Între aceste patru, trei sînt traduceri: «*Să nu zici vorbă mare*» (Il ne faut jurer de rien) de *Alfred de Musset*, într'o admirabilă limbă datorită, probabil, răposatului meu profesor de franțuzește la Liceul Sf. Sava, Bonifaciu Florescu; «*Napoleon I*», fără nume de traducător, și «*Jean-Marie*», într'o limbă corectă și în versuri corecte, dar fără calități excepționale, de d. N. Țincu. Cea de a patra este comedia originală a d-lui *Ollă-*

nescu-Ascanio, model de limbă și de ver-
sificație comică. Dar nu numai din punct-
tul de vedere al limbii românești, în care
sînt îmbrăcate, dar și din punct de
vedere literar, aceste opere au cîte ceva
bun în ele. «*Napoleon I*» are momente
interesante de poezie filozofică (puterea
și dreptatea); «*Să nu zici vorbă mare*» e
plină de spirit, de observații satirice, de
avînt liric; «*Jean Marie*» ne poate inte-
resa prin poezia renunțării și a curățe-
niei sufletești; «*Pe malul girlei*», prin cla-
ritatea cu care autorul știe să pună în
relief o intențiune și prin preciziunea
contururilor, cu care se prezintă persona-
giile sale, mai mult simbolice. Ceva mai
mult. Aceste patru opere dramatice și
cu deosebire «*Să nu zici vorbă mare*» și
«*Pe malul girlei*» și chiar «*Napoleon I*»
au fost bine jucate, cea dintîiu, în primul
act, chiar foarte bine. Cu toate acestea,
în afară de «*Pe malul girlei*», care a in-
trat în tradițiunea Teatrului Național și
va rămîne cît timp Româniilor vor voi să-și
amintească de nedreptățile streinilor din

afară sau dinnăuntru, — și în afară de «*Jean Marie*», care așteaptă alți artiști pentruca să-și producă tot efectul dramatic, — celelalte două, și tocmai bucățile de rezistență ale ultimelor reprezentații, nu cred că se vor mai da la Teatrul Național multă vreme. Și una, și cealaltă, au căzut. Și au căzut—și mă miră mult cum nici Comitetul nici Direcțiunea n'au putut observa aceasta, dacă nu la citire, cel puțin la repetiție — din pricină că nu sînt opere reprezentabile: una, «*Napoleon I*», trebuie să indigneze publicul prin cruditatea sentimentelor redade fără relief artistic și prin primejdioasa tendința morală din care izvorăște; cealaltă, «*Să nu zici vorbă mare*», prin mersul prea descendent al interesului dramatic.

În această cronică voi motiva această judecată în privința dramei «*Napoleon I*».

În această dramă, *Richard Voss* caută să ne reprezinte conflictul interesant între Napoleon (d. I. Livescu) debarcînd din insula Elba, ca să izgonească pe Ludovic XVIII de pe tronul Franței, și între

fiul său, Mario (d. Aurel Petrescu), care însă se știe fiu legitim al contelui de St. Aubonne, este regalist înfocat și, deși încă prea tânăr, este însărcinat să prindă pe Napoleon și să-l aducă, viu sau mort, Regelui său. În acest conflict însă, personajul principal nu este nici Napoleon, nici Mario, ci Contesa de St. Aubonne (d-na Amelia Hasnaș), vinovata mamă, a cărei iubire și al cărei entusiasm, pentru fostul său amant care nici măcar nu o mai recunoaște, merge pînă la o jicnitoare înjosire. Astfel, ea încearcă mai întîiu să îmblinzească pe fiul său, care turbează de indignare cînd aude că Napoleon va începe acțiunea lui criminală în contra Franței legale, debarcînd în chiar castelul părinților săi; stă apoi de pază la ușa «Împăratului» și oprește cu mîna ei pe Mario, cînd acesta vroește să pătrundă în odaia lui, ca să-l asasineze; se bucură, ca de-o fericire cerească, cînd vede că fiul său a fost subjugat de forța morală a lui Napoleon și și-a călcat jurămîntul față de Rege, spre a deveni unealta nou-

lui stăpîn, pe care nu-l știe și nu-l va ști decît ca stăpîn, și nu ca tată ; cade zdrobită de durere cînd află dezastrul dela Waterloo ; se resemnează cu o penibilă tărie de inimă, cînd i se aduce vestea că fiul său e condamnat la moarte pentru înaltă trădare, ba chiar ea însăși se însărcinează să-i spună ce-l așteaptă peste cîteva momente ; și, în fine, deși își mai arată încă odată o inoportună bucurie văzînd că fiul său înainte de a muri o eartă că, spre a-l naște, și-a înșelat soțul, cade zdrobită de durere, cînd aude detunătura salvei, care îi ucide copilul.

Negreșit, e cu greu să găsești ceva mai caracteristic, pentru ca să se arate cît de mare este entuziasmul unui om pentru un alt om : muma care sacrifică onoarea și viața copilului ! Dar aceasta nu e natural ! — ar răspunde îndată bunul simț al spectatorilor. Și eu adaug : firește, că nu e natural, și este nefiresc, nu pentru că nu se potrivește cu conceptele noastre de toate zilele des-

pre lume și viață, căci la aceasta se poate răspunde cum are aerul să răspundă analistul din «Programul Teatrului Național»: Contesa de St. Aubonne are «apucături romane». Firescul și nefirescul într'o operă dramatică nu se judecă după potrivirea sau nepotrivirea ce găsim între ceea ce vedem întîmplîndu-se pe scenă și între ceea ce știm că se întîmplă în viață. Această judecată (oricît ar fi făcut Kant deosebirea dintre frumusețea *liberă* și frumusețea *aderentă*) nu este de natură *estetică*. Căci se poate foarte bine, și în operele dramatice mai adesea e cazul, ca faptele de pe scenă să fie de-a dreptul *supra* sau *extra*-naturale și totuși acel bun simț al spectatorilor să stea liniștit în sufletul lor și să nu se deștepte de loc, necum să se revolte.

Deasemenea firescul și nefirescul într'o operă dramatică nu se judecă nici — cum ar crede alții — după raritatea sau frecvența tipurilor reprezentate. Medea e o denaturată, iar Hamlet o excepție, și totuși nimeni nu critică aceste

personajii sub cuvînt că ar fi nenaturale sau excepții. Deși dar spectatorul — inteligent sau neinteligent, — cînd vorbește de «natural» și «nenatural» se gîndește de obicei la relația dintre ceea ce vede reprezentîndu-se și dintre ceea ce știe el despre întîmplările din viața reală, totuși nu la această relație trebuie să se gîndească criticul, care întrebuițează acele calificative.

În cazul de față, Contesa de St. Aubonne, personagiul lui *Voss*, e nenaturală, nu pentru că felul său de a fi contrazice conceptul, pe care-l avem noi despre «mamă», nici pentru că asemenea mame ar fi niște excepții («romane» sau alt cumva), ci pentru că autorul nu a avut grija ca să pună în opera sa de artă toate elementele, care ne-ar fi putut face să judecăm și să simțim și noi ca și dînsul. Firește, amețit de personalitatea istorică a lui Napoleon, entusiasmă de ideea că puterea este totul, iar conveniențele, moralitatea, dreptatea nu sînt nimic, poți să crezi un personajiu ca această con-

tesă, prin care să-ți exprimi admirația ta pentru acel erou. Dar dacă în acelaș timp mi-arăți pe acest erou nefăcînd și nevorbind nimic care l-ar ridica deasupra celorlalți muritori? Dar dacă, din cele ce ne dai, noi nu vedem în el decît un retor acî blazat și obosit, acî entusiast și încrezut — cum este Napoleon al lui *Voss*, — atunci cum mai pot crede în existența Contesei de St. Aubonne și în sentimentele ei atît de extranaturale și în orice caz atît de excepționale? Nu pot crede că o asemenea femeie există; și atunci zic că o astfel de eroină e nenaturală, pentru că autorul n'a avut grijă să ne arate nici rezorturile esențiale ale sufletului său, nici măcar puterile exterioare, care le-ar fi putut pune în mișcare. În acest caz, firește, inima noastră rămîne închisă la frămîntările personagiului; în ea nu putem recunoaște nici o urmă din ritmul mișcărilor lui sufletești; el este strein de noi — este nefiresc.

Aceste observații, care se aplică la eroina principală, se aplică și celorlalte

personagii. În scena mare (la care totuși nu ia parte personagiul principal decît aproape ca figurant) în care sînt puși față în față Napoleon și fiul său, Mario, acesta îndreptează pistolul încărcat asupra tatălui său real; Napoleon dă la o parte pe Contesa, zice tînărului vrăjmaș să tragă, dar acesta, — deși fierbe de mînie și răzbunare în contra lui, nu trage: îi tremură mîna. Mai apoi, cu toate că aduce minunate argumente prin care își justifică neîmpăcata sa vrășmășie față cu Napoleon, Mario se pleacă numai decît argumentelor acestuia, își calcă jurămîntul către rege și se face rob, el, care, un moment mai înainte, era răz-bunătorul.

De ce? Argumentele lui Napoleon «puterea e totul, ea e viața, ea e dreptul, și că, dacă va zdrobi statele existente, el va proclama înfrățirea popoarelor și perfecta dreptate» sînt atît de nesperioase și de contradictorii, că n'ar putea sub-juga decît pe un om fascinat și sugges-tionat în mod mecanic. Dar atunci, ca

să ne convingem și noi, trebuia să reprezinte pe Napoleon, nu d. Livescu, ci Pickmann !

Dar, oprindu-ne aci cu critica acestei drame, să ne întrebăm : care au fost motivele, pentru care a a fost reprezentată. Ce era de așteptat dela ea ? Eu nu văd nici unul și cred că din capul locului ea nu putea făgădui nimic. Căci, pe deoparte, motive artistice nu există : din cele ce am spus mai sus se vede clar lipsa de valoare dramatică a acestei lucrări. Pe de altă parte, motivele morale nu există, decît numai pentru a oprî reprezentarea ei. Spectatorii într'însa văd glorificîndu-se călcătorii de jurămint, puterea brutală, mamele lipsite de virtute și de adevărată inimă de mamă. Oare cu asemenea sentimente Direcțiunea Teatrelor caută să formeze sentimentele morale ale tinerimei ?

Regret, că spațiul nu-mi permite, să vorbesc și de «*Să nu zici vorbă mare*». Deși s'a spus multe și de toate asupra acestei vechi lucrări, totuși s'ar mai pu-

tea spune ceva. Mi-e teamă însă să nu amărăsc prea mult Direcțiunea, care trebuie să aibă o adevărată oroare de numele ei. Și se înțelege: la reprezentația Joi n'au asistat decît vreo cîțiva oameni... Nu e vina nimănui, ci a sa. Trebuie să dea « *Oh, Bărbații!*... »

NOTIȚA X.

Mercuri, 10 Noemvrie, 1904.

TEATRUL NAȚIONAL: **O scrisoare pierdută**, comedie în 4 acte de *I. L. Caragiale*; **Caporalul Simon**, melodramă în 5 acte de *d'Ennery*, trad. de... TEATRUL LIRIC: **Sarah Bernhardt**.

Duminecă, 7 Noemvrie, s'a dat la Teatrul Național, ziua, «*O scrisoare pierdută*», iar seara «*Caporalul Simon*», o melodramă veche a lui *d'Ennery*, în 5 acte, care s'a repetat și aseară. Ziua, «*O scrisoare pierdută*» și seara «*Caporalul Simon*» — așa a vrut Direcțiunea! Dacă vrea ea, trebuie să fie bine și de ce să tot fi mai băgăm vină?

«*O scrisoare pierdută*» a avut un frumos succes cu deosebire prin jocul d-lor Niculescu, Brezeanu și Soreanu. D. Catopol nu se vedea bine dispus; d. Demetriad, care juca pe Tipătescu, a vrut să facă dintr'un tip «iute», unul diplomatic, și nu i-a mers decît în cîteva scene secundare; d. Achille se cam repezea și întona rău; d. Paciurea, care juca pentru înțiași dată pe Dandanache reda cu deosebire

bine numai momentele de aiureală și zăpăceală ale personagiului, cînd uită și nu știe ce să spună; în fine, d-na Levanda-Chrisenghy, ca de obicei, n'avea destul avînt.

Mi-a făcut o deosebită impresie neplăcută felul cum unii artiști schimbau textul rolurilor. Astfel d. Brezeanu a adăogat un «nu-mi mai pupa mîna» foarte de rău gust; d. Achille un «s'o lăsăm dracului»; alții au făcut adăogiri mai mărunte sau scăpări de fraze întregi. Aceste «permisiuni» sînt nepermise. Textul acestei comedii este sfînt și trebuie să rămînă sfînt cu deosebire pentru artistul dramatic român. Ea e o comedie, nu o farsă — o operă de artă admirabilă, și mai înainte de a fi operă dramatică e un monument literar românesc. Oricine își permite schimbări într'însa e în primejdie de a fi socotit ca incult — și artiștii noștri dramaticei n'ar trebui să dea astfel de prilejuri.

Totuși reprezentația de Duminecă a fost relativ cea mai corectă prin felul cum d. Niculescu a pus în relief pe Cațavencu, care, cu toate aparențele contrarii, este adevăratul personagiul principal al comediei. A jucat cu un avînt, cu o amploare și cu o conștiință deplină a nuanțelor, că par'că a înnoit lucrarea. Minuat a jucat și d. Brezeanu, deși i-aș fi vrut o mască de om mai în vîrstă. D. Soreanu

a fost superior jocului său de acum un an. — dar cu o mică restricție: nu a învățat cum să intoneze deosebitele replici scurte, care încep cu «curat». Intr'aceasta ar putea să învețe ceva dela Ipingescu d-lui Brezeanu, care știe să accentueze și să rotunjească finalele.

«*Caporalul Simon*» e o melodramă, în timpul căreia mereu îți vine să plîngi și să rîzi: plîngi de serioșitatea situațiilor, în care sînt puse personagiile, și rîzi de mijloacele puerile, cu care sînt reprezentate. Dacă autorii de melodrame ar face aceasta de dinadins, am avea, în aceste lucrări, exemple franțuzești de humor... englezesc.

D. Nottara, în rolul Caporalului Simon, — care, spre fericirea artistului chemat să-l joace, e mut, — ar fi avut o creațiune fericită, dacă ar fi avut o gesticulație ceva mai expresivă și mai puțin complicată, și dacă nu și-ar fi făcut o figură prea macabră. De ce și-a făcut masca rasă-nerasă, și nu cu barbă? Ori-cum, d-sa a mișcat publicul și m'a mișcat și pe mine — trei acte aproape am fost cu lacrămile în ochi, — deși îmi dau bine seamă că această mișcare n'are a face deloc cu emoțiunea estetică.

Artiștii ceilalți au fost în genere bine. Se vede că se complac în jucarea unor asemenea drame și, avînd în vedere starea culturală

a unei părți din publicul nostru, aceasta nu e un rău. Cu multă inimă a jucat d. Achille, care avea un rol ingrat și fals, dar cea care s'a distins în primul rînd a fost d-na Maria Ciucurescu în rolul unei servitoare, înzestrată cu o inteligență de care ea n'are conștiință, dar care, fiind stîngace și sinceră, face celorlalți impresia că e proastă și ea însăși se crede astfel. Această contradicție între calitățile sufletești ale personajului a fost redată cu un adevăr care face onoare artistei. D. So-reanu, care-i făcea «pendantul», i-a ținut bine piept, ceea ce a făcut ca interesul dramei să cam alunece dela personagiile principale către dînsii...

În această vreme, arta mare e la Teatrul Liric, unde Sarah Bernhardt nu repurtează succesul, pe care l-ar merita. Luni a dat «*La dame aux camélias*», vechiul succes al lui *Dumas-fils* în fața unei săli care mi-a făcut impresia — deși era într'însa lume care poate plăti 20 de lei fotoliul de orhestră și nu știu cîte sute de lei loja — de incultă. Finețea și spiritualitatea, cu care joacă această artistă, care, la 62 de ani, are în totul sufletul și puterea unei femei de 25 — se pare că a scăpat în mare parte publicului.

Făcînd comparație între felul cum a fost primită Sarah Bernhardt și cum era «dorlo-

tată» Jane Hading, ajung la concluzia că masculinii noștri de bani gata se duc să vadă celebritățile nu pentru considerațiuni de artă, ci din socoteli de ordin care trebuie să rămână privat.

Asupra caracterizării acestei mari artiste pe care am avut ocazia s'o admir și aseară în «*La sorcière*» de *Sardou* — voi avea plăcutul prilej să vorbesc Lunea viitoare.

NOTIȚA XI.

Simbătă, 13 Noemvrie, 1904.

Fedora, dramă în 4 acte de *Victorien Sardou*; **Aiglon**, dramă în 6 acte, în versuri, de *Edmond Rostand*.

Pe cînd la Teatrul Național se dă «*Caporalul Simon*», — pe care ar putea foarte bine să-l cheme și *Simion căprarul* — la Teatrul Liric se continuă reprezentațiile Sarei Bernhardt. Miercuri, 10 Noemvrie, s'a dat «*Fedora*» de *Sardou* cu o sală cam goală, iar Joi, 11 Noemvrie, «*Aiglon*», fantezia lirico-epică a lui *Rostand*, cu o sală absolut plină. La această reprezentație au asistat și AA. LL. Principii Moștenitori împreună cu Prințul Carol. Era indicat.

În «*Fedora*», marea artistă, cu toată finețea jocului său, sau tocmai pentru aceasta, n'a putut entusiasma pe spectatori, cum a făcut-o în actul IV din «*La Sorcière*». Cauza a fost faptul că stările sufletești puternice și caracteristice ale Fedorei au un mers descendent

în primele acte, fiind de natură *activă*, iar în ultimele acte — și cele mai importante — de natură pur pasivă. Femeia răsbunătoare se vede de odată criminală și fără să aibă măcar puterea de a se acuza pe sine însăși. Arta artistei dramatice, ce ar reprezenta-o, ar consta în redarea acestor stări sufletești desrădăcinate și înăbușite; dar acest fel de sentimente, deși ne pot impresiona estetic prin finețea, spiritualitatea și adevărul, cu care ar fi exprimate, nu pot provoca entuziasmul spectatorului: starea naturală de entuziasm e oarecum reprimată tocmai prin efectul sentimentelor, prin care personagiul vrea să ne impresioneze.

Cu totul din contră ar fi fost în «*Aiglon*», dacă publicular fi fost francez. Căci această— de ce n'am spune-o?—melodramă istorică în versuri lirice, satirice și epice, în care prezența lui *Victor Hugo* se simte uneori chiar supărător, își întemeiază cea mai mare parte din efecte pe sentimente prea *particulare*, și din punctul de vedere al izvorului de inspirație, și din punct de vedere psihologic.

Cel ce vrea s'o guste trebuie să fie mai întâi un mare admirator al lui Napoleon (căci deși, în timpul acțiunii, acest erou e mort de mult, el este totuși personagiul principal, care animează avânturile fiului său și ale partiza-

nilor săi, și chiar îndîrjirea adversarilor lor); iar, în al doilea rînd, trebuie să aibă o dispoziție naturală de a fi mișcat de sentimente de ambiție întemeiate pe simple suveniruri — două cerințe care se pot găsi în mod real în poporul, pentru care Napoleon e un erou național, dar care cu greu pot fi satisfăcute de sufletul publicului nostru.

La lipsa de sentimente adînci omenеști, se mai adaogă în această operă și altele. «L'aignon» e un erou de carton, ca și toți partizanii — și chiar ca și toți vrăjmașii — săi, și excesul de cuvinte spirituale, ce autorul i le pune în gură chiar în momentele cele mai serioase, face, în mintea unui public care nu e francez, tocmai un efect contrariu decît acela, la care s'ar fi așteptat. Așa fiind, ceea ce putea face o mare artistă, în rolul fiului lui Napoleon, era mai întîi să nu ne plictisească, cu toată lungimea tiradelor și cu tot particularismul și superficialitatea sentimentelor; și apoi să ne dea din cînd în cînd cîte un fior epic, din cînd în cînd cîte o mișcare lirică. Și aceasta, Sarah Bernhardt a izbutit s'o facă cu ușurință. Nici într'un caz însă nu ne-ar fi putut da o adevărată emoțiune dramatică.

De altmînteri, încercarea unei artiste de a-și eși din propriul său temperament și a juca roluri mari de eroi, nu rămîne nerăs-

bunată. Căci, deși înfățișarea bărbătească a Sarei în «*Aiglon*» făcea iluziune, nu tot așa mișcările și gesticulația sa. Din această pricină, spectatorul, în fața jocului său, a trebuit să simtă, fără să-și dea seama, o îndoială în privința realității artistice a personajului și l-a făcut să i se sgarde cea convingere *sui-generis*, ce-o avem la o reprezentație dramatică, și care este temelul entuziasmului pentru jocul unui artist. Virtuozitatea nu e adevărată artă — și spectatorul, chiar neexperimentat, o simte fără să vrea. Și trebuie s'o spunem : publicul de aseară n'a fost strein de această impresiune.

A OPTA BUCATĂ

Luni, 15 Noembrie, 1904.

SARAH BERNHARDT

La dame aux camélias, dramă în 5 acte, de *Alexandre Dumas-fils*; **La sorcière**, dramă în 5 acte; **Fedora**, dramă în 4 acte; **Tosca**, dramă în 5 acte și 6 tablouri, de *Victorien Sardou*; **Alglon**, dramă în 6 acte de *Edmond Rostand*.

Sarah Bernhardt — de ce n'am spune-o? — e într'o vîrstă destul de înaintată: are 62 de ani; n'are figura frumoasă și nici măcar simpatică; iar portul său este îngreuiat de o corpolență care-i ascunde tocmai finețele taliei. Cu toate aceste defecte fizice, artista franceză îndrăznește să joace roluri de femei de 20 de ani și de tineri de 17—18 ani, și nu numai îndrăznește dar și izbuteste să le intruzeze, și să le intruzeze cu o ușu-

rință uimitoare și cu un adevăr care ar induce în eroare chiar pe finii cunoscători ce se duc la teatru pentru alte motive decît acelea ale emoțiunii dramatice. E că, deși învelișul său pămîntesc este ingrât sau amenințat cu decrepitudine, sufletul său a rămas tînăr, păstrîndu-și încă energia lui inițială cu toată frăgezimea unei puteri nouă și cu toată mlădierea de exteriorizare și de metamorfozare pe care i-a dat-o o atît de îndelungă experiență dramatică. Această energie pătrunde acel greoi înveliș, îl iluminează, îl pulverizează, îl împrăștie într'o aureolă spirituală, și izbutește să ni se impună sufletului nostru, sigură și liberă, cu toate puritatea izvoarelor ascunse în fundul pămîntului, ce țîșnesc afară, dulci și răcoritoare, în razele soarelui! Atunci atențiunea noastră, și chiar la aceia pentru care senzațiunea brută este totul, ne-alunecă încet, dar sigur, de pe tărîmul senzațiilor brute și se infiltrează și se concentrează, nesilită și nebiruită, spre adîncul sufletesc al personajului repre-

zentat, absorbindu-se într'însul și făcînd una cu dînsul. Din acel moment, actul contemplațiunii (această conjugăție supremă, și în adevăr divină, a elementelor celor mai disparate și mai subtile) s'a săvîrșit, și toate defectele fizice ale artistei, oricît de mari ar fi în realitate, nu mai ne izbesc, nu mai există, au dispărut. Nu mai băgăm de seamă că înaintea noastră avem pe o femeie în vîrstă mai mult sau mai puțin sulemenită și vopsită, cu buzele prea resfrînte sau prea deschise, cu nasul antipatic și cu trupul otova. Înaintea noastră simțim că avem mai întîiu pe tînăra nefericită, care din viața de ticăloșie trupească, renaște, prin iubire, la viața sufletească de jertfă și curăție, pentruca să strălucească o clipă în raza speranței tîrzii și ca și raza tîrzie să se stingă—Margareta Gautier ; — apoi pe femeia independentă și tainică, sălbăticoasă și profund iubitoare, plină de generiozitate și fatalism, care se revoltă în contra nedreptății cu deslănțuirea furtunii și o izbește cu violența

trăsnetului, ce se rupe din inima norilor și cade sfășiindu-i, — dar cînd vede că prin ea își scapă iubitul, i se dă jertfă cu un avînt, cu o convingere, cu o sete de moarte, ce îngrozește și prinde în vîrtejul său amețitor pe spectator — Zoraya ; — mai departe, pe femeia, care, ca să-și răzbune bărbatul, profanează iubirea cu ipocrizia, apoi, dovedind netemeinicia presimțirilor ei, se innăbușă de muștrare de cuget, se condamnă singură și-și execută însăși, cu liniștea înfiorătoare a omului care nu mai are nimic de sperat, osînda de moarte, — Fedora ; mai pe urmă, pe tînărul plin de noblețe și de înalte aspirații, în care însă voința e redusă la simple veleități și care zadarnic se încearcă să sboare la înălțimele tatălui, a cărui suvenire îl galvanizează, dar nu-l poate cu adevărat însufleți — Regele Romei ; în fine, pe femeia-femeie, care iubește cu tot sufletul, dar și cu toate slăbiciunile, cochetă cu gelozie și geloasă cu cochetărie, care trăește pentru iubitul său, pe care nu-l ascultă, ca să-l

scape ; și ca să-l scape, ucide, iar cînd totuși îl pierde, se dă pradă singură morții,—Tosca. Și toate aceste figuri trăesc înaintea-ne și le simțim mișcîndu-ni-se în suflet și deșteptîndu-ne într'însul o lume de sentimente pline de energie și varietate. Iar ele trăiesc printr'una și aceeași persoană care s'a desincarnat ca să le animeze rînd pe rînd, păstrîndu-și totuși aceeași sau aproape aceeași înfățișare corporală defavorabilă. Aceasta însemnează că aparența exterioară în arta dramatică nu are nici o valoare proprie și că sufletul e totul.

Dacă judecăm acum talentul Sarei Bernhardt în comparație cu talentul unei Duse sau unui Novelli, vom găsi deosebiri ce dau artistei franceze o fizionomie proprie care, din unele puncte de vedere, o face superioară artiștilor italieni, dar din altele, mult inferioară.

Și mai întii, în ce privește mijloacele de expresiune, Sarah Bernhardt mi-a-pare ca o artistă de-o finețe și de-o spiritualitate care nu se găsește ni la Duse

nici la Novelli. Mijlocul de expresiune al artistei franceze nu este nici mobilitatea muschilor feței ca la acesta, nici palpitățiile, înlădierea și portul trupului ca la aceea : este numai vocea, cea mai puțin materială dintre mijloacele de expresie. Nu e însă vorba, atât de armonia cristalină a acestei voci, de dulceața și ușurința inflexiunilor, de infinita precizie a felului cum exprimă vorbele și frazele, și de ne mai pomenita volubilitate și totuși extrema puritate a pronunțării sale : ar putea fi un artist care să aibă toate aceste calități, fără ca să aibă pic din talentul acestei artiste. Este vorba însă de ușurința, cu care Sarah Bernhardt face să se străvadă în vocea ei, neconținut și fără soluție de continuitate, cele mai fine nuanțe ale stărilor sale sufletești, păstrînd totuși neschimbată tonalitatea sentimentului fundamental. Ea știe să spună «tirade» întregi, cu acelaș ton și fără ca să pară totuși cît de puțin monotonă. Ceva mai mult. Poți să nu înțelegi nimic din ceea ce spune (și așa se întîmplă în

« *Aiglon* » mai cu seamă) și totuși să-ți însușești deplin stările sufletești ce se exprimă prin acel discurs.

Cu alte cuvinte ea are putința să ne emoționeze nu atît prin graiu, prin cuvînt — unde este vorba și de sunet, dar și de înțeles — ci prin simplul glas, prin voce, unde este vorba numai de sunet. Glasul său e o muzică particulară — fără melodie — care ne comunică stările sufletești ale personagiului prin simpla viteză, accentuare și ritmare a cuvintelor și frazelor. În glasul său se simte bătînd deosebite vibrații ritmice care se subordonează unele altora, după cum se subordonează deosebitele sentimente ce le corespund cînd se produc simultan în sufletul omenesc. Peste vibrația intensă și cu unde lungi a sentimentului fundamental, simțim deosebitele vibrații mai fine și cu unde din ce în ce mai scurte ale sentimentelor secundare, care conșună cu vibrația celui d'întîi și-i dă varietatea pe care acesta o are în realitatea lui pură, cînd se trezește în inima noa-

stră. Toate celelalte mijloace mimice: gesticulația, portul, fizionomia și chiar exprimarea cu înțeles a textului se subordonează la Sarah Bernhardt, în mod firesc, glasului său. Așa fiind, jocul său trebuie să se distingă — și se distinge într'adevăr — printr'o nuanțare de o delicatete care scapă multora, și în acelaș timp printr'o spiritualitate ce rar se găsește la alți mari artiști. Comparată cu dînsa, din acest punct de vedere Novelli și Duse apar mult mai materiali, — am putea zice — mult mai grosolani. Raportul ce găsec între Sarah Bernhardt și marii artiști italieni este acelaș ca, buni-oară, între pictura preraphaelită, care desprețuește mijloacele materiale și caută să ne dea numai sufletul personagiilor, și între pictura clasică a unui Leonardo da Vinci sau Rafael, care, subordonînd partea materială expresiei sufletești, nu caută s'o nimicească ci o pun într'un just echilibru cu sufletul. Sarah Bernhardt prin glasul său, ne dă aproape nu-

mai sufletele eroilor, pe cînd Duse și Novelli ne dau, și sufletul, și corpul lor.

Dar tocmai din pricină că artista franceză e superioară artiștilor italieni prin spiritualitatea și prin finețea și delicatetea nuanțelor, ea le este lor mult inferioară; dacă o luăm în întregime. Arta Sarei Bernhardt, ca și pictura preraphaelită, este modernă, unilaterală, dezechilibrată. De aceea, judecînd după creațiunile, pe care ni le-a făcut cunoscute la noi, ea este atrasă mai mult către drama modernă decît către clasicism: nuanța vibrantă se găsește mai ușor la moderni decît la clasici. De aceea iarăși talentul său se pune cu deosebire în relief în momentele acute de criză sufletească — poate că într'aceasta nu și-are perechea — decît în momentele, în care sufletul este puțin agitat. Firește, în crize sufletul e mai turbure și nuanța mai greu de redat. De aceea, apoi, poate și trebuința de a-și comanda «piese» speciale pentru talentul său...

Dintr'o inferioritate decurge alta. Și din inferioritatea semnalată mai sus de-

curge tendința prea vizibilă a artistei franceze spre virtuozitate. A juca roluri ca Aiglon sau ca Hamlet, cînd repertoriul său feminin de elită pare restrîns aproape numai la «petardele» d-lui *Sardou*, însemnează a face artă cu alte scopuri decît ale ei însăși. Și e probabil că cheltuelile, ce trebuie să facă cu teatrul său propriu dela Paris, i-au impus aceste «tour de force», pentruca să atragă lumea. Desigur că, dacă Sarah Bernhardt ar fi rămas pur societară la «Comédie française» ar fi ajuns să cîștige și o mai mare și o mai pură glorie, decît aceea ce dobîndește astăzi. Comerțul a fost totdeauna vrăjmașul marei arte. Poate de aceea admirăm pe Sarah Bernhardt, dar n'o iubim!

NOTIȚA XII.

Miercuri, 17 Noemvrie, 1904.

Duminecă și Marți, 14, 16 Noemvrie, două noutăți la Teatrul Național : Duminecă, «debutul» d-rei Voiculescu în *Julietta* din «*Romeo și Julieta*»; Marți, «premiera» dramei în 4 acte a d-lui *Ventura*, «*Prejudecăți*», amîndouă interesante, una din punctul de vedere al progresului artei dramatice române, cealaltă din acela al literaturii. E regretabil însă că Direcțiunea n'a luat nici o măsură pentru ca să dea relieful necesar acestor reprezentații. D-ra Voiculescu a jucat pe *Julietta* într'o zi cînd la Teatrul Liric se dau două spectacole, dintre care unul cu prețuri reduse, de către Sarah Bernhardt; iar drama d-lui *Ventura* s'a dat imediat după o serie de opt reprezentații ale aceleeași artiste și în acelaș timp cu concertul celebrului Sauer, pentru care lumea își luase locuri cu două săptămîni înainte. Și mai vreți ca

publicul de elită să se intereseze de ceea ce se petrece pe prima noastră scenă ?

Nu i se poate cere acestui public care e mai mult cult decât șovinist să lase reprezentațiile artistei franceze sau—și mai mult—să renunțe la concerte unice, ca acelea ale lui Sauer, pentru care cumpărase bilete, pe cînd nici nu se știa că va fi «premiera» unuia dintre harnicii și vechii noștri dramaturgi—și să vină la Teatrul Național ! Acest lucru trebuia să-l știe Direcțiunea Teatrelor—și să ia măsuri în consecință. Dar n'a făcut-o, și rău a făcut că n'a făcut-o.

Căci, — spre a mă mărgini de astădată numai la d-ra Voiculescu, — pășirea pe scenă a acestei viitoare artiste dramatice a fost ca adierea unui zefir răcoritor în atmosfera cam asfixiantă a melodramatismului, care domnește încă la Teatrul Național. E un boboc al unei flori nouă și încă necunoscute, care caută să se desfacă de pe ramura cunoscută și prea cunoscută, pe care rămurișta sa este tainic altoită.

Și un asemenea început trebuia să fie susținut nu numai cu aplauzele d-lui Director și al onoratului Comitet, care, ca și mine, intră gratuit la teatru, ci cu deosebire cu acelea ale publicului, care plătește, mult sau puțin, dar plătește. Dacă Direcțiunea nu s'a gîndit să

ea tragă elita, cel puțin trebuia să se gîndească să atragă poporul, scăzînd prețurile la locurile din tîiu. Trebuia să fie multă lume în sală și nu numai în cel 5—6 bănci ale stalului II și III, și în lojile din rîndul II și III, și la galerie, pentru ca succesul «debutantei» să fie cunoscut și gustat de cit mai mulți. În această mulțime care cunoaște și gustă un artist stă viitorul Teatrului; acolo e viața lui. Atmosfera, în care se trezește un talent dramatic, trebuie să fie ceva mai largă, decît cea de culise, și mai luminoasă și mai caldă decît dînsa — și aceasta nu se poate obține fără public!

D-ra Voiculescu, ale cărei calități dramatice s'au putut cu greu remarca în rolul, ca să zic astfel, surdo-mut al Ginei din «*Casta-Diva*», ¹⁾ și le-a putut în fine descoperi în rolul Julietei. Vocea d-sale e caldă, vibrantă și simpatcă în notele medii, și, deși nu destul de puternică, fără volum și cam nesigură în notele înalte cerute de crize acute sufletești, îmi face impresia că prin exerciții va ajunge s'o facă să poseadă toate calitățile, ce astăzi îi lipsesc. Zic aceasta, întemeindu-mă pe progresele, ce am observat la artistă în această privință de acum un an pînă acum. Anul trecut numai unele din notele glasului său aveau

1) Vezi *Critica dramatică* pag. 87—104.

oarecare semnificație sufletească; cu vremea am băgat de seamă că gama acestor note s'a îmbogățit, așa încît Duminecă seara, artista a putut juca chiar scene întregi în care glasul său a redat cu adevăr vibrațiile stărilor sufletești ale eroinei sale. Se vede că puterea de reprezentare a acestui glas își mărește neconținut sfera și tinde să se întindă asupra tuturor notelor lui.

La această calitate se mai adaugă alta: nuanțarea naturală a replicelor. În scena balconului, în deosebire de d-na Giurgea ¹⁾ care numai a *declamat* cu vocea cristalină întregul pasagiu, d-ra Voiculescu s'a simțit că *joacă* și *reprezintă* un anumit personaj, cu stări sufletești anumite. Tot așa, în scena cu tatăl Julietei, intonația naturală a refuzului său a fost minunată.

Dar, deși *joacă*, d-sa este *convinsă* de jocul său și ne dă elementul cel mai caracteristic al efectului dramatic: impresia de real într'o producțiune care totuși e pur ideală. Această convingere se vede nu numai din voce, dar și din mișcărilor sale și cu deosebire din privirea sa. Poate momentul cel mai delicios al rolului său a fost felul cum a știut să privească pe Romeo, în momentul în care i s'a aprins,

1) Vezi *Critica dramatică*, pag. 328.

subit în suflet, flacăra mistuitoare a celui mai nefericit amor.

Am scos cu deosebire în relief calitățile acestei artiste, pentru că sînt precumpănitoare față de defectele sale. Că umblă cu umerii prea strînși sau prea ridicați, că eșirile sau intrările în scenă nu sînt destul de sigure, că uneori tot își mai aduce aminte că a învățat să declame melodramatic, — toate acestea sînt lucruri mărunte pe lângă faptul că deosebita sa însușire îi dau o fizionomie originală, ce ar putea însemna o nouă epocă în dezvoltarea artei dramatice române — dacă sîrguința nu-i va lipsi.

NOTIȚA XIII.

Vineri, 19 Noembrie, 1904.

Prejudcăți, dramă în 4 acte de *Gr. Ventura*; **Săracu' Dumitrescu**, piesă într'un act de *Gr. Ranetti*.

Măști și Joi, 16 și 18 Noembrie, s'a reprezentat la Teatrul Național drama d-lui *Ventura*, intitulată cam abstract «*Prejudcăți*», prima dată singură, iar a doua oară urmată de drama satirică — satirică în sensul modern al cuvântului — într'un act, a d-lui *Ranetti*, intitulată așa de expresiv: «*Săracu' Dumitrescu*»! Au fost două reprezentații care, luându-se în considerație saturația teatrală, la care trebuie să fi ajuns publicul nostru din pricina Sarei Bernhardt, au avut succes. Și e bine că au avut.

E drept că artiștii noștri nu și-au făcut datoria decât cu «*Săracu' Dumitrescu*». În acest mic giuvaer literar — dacă nu dramatic — d-nii Brezeanu, Liciu și Soreanu și d-nii I. și

A. Petrescu și chiar d-ra Voiculescu, căreia, în felul cum și-a interpretat rolul, i-ar fi trebuit o voce mai puternică, — au jucat cu o dragoste de textul autorului, care a putut să facă pe public să-și dea seama de tot hazul amar, pe care d. *Ranetti* l-a pus în lucrarea sa. S'ar fi obținut însă și un mai mare efect, dacă d-ra Voiculescu, în loc de a apostrofa cu vehemență, ca un Ruy-Blas oarecare, ar fi întrebuințat glasul natural al femeii desnădăjduite, care, după pierderea sprijinului său din lume, vede că nu mai poate avea pe nici un altul. E o stare sufletească înăbușită și pasivă, iar nu isbucnitoare și îndrăzneată. E drept că textul d-lui *Ranetti*, care chiar prin «tirada» pusă în gura acestei femei, își arată prea mult personalitatea de biciuitor moralist, îndreptăța într-o cîtva pe artistă la interpretarea sa. Dar atunci, știind că nu-și are încă vocea formată în notele de sus, sau nu trebuia să ia acest rol, sau trebuia să-l modifice potrivit cu mijloacele sale. De sigur că atunci i-ar fi mulțumit și autorul. Dar voi reveni.

Cu totul altă impresie mi-a făcut interpretarea dramei d-lui Ventura. Se vedea că artiștii noștri — ale căror nume îmi fac o violență să le trec sub tăcere — nu și-au depus toată

inima, pe care o au, la învățarea ei, și nu vor să pună nici un pic de suflet la reprezentarea ei. Atâtea poticneli, șovăieli și schimbări chiar în replici esențiale, atâtea întârzieri inutile și nesuferite în dialog, atâtea accentuări false și recitări fără nuanțare, m'au revoltat. Ei bine, aceasta nu este permis! Nu este permis cu o lucrare rea, necum cu o lucrare serioasă, ca a d-lui *Ventura*. Artiștii pot să-și «videze» necazurile personale prin gazete, pe stradă, și chiar în culisele Teatrului, dar nici într'un caz pe scena lui. Ce e de vină publicul, care a plătit bani buni, de intrigile, de certurile și animozitățile dumnealor ?

Și ce e de vină Teatrul Național, ca să devină și mai nesuferit publicului, din pricina lor ? — Scena, unde trebuie să vedem artă și numai artă, trebuie să rămână pură și sfântă, — și din momentul ce tu, artist, ai acceptat să joci un rol într'o operă dramatică, tu ești obligat să uiți cu desăvârșire pe autorul ei și să te supui cu conștiința curată, tuturor cerințelor ei, pe cât mijloacele naturale îți permit.

Pe artiștii, care nu vor să înțeleagă aceasta, un director cu oarecare energie i-ar pedepsi cu o înzecită repetiție a acelei drame mai înainte de a o mai juca încă o dată. Un altul mai energic i-ar amenda. Iar un al treilea cu ade-

vărat energic i-ar pune, pur și simplu, la pensie.... Nu se periclitează progresele literaturii dramatice române din pricina unor asemenea capriții și «țifne», oricât de «moțâți» ar fi artiștii, care le au. Interesele Teatrului Național, interesele artei în genere și al celei române în special, sînt mult mai presus decît una sau mai multe persoane, care o fac să progreseze pe de o parte și-i pune piedică pe alta!

Nu zic aceasta nici din prietenie pentru d. *Ventura*, pentrucă d-sa nu mi-e amic nici personal, nici literar, nici măcar politic ; nici din vrăsmășie pentru artiștii noștri, pentrucă, dacă e vorba, ei se bucură de deplina mea simpatie ; nici pentru ca să fac în necaz Direcțiunii, fiindcă nu-mi pot închipui cu niciun chip că ea ar fi putut povățui pe artiști la asemenea indelicatețe. Dar zic aceasta dintr'un adînc respect pentru artă și dintr'o și mai adîncă dragoste pentru arta națională. Orice jicnire a dezvoltării ei mă revoltă, in-diferent de persoana, care o jicnește.

Drama d-lui *Ventura*, dacă nu e o capod'operă, este o dramă serioasă, prin ideile, ce cuprinde, prin vioiciunea dialogului și prin câteva scene a căror putere a subjugat chiar pe artiștii, care ar fi vrut s'o facă să cază. E.

o lucrare în care se vădește o minte care a ajuns la maturitate, și într'o astfel de lucrare se găsește ceva mai mult decît într'un «*Cancer la inimă*»¹⁾ sau în niște «*Ciini*»²⁾ oarecare! Cu atît mai rău de artiștii, care nu pun interesele artei mai presus de interesele personale. Și mai rău că nu se face regulă la Teatrul Național în această privință!

Dar voiți reveni.

1) Vezi mai sus, pag. 90.

2) Vezi *Critică Dramatică*, pag. 48—49.

A NOUA BUCATĂ

Luni, 22 Noembrie, 1904.

Tot SARAH BERNHARDT.

Incercasem în cronica trecută o comparație între Sarah Bernhardt și marii artiști italieni, Novelli și Eleonora Duse, punîndu-mă cu deosebire din punctul de vedere al mijloacelor de expresie și al consecințelor, ce implică aceste mijloace. Această comparație era, și sumară, și necompletă. Dar dacă faptul de a fi sumară era impus oarecum de caracterul croniceii ziaristice, nu tot așa cel de al doilea defect, care putea da naștere la contestări și confuzii. Astfel din pricina neîntregimii gândului exprimat atunci, unii cronicari care au avut bună voința să citeze—și, firește, și să aprobe— unele

din părerile mele, n'au primit și pe celelalte, ceeace, cred, nu s'ar fi întîmplat, dacă mi-aș fi spus din capul locului tot gîndul. Sînt ținut dar să revin astăzi, și cu atît mai mult, cu cît desăvîrșirea ideii mele de atunci ar pune în evidență poate și caracterul de semi-adevăr al altor păreri emise în presa noastră asupra marei artiste franceze.

Sarah Bernhardt nu poate fi inferioară sau superioară altor artiști, pentru că — îmi închipuiu că argumentează alți critici — arta sa e desăvîrșită ca și a altor artiști și, întru cît e desăvîrșită, arta nu poate să-și fie nici superioară nici inferioară sie însăși. Din acest punct de vedere, negreșit, criticii aceștia au dreptate. Căci întru cît o operă de artă e perfectă, ca și o alta, ele sînt egale din punctul de vedere al perfecțiunii, și orice speculațiune asupra comparației dintre dînsese, din acest punct de vedere, este de prisos și chiar fastidioasă. Dar în articolul meu nu era vorba de cine e mai *perfect* dintre artiștii, despre care vor-

beam, ci cine e mai *complet*. Și aci se schimbă chestiunea. O poezie lirică este din punctul de vedere al perfecțiunii artistice deopotrivă, spre pildă, cu o dramă wagneriană ; dar o poezie lirică are un conținut sufletesc neînsemnat și-mi pune în vibrație o singură coardă a inimei, pe cînd o dramă wagneriană are un conținut sufletesc de o așa bogăție, că-mi mișcă toate rezorturile ființei. Distincțiunea de valoare care nu se poate face, în acest caz, din punctul de vedere al perfecțiunii artistice se poate face — și, de fapt, nu e nimeni care să nu ofacă—din punctul de vedere al conținutului și al mijloacelor de expresie.

În cazul ce ne preocupă, și dacă luăm de temei reprezentările ce s'au dat la Teatrul Liric și la Teatrul Național, de anul trecut și pînă acum, noi nu ne putem sustrage dela o comparație între artista franceză și Novelli. Eu m'am mărghinit în rîndul trecut să fac comparația, luînd de bază numai acea nota care mi s'a părut mai pregnantă pentru caracteri-

zare a Sarei Bernhardt: mijloacele sale de expresie—vocea. Dar comparația s'ar fi arătat și mai îndreptățită, dacă aș fi luat de bază conținutul sufletesc pe care îl poate exterioriza. Am fi observat atunci că această artistă nu poate reprezenta cu perfecție decît o lature a sufletului omenesc: voința și încă nu întreaga voință. Voința activă, care urmărește, cu calcul sau cu îndirjire, un scop și nu se lasă pînă nu-l ajunge, iar dacă nu-l ajunge se frînge deodată și cade — Sarah Bernhardt nu o poate întrupa și exterioriza cu artă desăvîrșită. De aceea se și ferește ea de eroii clasici la care în genere acest fel de voință se întîlnește. Ceea ce această artistă poate să reprezinte cu toată perfecțiunea, care uimește și entusiasmează, este voința inhibitivă și pasivă; voința, care caută să înfrunte împrejurările, ce o amenință, se luptă cu desnădăjduire viforoasă și amețitoare în contra lor, se dislochiază din temelii ei, se clatină, stă să cadă, se prăbușește, dar care, în toată această dărîmare și

derăpănare, tinde neconținut să revină la poziția primitivă, chiar în clipele cînd ți se pare că a dispărut dintr'însa orice viață. Poezia *voinței care se distruge* — iată ce știe să ne facă să simțim, cu tot adevărul și cu toată adîncimea, Sarah Bernhardt. O voință subminată de ftizie în puterea ei fizică și care se simte bătînd din ce în ce mai slab, dar totuși tenace, pînă în clipa ultimei suflări — este Margareta Gautier. O veleitate de voință, care se frînge, fără să fi încercat nimic serios în luptă cu viața, și care se lasă propriei sale neputințe, este Ducele de Reichstadt. Voințe rezistente, care totuși nu pot face nimic sau aproape nimic în contra împrejurărilor combinate într'adins ca să le aducă la încordări și la frîngeri vecine cu nebunia, sînt Zoraya, Fedora, Tosca. Iată de ce, din acest punct de vedere, Sarah Bernhardt poate să ne facă să simțim atît de precis fiorul tragic și de ce acest fior uneori e vecin cu groaza, care stă să transgreseze limitele sferei estetice. Iată de

ce, gîndindu-te la dînsa, îți vine s'o dai ca tipul tragedianeii. Dealtminteri tocmai faptul, că această artistă are centrul talentului său în puterea de a exterioriza voința în mersul ei descendent, explică cred pentruce și-a păstrat cu atîta frăgezime această facultate pînă la vîrsta care o are. Căci inteligența, cînd este obosită de atîtea agitații, se întunecă cu bătrînețea, sentimentele se tocesc, dar voința rămîne vie în om pînă în ultimele momente. De aceea și cred că Sarah Bernhardt va putea continua să joace cu acelaș succes cît timp își va păstra sănătatea. Bătrînețea nu i-l va răpi.

Dar sufletul omenesc are un conținut mult mai bogat decît acela pe care artista franceză îl poate exterioriza cu perfecțiune. Pe lîngă voința care rezistă, dar se frînge, mai e voința, care calculează și lucrează, apoi voința impulsivă care se impune și crează. Și pe lîngă voință, mai este întreaga lume a sentimentului și a inteligenței omenești, care

în anumite stări sufletești ale omului, pot ocupa primul plan, subordonându-și voința. Aceste conținuturi sufletești, care pot da atâtea tipuri deosebite de oameni, Sarah Bernhardt nu ne-a arătat că le poate reprezenta cu aceeași artă, ca pe acel analizat mai sus. Putem oare zice acelaș lucru de Novelli? Putem oare găsi între personagiile reprezentate de acest artist, analogia izbitoare, pe care am găsit-o între personagiile reprezentate de artista franceză? Tosca, Fedora, Regele Romei, Margareta Gautier, Zoraya sînt personaje ce se reduc la unul și acelaș tip, fiind deosebite între ele, nu prin calitate, ci prin cantitate, intensitate și prin împrejurările în care sînt puse. Oare să fie aceeași analogie *calitativă* între Papa Lebonnard și Ludovic XI, între Lear și Petrucchio, între Chaponet și Yorick sau Michel Perrin? Negreșit o analogie pentru cele mai multe din aceste personaje am găsit cu însumi. Bunătatea mai mare sau mai mică a acestor personaje, bunătatea adevărată sau simulată,

cu deosebitele ei forme de tranziție, constituie terenul propriu al artei lui Novelli. Dar relevarea acestei însușiri îmi servia mie ca să explic întru cîtva pentru ce noi nu numai admirăm, dar și iubim pe Novelli. Această observație nu implica deloc afirmarea inferiorității lui Novelli în reprezentarea și altor stări sufletești, unde bunătatea n'are ce căuta.

Cine și-aduce aminte de scena spovedaniei din «*Ludovic XI*», sau de scena finală din «*O dramă nouă*», poate aprecia temeiul acestei afirmări. Dar chiar dacă am admite că Novelli reprezintă artistic *numai* bunătatea — ceea ce nu este tocmai exact — tot s'ar vedea îndată cu cît e mai întinsă sfera puterii de reprezentabilitate a artistului italian față de aceea a artistei franceze. Căci bunătatea este o calitate morală care — în opoziție cu răutatea — cuprinde jumătate din sfera manifestărilor noastre sufletești și în acelaș timp se extinde asupra tuturor facultăților noastre, întrucît sînt în legătură cu viața practică.

Aceasta însemnează că între doi artiști se pot stabili raporturi de superioritate și de inferioritate; că, în specie, pe lângă superioritatea lui Novelli asupra Sarei Bernhardt, stabilită în cronică trecută, se mai adaugă încă una: talentul artistului italian are un volum mai mare decât acel al artistei franceze.

Această comparație ar putea fi continuată dintr'un alt punct de vedere — din punctul de vedere al fantaziei și libertății de combinare a mijloacelor de expresie, ce găsim în jocul lor. Mi-ar fi lesne să arăt câtă fantazie și libertate se descopere în jocul lui Novelli și ce sărăcie relativă se găsește în jocul Sarei Bernhardt; — mă mulțumesc numai să indic punctul de vedere. Orice cititor cu oarecare cultură și care a văzut pe acești doi artiști va putea să facă comparația și să stabilească raportul. E bine ca cititorul să mai lucreze și singur, nu tot dus de mână. Și deci mă opresc aci.

A ZECEA BUCATA

Luni, 29 Noembrie, 1904.

Chimia în insurătoare, comedie în 3 acte de *Kneisel*, trad. de...; **Săracu' Dumitrescu**, un act în versuri de d-l *G. Ranetti*; **Prejudecăți**, dramă în 4 acte de *Gr. Ventura*.

Ocupîndu-mă în două Luni de-a rîndul cu Sarah Bernhardt și afundîndu-mă mai mult decît ar fi trebuit în speculațiuni de artă internațională, am uitat cu desăvîrșire de arta națională și de noile ei progrese. Cu desăvîrșire—n'ar fi tocmai cuvîntul, pentru că în timpul săptămîinei trecute am mai publicat o notiță—două în fugă, iar într'una din cronice am avut meticuloasa grijă de a anunța în titlurile din frunte numele pieselor și autorilor, despre care... n'am vorbit. Prea puțină consolație pentru autori, — dar

cu atât mai multă pentru artiști și traducători, care aveau tot interesul să fie trecuți cât mai sub tăcere. În adevăr, în acele cronice — rămase nescrise — n'ar fi fost vorba de progresele artei dramatice române, căci singura dramă, în care artiștii noștri ar fi avut ocazie să creeze ceva mai substanțial, n'a fost jucată de dînșii cu nici o tragere de inimă; ci de acelea ale literaturii dramatice, iar în sfera acesteia ar fi fost vorba numai de literatura originală, nici de cum de cea de traducere care, judecînd chiar numai după armoniosul și elegantul titlu «*Chimia în insurătoare*», n'ar fi avut să provoace din parte-mi decît laude ca acelea, pe care le-am adus acum un an faimosului «*Conte Essex*»¹⁾! Dar dacă n'am făcut mai pe larg, ceea ce ar fi trebuit să fac atunci, trebuie măcar s'o fac în treacăt acum, cu riscul de a turbura liniștea acelor care — cu toată indiferența lor aparentă — se mulțumise că au scăpat eftin.

1) Vezi *Critica dramatică*, pag. 1.

Și mai întâi, în ce privește nepilduita «*Chimie în insurătoare*»! (în care traduceri ca «las'să mergem»! în loc de «ai să mergem!» sînt flori la ureche și în cari fenomenul chimic de care e vorba e... *fierberea* inimilor) —mă mir de completa dezorientare în chestie de gust a aceloră, care admit să se joace la Teatrul Național astfel de — erte-mi-se expresia — «nerozii» artistice! Teatrul Național care trebuie să lupte — din păcate, fără încă nici un mijloc de apărare — în contra trupelor streine dramatice, și în acelaș timp în contra unui vrășmaș, care, deși nu contribuie întru nimic la dezvoltarea elementelor proprii artei române, tinde să expulzeze Societatea dramatică din propriul său edificiu—«ariciul» de Operă; — Teatrul Național, spre a se impune publicului, n'ar fi trebuit să primească cu nici un preț să se joace pe scena sa comedii sau drame care au defectul capital și iremediabil al unei acțiuni care interesează numai în primul act. După ce că se păstrează obiceiul

«antractelor» interminabile — a căror lungime se caută în zadar a se masca printr'o relativ mai variată și mai aleasă muzică de concert — iar pe deasupra toate celelalte obiceiuri rele, pe care le-am relevat anul trecut, și altele noi, pe care le-am relevat anul acesta, — se mai dă și reprezentații, la care publicul, ațîțat la început printr'o meșteșugită și bine jucată expoziție a acțiunii, merge din decepție în decepție în actele următoare pînă la o completă deziluziune. — Așa s'a făcut cu «*Să nu zici vorbă mare*» care nu e interesantă decît în primul act, așa și cu această armonică «*Chimie în insurătoare*». Și barem la aceea mai puteai avea consolația unui nume ilustru și meritul literar al dialogului, pe cînd la aceasta nu poți să ai decît strîngerea de inimă pentru bieții artiști — și cei mai talentați — care sînt tinuți să bată apa în piuă, cu stări sufletești fără nici-o dezvoltare și cu intrigi care nu sînt cel puțin ingenioase. Așa se ajunge la rezultatul nesăbuit, ca o comedie în care joacă

rolurile principale artiști ca d-nii Toneanu, Catopol, Liciu, Soreanu, Paciurea și artiștele, ca d-nele Maria Ciucurescu și Ionașcu, să lase publicul receși chiar să-l indigneze. Sint în contra acelor care cred că la Teatrul Național să nu se dea farse ; dar cu atît mai mult în contra acelor care nu știu să deosibească o farsă care poate desfăta pe spectator și-i poate ține deștept interesul dela început și pînă la sfîrșit. Căci, în orice specie literară, oricît de inferioară ar fi, poate exista un rudiment de artă, iar datoria ta de cîrmuitor al gustului public, mai cu seamă că năzuești să trăești prin public, e de a căuta să reprezinți lucrări în care acest rudiment de artă nu lipsește. Dar la noi par'că experiența, ce se face în fiecare an, nu slujește la nimic. S'a dat anul trecut și anul acesta farse și comedii foarte slabe în primele acte, dar care aveau actul final bun. Toate aceste comedii, ca, buniore, «*Regulus Cadoveanu*» și «*Institutorii*», au avut succes — și au avut succes tocmai pentru că în-

tr'insele se respectă această regulă elementară a acțiunii dramatice: interesul acțiunii trebuie să meargă în sens ascendent. De ce nu se ia o măsură statornică, de a nu se mai juca localizări sau traduceri, în care interesul acțiunii merge descrescînd? Altminteri sîntem în toate chipurile siliți să părăsim Teatrul Național, pentru arta dramatică nemțească-japoneză dela Teatrul Liric!—Și cine ne-ar putea învinui de lèse-naționalitate, cînd cei ce sînt chemați să reprezinte cultura națională, fac tot posibilul ca să ne desguste de dînsa?

Dar să venim la lucruri mai interesante. Prin lucrările d-lor *Ventura* și *Ranetti*—«*Prejudecăți*» și «*Săracu' Dumitrescu*» cred că literatura noastră dramatică e în progres. Nu e vorba de capod'opere, dar e vorba de lucrări în care strălucesc unele calități care în literatura noastră dramatică sînt foarte rari. Așa, mai întîi, în ce privește «*Săracu' Dumitrescu*», putem zice fără contestare că e un model de vervă comică în ver-

suri. De-ar fi în proză meritul său ar scădea foarte mult. Ar scădea pentrucă, la drept vorbind, acest act nu e propriu zis o operă dramatică, ci o operă satirică.

Intr'insa vedem cum cîțiva prieteni, ai unui mort pe care chiar atunci îl duseră la groapă, se adună unul cîte unul, triști și cerniți, într'un local de consumație, își amintesc faptele lui «săracu' Dumitrescu», îl plîng, compătîmîndu-i soarta, ce l-a răpus atît de tînăr, dar încet încet încep să se liniștească și să pună cîte un «dar», cîte un «însă», pînă ce ajung de-a binele să-l vorbească de rău și să chefuiască cu lăutari cu banii rămași dela înmormîntarea, ce se făcuse pe seama Ministerului, iar unul dintr'înșii chiar face propuneri necinstite Stelei, prietena, care rămăsese pe drumuri, a bietului mort, și care trebuia să fie ajutată tocmai din banii, cu care se făcea petrecerea. Revolta acestei femei îi readuce la cunoștință —și la tăcere, —și actul se termină.

În desfășurarea acestei acțiuni, fără complicațiune, intenția satirică se tră-

dează neconținut prin vorbele uneori neverosimile, pe care autorul le pune în gura personajilor sale, iar «tirada» Șteiei, prin vehemența și retorică ei, ne vedește mai mult sufletul biciuitor al autorului, decât cel plin de întristare revoltată al femeii. Așa fiind, compoziția, trădează mai mult această stare subiectivă decât cea obiectivă a personajilor — și efectul este franc satiric. Dar, din momentul ce acesta e caracterul ei, se înțelege dela sine că în proză ar fi pierdut tot efectul de haz amar ce-i constituie sentimentul fundamental. Căci vorbirea liberă a prozei, care e forma naturală a vorbirii, ar fi atras după sine cerința ca și toate stările sufletești ale personajilor să fie firești — adică obiective și deosebite de-ale autorului, iar când atențiunea noastră, îndreptată în această direcțiune, nu le-ar fi întâlnit astfel, ar fi fost jicnită în chip esențial — și impresia, pe care ne-ar fi făcut-o lucrarea, s'ar fi schimbat cu desăvârșire. Așa cum este însă, atențiunea ne este solicitată.

cu deosebire de **factura** versului, de bogăția rimei, de farmecul limbii, (care, deși încătușată în măsura versului, se mișcă așa de liber și de vioae), de intențiunile satirice ce înțeapă la fiecare întorsătură de frază, la fiecare împerechere de rimă. Iar risul, pe careni-l provoacă aceste «butade» care se țin șir, se învâluie din ce în ce de un sentiment sever, pînă ce aproape copleșit la sfîrșit, dar mai mult de situațiunea femeii, care plînge la ușă văzînd pe prietenii iubitului ei chefuind și insultîndu-l,—decît de «tirada» ei. De ar fi fost în proză «*Săracu' Dumitrescu*» ar fi cerut altfel de tractare. Mai întîu, autorul ar fi trebuit să izgonească din sufletul său sentimentul de repulsie, ce se simte că are în contra personagiilor, pe care vrea să le satirizeze. Al doilea, ar fi trebuit să le facă să ajungă la cheful după înmormîntare într'un chip care ar fi pus pe spectatori în poziție să-și mărturisească, că și ei ar fi făcut tot astfel, de-ar fi fost în aceleași împrejurări. Al treilea, ar fi trebuit ca revenirea

lor la cunoștință să se facă prin lucrarea proprie a conștiinței fiecăruia. Căci oamenii satirizați de d. *Ranetti* nu sînt niște caractere deosebite, care din răutate au ajuns la fapta lor, ci sînt niște oameni ușurateci, care trebuie să ne excite risul—oricît de întunecat ar fi—dar nu indignarea. Ei trebuie dar să fie înfățișați ca mijlocia oamenilor, care se lasă tîriți de împrejurările vieții, și lucrarea propriei lor conștiințe ar fi fost de ajuns să-i aducă la recunoașterea ticăloșiei faptului, ce comit. În proză dar, — și dacă s'ar fi respectat acea obiectivitate artistică ce întîlnim la *Caragiale*—discursul Stelei ar fi părut cu desăvîrșire fals și ne-ar fi indispus nu în contra celor apostrofați, ci în contra ei, care ar fi putut să facă ceva mai puțină paradă de moralitate. În definitiv, deci, calitatea esențială a lucrării d-lui *Ranetti* este cudeosebire verva comică în vers — și ea îi dă caracterul de «mic giuvaer literar» de natură satirică, cum am caracterizat-o într'o notiță trecută. — Și aceasta e un progres, întrucît

această calitate n'o mai găsim atît de clară decît în «*Pe malul girlei*» a lui *Ascanio*. Lucrarea amicului nostru e un argument mai mult pentru aceia care cred că comedia în versuri poate deveni cîrînd în literatura românească, o realitate.

Un progres, însă de altă natură, denotă și drama d-lui *Ventura*, «*Prejudecăți*». Nu prin partea, ce-a vrut să realizeze și care rămîne pe al doilea plan și ca un defect, ci prin partea, pe care a realizat-o vrînd să pună în relief pe cea d'întîi. Autorul a vrut să facă o dramă *à thèse*, și mulți au judecat-o defavorabil tocmai din pricină că au căutat să se pună din acest punct de vedere. Și au avut dreptate s'o judece astfel, dacă s'au pus din acest punct, dar au făcut greșală, cînd s'au pus dintr'însul. Un critic nu trebuie în judecata lui să se ia nici după intențiunea presupusă sau chiar mărturisită autorului, nici după alte considerațiuni exterioare operei. El trebuie să facă abstracție de toate aceste împrejurări și să se mărginească a cerceta efec-

tul propriu, ce-i face ea, precum și elementele dintr'însa, care contribuiesc în mod esențial la producerea lui. Făcînd această operație, un critic neprevenit ar fi observat că, dacă prin drama sa d. *Ventura* nu ne-a arătat cu claritate nici nedreptatea, ce i se face fiului natural în societate, nici absurditatea duelului — două «prejudecăți», care pentru o dramă s'ar fi putut reduce la una, — nu e mai puțin adevărat că aceasta s'a întîmplat tocmai din pricina că d-sa a fost oarecum furat de adevărul luptelor sufletești ale eroilor săi și astfel ne-a prezentat un conflict de-o rară puternicie, numai prin simpla analiză psihologică a unei situațiuni.

Infățișarea unui conflict care ne interesează cu deosebire prin analiza lui amănunțită este un fapt nou în literatura noastră dramatică, și astfel, deși lucrarea, în care îl întîlnim, nu e un capod'operă, el este și rămîne ca un semn de progres al acestei literaturi.

Radu Cernea (Ar. Demetriad), fiu natural al văduvei Elena Florentin, (d-na C.

Demetriad) om cult, avocat însemnat, suflet drept și curat, și mai presus de toate flu iubitor — întâmpină dificultăți când voește să se căsătorească cu Elena Predeanu (d-ra Gheorghiu), pe care o iubește, dar le învinge, deși cu greu, prin noblețea caracterului său, prin statornicia iubitei lui și prin inferioritatea morală a viitorului său socru, Iorgu Predeanu (d. Nottara). În preziua căsătoriei însă, Radu este ucis într'un duel de către un cunoscut, Trestianu, care nu apare în dramă și pe care el îl provocase din pricină că acest fost amant al mamei sale, la o petrecere între prieteni, nu se sfiise să vorbească ireverențios de dînsa.

Nedreptatea prejudecății în contra situațiunii de fiu natural a lui Radu ar fi fost scoasă clar în relief, dacă din pricina aceasta i s'ar fi tras vreo nenorocire ; dar, deși această situațiune i-aduce obiecții din partea lui Iorgu Predeanu, ea nu este așa de gravă, încît să nu fie învinsă relativ ușor. Această victorie toc-

mai arată că prejudecata nu este deloc tragică. Pe de altă parte, adevărata dificultate nu e atît situațiunea sa de fiu natural, cît viața, să-i zicem blînd, liberă, pe care o dusesse mama sa. Iorgu Predeanu și-ar da bucuros fata lui Radu, cu condiția, pe care acesta nu o primește, de a nu trăi la un loc cu defăimata — pe drept — d-nă Florentin. Această împrejurare turbură dar ideia că e nedrept prejudiciul social în contra fiilor naturali, pentru că, precum se vede, greutățile reale din dramă nu vin din acest prejudiciu, ci dela o altă pricină de o natură clar antipatică și de nesuștinut. Dar ceea ce este mai grav și ceea ce întunecă cu desăvîrșire teza, e faptul că moartea lui Radu nu i se trage din faptul că el e fiu natural, dar din pricină că e nevoit să apere cinstea mamei sale, fără ca aceasta s'o merite. Nu pentru că e *fiu natural* i se întîmplă lui Radu toate nenorocirile, dar pentru că e fiul (natural ori legitim) al *mamei sale*. Astfel că, față de aceste date, sîntem nedomiriți fundamental și sîntem

nevoiți să punem pe autor într'o dilemă : Ori ai vrut să susții că situațiunea inferioară creată fiului natural în societate este o prejudecată nedreaptă—și atunci n'ai adus nici un incident caracteristic, care să pună în relief această nedreptate, fiindcă, după cum ne înfățișezi lucrurile nimeni în drama d-tale nu o ia în serios ; — ori ai vrut să susții că e nedreaptă prejudecata în contra femeii, care duce o viață libertină și se folosește de grațiile ei, și atunci ai comis mai întâi o dublă greșală : 1) ai căutat să susții un lucru care e în contra ideilor noastre morale ; și 2) ai căutat să-l susții prin niște mijloace care arată tocmai contrariul de ceea ce ai fi vrut să dovedești. Primul punct nu are nevoie de dovadă. Al doilea punct se dovedește prin faptul că moartea lui Radu se întâmplă tocmai din pricina destrăbălării trecute a mamei sale. Acest trecut îl aduce pe Radu în situațiunea de a fi ucis de fostul amant al mamei sale, amant care avusesse tot dreptul să n'aibă nici un respect

față de dînsa. — Dar, în afară de aceasta, ipoteza că d-ta ai vrut să aperi viața liberă a femeii văduve, mai atrage după sine o greșală fundamentală din punct de vedere artistic. În această ipoteză personagiul principal nu mai e, precum e în drama d-tale, Radu, ci Elena Florentin. Și în acest caz confuzia este completă — și nu mai am nimic de adăogat. — Cit pentru cealaltă parte a tezei — prejudecata în contra duelului, — trebuie să observăm că este tot așa de slab susținută ca și cea dintîi, de oarece moartea lui Radu nu decurge în mod necesar din această prejudecată. Cum autorul a putut să facă să moară Radu, tot așa de ușor putea face să moară Trestianu. Ori cîte supoziții dar am ridica, drama «*Prejudecăți*», ca lucrare *à thèse*, este de nesusținut — și adaog — atît mai bine că nu e de susținut.

Dar, făcînd abstracție de această interpretare și gîndindu-ne numai la efectul propriu al dramei, găsim într'însa unsîmbure adevărat. Mai întîiu, conflictul interesant din sufletul lui Radu, care iubește pe

mama sa, dar care, aflînd încetul cu încetul ce șubred și nesănătos teren este acela în care și-ăsădit iubirea lui, ajunge să spună mamei sale că e nenorocit, pentru că e fiul ei, dar că totuși își duce crucea, în care nu mai crede, și astfel se sacrifică murind pentru dînsa. Al doilea, conflictul paralel ce se petrece în sufletul mamei sale, care tocmai acum își dă seama de nevrednicia vieței, ce dusesse, și care zădarnic caută să repare, retrăgîndu-se din viața socială, greșelile trecutului. Și, în fine, ciocnirea dintre ele. Aceste conflicte adevărate și circumstanțiat analizate, sînt însă întrucîtva întunecate de culoarea de simpatie în care autorul vrea să învâlue figura vinovată a mumei. Oricum ar fi, lucrarea d-lui *Ventura*, precum am mai spus-o, prin acest sîmbure și prin felul cum știe să-l prezinte și să-l analizeze, este o dramă serioasă care ar fi trebuit să fie mai bine primită și mai cu drag jucată de artiști, — fiindcă de altminteri știu că publicul n'a primit-o tocmai rău.

NOTIȚA XIV.

Miercuri, 1 Dechemvrie, 1904.

Alleluia, dramă în 3 acte de *Marco Praga*: **Săracu' Dumitrescu**, un act de *G. Ranetti*.

Aseară, 30 Noemvrie, s'a dat la Teatrul Național, împreună cu «*Săracu' Dumitrescu*», actul d-lui *Ranetti*,—«premiera» «*Alleluia*», dramă modernă italiană, cu d. P. Sturdza în rolul principal de bărbat și cu «debutanta», d-na Ioanin, în rolul principal de femeie, în fața unei săli, nu prea plină, dar aleasă.

«*Săracu' Dumitrescu*» a fost jucat cu acelaș succes, ca și la prima reprezentație. Inscenarea a fost mai îngrijită, d-ra Voiculescu și-a modificat în bine interpretarea, fără să izbutească totuși pe deplin, și jocul artiștilor—afară de început—a fost la înălțimea propriului lor talent. Dar versurile,—ar trebui să învețe să zică mai bine versurile!

«*Alleluia*» lui *Praga* este o dramă curioasă, care te sgudue fără să te misce și te intere-

sează fără să-ți placă. Fondul se desfășură împrejurul unui fapt divers, care e precedat de un fel de admirabilă uvertură—actul I—care conține, ca și o dramă wagneriană, toate motivele, pe care însă în zadar le așteptăm să vină dezvoltate cu arta cuviincioasă în acatele următoare. Alleluia, cum e poreclit veselul—așa cel puțin spun amicii—președinte al petrecerilor populare, fabricantul Fara (d. P. Sturdza), deși își serbează nunta de argint, ca om fericit în familie, și deși pune la cale chiar pentru a doua zi, împreună cu serioasa, «aferata» și «asomanta» secătură, Marzotti (d. Soreanu), o nouă serbare populară pe «corso» — poartă în sufletul său rana de a fi fost, cu douăzeci de ani mai înainte, înșelat de soția sa Eliza (d-na Eug. Ioanin) și de a fi fost totuși nevoit, de a o păstra, mutându-se în alt oraș, în casa sa, nu ca soție, ci ca mumă a copilei ce avusese cu dinsa, Eva, (d-ra Mihăilescu), numai cu gândul ca fiica sa, când se va face mare, să nu cadă sub disprețul public. Această rană n'o știu prietenii săi locali Marzotti și Germignani (d. Carussy), nici bărbatul Evei, Giovanni Conte (d. Aur. Petrescu), dar o știu fratele acestuia, scepticul, lăudărosul, și «farnientele» ironic, Cavalerul Flaviano Conte (d. I. Livescu), cum și ticiutul președinte de tribunal, fost coleg de uni-

versitate și încă amic al lui Fara, strămutat de curind în oraș, Pertusani (d. G. Achille). Către acesta își destăinuie Alleluia, după plecarea prietenilor ce-l sărbătorise, toate durerile căsniciei sale simulate și dela dînsul primește cuvinte de încurajare și de speranță. Dar zadarnice sînt toate. Cînd rămîne singur, și soția sa, căzîndu-i ingenuchi, îi cere încă o dată ertare, el caută să rămînă neînduplecat, izbucnește în contra ei, dar șovăe și poate ar ceda, dacă n'ar veni să cază ca o bombă vestea adusă de vizitiul Rocco (d. Paciurea), că Eva, fiica lor, a fost tocmai atunci surprinsă cu un tînăr și că, izgonită de bărbatul său, așteaptă la ușă. Furia lui se sparge în invective în contra neamului pervers și, cînd Eva s'arată, se repede asupra-i ca un vîrtej, s'o nimicească! Dar gîndul că ar putea fi nevinovată îl oprește, și astfel nu se sfîrșește drama, ci numai actul I.

În actele următoare ar fi să vedem, ca momente interesante și dramatice, mai întîi scena din care Fara vrea să se convingă că Eva, deși fică a vinovatei sale soții, totuși nu e vinovată; apoi scena, în care el îi ia apărarea față de acuzatorul principal, Cavalerul Flaviano Conte, care se institue într'un fel de mentor social al fratelui său Giovanni, și scena finală în care, descoperind minciuna

Evei, Fara revine la momentele dela sfârșitul actului I, dar nu ca s'o omoare, ci ca să-i ia numai copilul și să-l dea bărbatului, iar el să cadă mort — îmi închipuesc — de dambla.

Dar scena între el și Eva este de o neclaritate, pe care numai jocul unui mim, ca Novelli, ar putea s'o lămurească; în scena apărării se arată de o slăbiciune vecină cu imbecilitatea; iar, în scenele finale, este de o brutalitate inutilă, pe care n'ar putea-o scăpa decât iarăși un mare artist, mai cu seamă prin jocul mut al scenei predării copilului. În scena cu Eva, spectatorul simte clar că Eva e vinovată, dar nu vede de loc pentru ce tatăl său se convinge de contrariu — și tocmai acest lucru pe care nu-l vedem din text trebuie să ni-l dea artistul dramatic. În scena apărării îi lipsește ceea ce ar trebui ca să ne impresioneze: căldura convingerii și puterea argumentației. Stăpînul situației nu rămîne el, ci pretențiosul antipatic, faimosul Cavalier Flaviano, care-l ironizează într'una. Din pricina slăbiciunii acestei scene, scena finală, când Fara descopere crudul adevăr, nu mai are puterea, pe care ar fi trebuit s'o aibă. Când nu vedem cîtă inimă, cîtă convingere, cîtă minte a pus în apărarea unei vinovate, pe care o crede nevinovată, nu mai putem simți puternicia noului temei al durerii sale,

cînd află că a apărut pe o nevrednică. Lipsa de artă a acestor acte face ca toată acțiunea înnodată cu atîta măiestrie—deși, poate, dacă cercetăm amănuntele, putem zice că e înnodată cu mai multă măiestrie decît adevăr—să ia aparența unui fapt divers și să ne emoționeze ca o realitate *penibilă*, iar nu ca o realitate *tragică*. Căci tragicul este groaznicul care poate fi contemplat cu plăcere din pricina artei, cu care e înfățișat, și, dacă lipsește această artă, tragicul dispăre,—și cu dînsul emoțiunea încîntătoare estetică,—și în locul lui rămîne nesuferitul.

Dar, în afară de aceste observații asupra conținutului, mai am de făcut observații asupra fondului de sentiment pe care e brodat acest conținut. Dar despre aceasta și despre jocul artiștilor, voi vorbi în notița de Vineri.

NOTIȚA XV.

Sîmbătă, 4 Dechemvrie, 1904.

Alleluia, dramă în 3 acte de *Marco Praga*; **Săracu' Dumitrescu**, un act în versuri de *G. Ranetti*.

Alaltăieri s'au reprezentat la Teatrul Național «*Alleluia*» a lui *Praga* de-a doua oară și «*Săracu' Dumitrescu*» de-a treia oară, atît una cît și cealaltă cu ceva mai mult succes decît la reprezentațiile anterioare. Verva artiștilor și măsura, ce unii dintr'înșii au știut să păstreze, au contribuit în primul rînd la aceasta.

În «*Săracu' Dumitrescu*», succesul s'a accentuat prin verva d-lui Brezeanu, care totuși ar fi trebuit să treacă mai repede peste pasagiul indecent și de suprimat asupra omului la bătrînețe, și prin felul cum d-ra Voiculescu și-a spus «tirada» sa cu gradația firească desvoltării sentimentului de mîhnire înnăbușită, care ajunge să izbucnească la sfîrșit. Totuși nu era necesar ca, pentru reprezen-

țarea petrecerii, să se dea ocazie artiștilor să facă în fața publicului o așa de veritabilă orgie. Măsura în toate—și mai cu seamă în reprezentarea faptelor de natură violentă—nu trebuie desprețuită niciodată.

În «*Alleluia*» succesul s'a datorit unor rectificări și adăogiri în rolul d-lui Sturdza, care i-au permis pe deoparte să dea personagiului său o culoare mai simpatcă în decursul tuturor actelor (ceea ce nu s'a observat în desțul la prima reprezentație), iar pe de alta să joace cu mai multă claritate unele momente esențiale în dezvoltarea dramei, peste care trecuse prima dată prea ușor. Cu toate aceste rectificări și adăogiri și cu toț jocul îngrijit al tuturor celorlalți artiști,—n'am zis artiste!—drama lui *Praga* mi-a lăsat aceeași impresie displăcută. Pricina e, — în afară de lipsa de artă în prezentarea conținutului, relevantă în notița trecută, — fondul sentimental, neclar și nesigur, pe care se țese acest conținut. Cele mai multe personaje și situații din această dramă ne fac o impresie îndoiasă și deci turbure din punct de vedere estetic. Astfel, mai întâiu caracterul sentimental al replicelor lor face să ni se alterneze atît de des și atît de apropiate una de alta impresia comică și cea tragică, că atențiunea noastră nu găsește decît rare ori liniștea de a se concen-

tra, asupra personagiilor sau scenelor ce vor să ne solicite interesul. Este ca și când, mergînd repede pe lîngă un grilaj des, am vrea să vedem frumusețea unei grădini ce s'ascunde după dînsul.

Această impresie se complică cu faptul că fondul sentimental al unor personaje contrastează aproape neconținut cu rolul, ce sînt chemate să joace în acțiune.

Cîteva exemple. Cavalerul Flaviano este o pretențioasă secătură și totuși el este seriosul apărător al cinstei fratelui său. Eliza ne este înfățișată ca o vițioasă și ca o păcătoasă, și totuși autorul o pune să joace un rol de martiră. Insuși Fara, personagiul principal, pe care autorul vrea să ni-l înfățișeze ca un om simpatic, face sau a făcut fapte care ne revoltă prin ușurința sau cruzimea lor.

Acelaș contrast neplăcut se regăsește între unele scene și acțiunea din care fac parte integrantă. Astfel scena, în care ni se destăinuiește vinovăția Evei prin criticele și invectivele ce ea aruncă asupra lui Giovanni, bărbatul său,—scenă pe care autorul o privește cu ochi tragici, ca și Eliza, care o ascultă,—e o scenă de comedie dacă nu chiar de farsă; tot așa scenele, în care Giovanni, aflînd că într'adevăr a fost înșelat de Eva, se repede s'oucidă, dar se potolește repede..

Firește, așa se întâmplă lucrurile în realitate: la o replică tragică se răspunde cu una comică sau cu una îndoioasă; o persoană de nimic poate să joace un rol serios la un moment dat; și ceea ce ni se pare de un comic nespus într'o întâmplare poate în realitate să fie privit cu ochi foarte tragici de cei interesați în cauză. Acesta este de altminteri argumentul acelora, care *admiră* — eu nu-i crez — acest fel de teatru: «E teatrul realist: așa e realitatea»!

— Da? Atunci teatrul nu e decît un fel de articol de reportaj reprezentat! Toate povestirile de fapte diverse ar fi tot atîtea *novele*, și n'am avea trebuință să ne mai ducem la teatru decît poate ca să ne arătăm toaletele! Căci, ca să avem emoțiuni de acestea, n'avem decît să citim sau să asistăm la procesul doctorului Iacobsohn, sau să mergem la morgă, sau să însoțim pe reporteri la crimele celebre, ori să vizităm pe ocași și să le citim memoriile — și așa mai departe. Realitatea artistică însă nu e realitatea de toate zilele, și arta realistă, care caută să imiteze pe cea din urmă, fără să se gîndească că trebuie să fie cea dintîiu, rămîne ca o reprezentare searbădă a realității, fără să aibă, firește, meritul acesteia — de a fi măcar veritabilă!

Această dramă, care pe lângă aceste defecte esențiale, mai are și alte multe de natură chiar tehnică (două-trei scene, în care un personaj nu vorbește și cască gura, iar celălalt vorbește într'una; scene inutile sau fără legătură; lipsă, sau prea multă ingeniozitate în grupele ce conversează, etc.) este totuși una din acele drame care pot trăi prin jocul unui mare artist — și nu atât prin jocul unui artist dramatic, ci, cum am zis, printr'aceia al unui mim, cum e Novelli. Un asemenea artist poate înfățișa, prin mimica lui și cu tot relieful necesar, bunătatea lui Fara, care hrănește durerea conținută și-și dă totuși frîu veseliei inerente firii sale, în care se simte o reală slăbiciune de caracter. Această bunătate și această durere, această veselie și această slăbiciune care nu e decît indicată în textul autorului ar putea să fie exprimată admirabil prin mimică și, dîndu-se alt centru de greutate și altă semnificație întregii drame, s'ar putea masca slăbiciunile ei. Negreșit, d. Sturdza s'a arătat în acest rol un artist serios, care își iubește arta și care vrea cu adevărat să progreseze. D-sa a scăpat—și-l felicit, fiind că n'aș fi crezut-o—de defectele de pronunțare relevate anul trecut. D-sa nu mai mănîncă silabele, nu se mai poticnește, ține destul de consecvent, deși nu

totdeauna accentul frazei și izbutește să reprezinte foarte bine momentele de durere în-năbușită. Nu mai vorbesc de ușurința, cu care se mișcă pe scenă, și de naturalul mișcărilor și gesturilor. Nu izbutește însă să se facă simpativ exprimând momentele de expectativă, dureroasă sau de durere ce izbucnește în plîns. Felul său de a-și deschide gura și de a suspină cu șgomot sînt antipatice. A făcut foarte bine, la a doua reprezentație, să modereze deformarea măscii sale, iar citeodată să ascundă publicului fața, căci, cînd nu izbutești să te faci simpativ, caută cel puțin să eviți antipatia. Oricum, studiul acestui rol ne arată pe un artist la care prima noastră scenă trebuie să privească cu încredere și recunoștință.

Acelaș lucru trebuie să-l zicem și de ceilalți artiști care și-au pus toată inima întru învățarea și reprezentarea rolurilor lor. De relevat cu deosebire sînt d-nii Soreanu, minune de artă în rolul lui Marzotti, caracterizat în notița trecută; — Livescu, căruia uneori i-aș fi dorit mai multă energie casantă în accent și mai multă fluiditate; — Paciurea, care la prima reprezentație ne-a redat cu tot adevărul artei emoțiunea, cu care trebuie să povestească surprinderea Evei de către Giovanni; — Achille, care a dat cu sobrietate nota

paternă și ticnită a personagiului, dar care la a doua reprezentație a fost cam prea viu în povestirea nebuniilor din tinerețe. Bun și d. Carussy în toasturile sale interminabile și foarte bun d. Aurel Petrescu într'unele momente mute. D. Petrescu însă se pare că nu-și dă seamă când trebuie să vorbească tare și când încet, și cum trebuie să accentueze frazele, când ia tonul ridicat. Mă așteptam la ceva mai mult.

Femeile : conștientizitate fără talent și fără școală.

Traducerea destul de bună.

NOTIȚA XVI.

Miercuri, 8 Dechemvrie, 1904.

Uitarea de sine, «piesă» în 3 acte de G. C. Ursachy.

I.

Un om bun, milos și cinstit, Mihail Plopeanu (d. Nottara), care, canonit într'una de o boală de inimă, iubește pînă moare cu o pasiune stupidă și josnică pe o soție ignobilă și vulgară mult mai tînără decît dînsul; — o femeie necinstită, rea și crudă pînă la cinizmul cel mai abject, Madelena, (d-na Costescu), care, spunîndu-ne că urmărește moartea soțului ei, are satisfacția de a-și ajunge scopul, de a se bucura de zestrea, ce i se constituise, și de amantul Prutescu (d. I. Liveșcu), redevenit liber; — pe de altă parte, o fată bună, miloasă și, chip, nobilă, Irina Plopeanu (d-ra Gheorghiu), care ia asupra-și bănuiala adulteriului mamei vitrige, ca să cruțe pe tatăl său de o emoțiune nimicitoare, dar

care, auzind, tocmai cînd acesta avea mai multă nevoie de cruțare, că logodnicul său Bozescu, (d. Bulandra) ia pe o rivală, Margareta Corbeanu (d-na Șturdza), destăinuște sacrificiul făcut și ucide ființa, pe care o iubea mai mult—iată țesătura de contradicții sentimentale, ce constituie fondul acestei «uitări de sine» a d-lui *Ursachy*, cunoscutul autor al dramei «*O căsnicie*».

Singurul element care respectă, în această dramă, legile sentimentalității noastre este acțiunea secundară, în care ni se înfățișează, cu o precizie în adevăr artistică, o cucoană vulgară, invidioasă și zavistioasă, Aglaia Corbeanu (d-ra Alexandrescu), care, deși printr'o intrigă nu prea lămurită, își ajunge pentru un moment scopul, dar rămîne cu buzele umflate la sfîrșit. Dar această acțiune secundară se poate desprinde așa de ușor din complexul acțiunii principale, că ar putea să lipsească cu desăvîrșire, cu atît mai mult, cu cît ea are un caracter pur comic și ar putea constitui miezul clar a unei adevărate comedii sau farse.

De altminteri fondul acestei acțiuni secundare constituie terenul propriu al talentului d-lui *Ursachy*: înfățișarea caracteristică a vulgarității. Tocmai din această pricină d-sa nu izbuteste să ne înfățișeze noblețea de ca-

racter ce a năzuit să întrupeze în Mihail Plopeanu și Irina. Aceste caractere, cu toată sforțarea autorului de a ni le arăta astfel, sînt însă esențial vulgare, și contradicția între intenția sa *vizibilă* și realitatea sa sufletească *inconștientă*, s'a tradus prin acel șir de contradicții sentimentale relevate mai sus. Nu ese cineva nepedepsit din sfera putinței sale, și, oricît de nobilă ar fi aspirațiunea cuiva de a întrupa, în ciuda talentului său, personagii vrednice de admirația și stima noastră, noi nu putem decît să-l felicităm pentru onorabilitatea sa, dar să deplîngem lipsa sa de talent pe acest teren. În acest caz, din punct de vedere artistic, e mai bine să te cobori la tipuri ca Aglaia Corbeanu, decît să te ridici la «manechini» insuportabili, ca Mihail și Irina Plopeanu.

Ar fi nedrept să nu releviez că fondul sentimental, ce se străvede în relația dintre Plopeanu, nevasta și fîca sa, este identic cu acela din «*Cinii*» d-lui *Lecca*, cu deosebire că acolo locul soției îl ține amanta, iar locul fîcei, soția. Oricît de deplorabilă ar fi, pentru progresul literaturii noastre, această constatare, trebuie s'o facem, cu atît mai mult cu cît ea, nu e nici spre onoarea d-lui *Lecca*, inventatorul, și cu atît mai puțin spre a d-lui *Ursachy*, imi-

tatorul¹). Dar, deși în această privință, d. *Ursachy* este inferior d-lui *Lecca*, deși apoi această inferioritate se accentuează prin faptul că d-sa nu are cîtuși de puțin tehnica acestuia și deși, în fine, amestecul de dramă, melodramă, comedie și farsă dă lucrării sale o aparență copilărească, — totuși d-sa are superioritatea de a avea intuiția reală cel puțin a unui colț de viață, la care, de s'ar mărgini, ar face foarte bine.

Despre jocul artiștilor, Vineri.

1) In această privință vezi și *nota XVII*.

NOTIȚA XVII.

Simbătă, 11 Dechemvrie, 1904.

Ultarea de sine, piesă în trei acte de d. *George G. Ursachy*.

II.

Alaltăseară, Joi, 9 Dechemvrie, s'a reprezentat a doua oară la Teatrul Național drama d-lui *Ursachy*, «*Ultarea de sine*», și, după cum am văzut jucându-se actul III, singurul la care de astădată am asistat, autorul are datoria să mulțumească artiștilor—mult mai cu drept cuvânt decît a căutat s'o facă d. *Ventura* într'un articol special¹⁾—de silințele, ce și-au depus, ca să dea viață scenică lucrării sale. Publicul — vorbesc de publicul mai puțin rafinat — avea aerul de a fi mulțumit numai de artiști, dar și de dramă, și de sigur aceasta se datorește în mare parte tocmai condițiilor de reprezentare. Și asta nu e un

1) Vezi *A unsprezecea bucată*.

rău ! Fiindcă, dacă prin teatru țintim și la înaintarea literaturii, nu e mai puțin adevărat că ținta principală a acestei instituțiuni este și trebuie să rămână progresul artei dramatice. Acest progres — dacă este și cât este — doresc să-l caracterizez în aceste rânduri.

Mai înainte de aceasta mă simt dator însă să revin asupra unei observații din notița de deunăzi, privitoare la meritul literar al dramei d-lui *Ursachy*. D sa, printr'o scrisoare plină de demnitate afabilă și senină, care mi-a făcut plăcere, îmi face cunoscut că, deși am dreptate cu privire la asemănarea fondului sentimental între «*Ciinii*» d lui *Lecca* și drama sa, totuși aceasta nu se datorește decît unei simple coincidențe, deoarece drama sa a fost scrisă și cunoscută artiștilor și chiar d-lui *Lecca*, înainte de 1900, cînd drama «*Ciinii*» nu era încă scrisă.

În cazul cel mai rău dar, d. *Ursachy* nu este un imitator, cum l-am calificat eu, ci inventatorul însuși. Rectific dar, și cu atît mai cu dragă inimă, cu cît răsturnarea relațiunii de cauză și efect între «*Ciinii*» și «*Utilarea de sine*» nu modifică—decît poate în privința formulării stilistice — părerea ce am emis în aceea notiță. Va fi d. *Lecca* imitatorul și d. *Ursachy* inventatorul ; va fi inventatorul d. *Lecca* și imitatorul d. *Ursachy* ; vor fi ajuns fiecare pe

căi deosebite, fie prin proprie inspirație, fie prin reminiscențe streine, la plăsmuirea unui astfel de fond sentimental; — și mai departe: va fi căutat d. *Lecca* să pună alt accent și altă intenție (intenția satirică) în acest fond înnoindu-l fără să-l poată distruge, sau, din contra, va fi căutat d. *Ursachy* să înlăture acea intenție dintr'însul dându-i un înțeles mai general omenesc, mai obiectiv și mai artistic — toate acestea mi-au fost indiferente în observația, ce am făcut în notița mea. Nici n'am pus chestia, și cu atât mai puțin am vrut s'o discut. Critica mea se îndrepta numai în contra introducerii acestui fond depri-mant în literatura română. Din acest punct de vedere, dacă putem zice că imitatorul este inferior inventatorului, cu atât mai cu drept cuvânt putem zice că inventatorul este mai vinovat decât imitatorul. Căci cel ce introduce un rău este mai vinovat decât cel care-l imită de-a-gata. Această dublă relație, deși în mod discret, era indicată și în notița mea.

Nu e onorabil — literaricește — adică nu e de laudat un literat care introduce pe scenă ca persoane simpatice, oameni bolnavi, dar stricați pînă în măduva oaselor, și cu atât mai puțin — intelectualicește — cel care îl imită; și nu e onorabil — intelectualicește — cel care imită literatura bolnavă, și cu atât

mai puțin — literaricește — cel care o introduce. Vorba de onoare și onorabil, întrebuintă, aci n'are nici o legătură cu onoarea de militar și cu atit mai puțin cu cea de om. Căci poți fi perfect onorabil din punct de vedere social și moral, și totuși să comiți platitudini literare. Ba un malițios ar putea zice că platitudinea literară nu numai că nu e o dovadă în contra onorabilității cuiva — dar poate fi, de multeori, o dovadă tocmai pentru ea... Așa, dar, liniștească-se d. *Ursachy*, căci în notița mea nu l-am învinovățit de nimic care să-l fi putut jigni în onoarea sa de militar și de om...

Și acum, la jocul artiștilor. — Rolurile în «*Uitarea de sine*» au fost ținute de d-nii Nottara, Achille, Livescu, Bulandra, Carussy, Barbelian și de d-nele Alexandrescu, Costescu și Sturdza, și de d-ra Gheorghiu. Cei care s'au ridicat mai presus de ei înșiși au fost însă numai d-nii Achille și Carussy, și artistecele. D. Nottara, ca totdeauna, avea trebuință prea mult de sufleur, și bănuiesc că chiar felul jocului său, de a imita, ca o figură de muzeu patologic, realitatea desgustătoare, este întocmit cu scopul de a atrage atențiunea admirativă a publicului nostru, care se vede gustă încă cu deliciu Muzeul Braun, și de a-l face să treacă cu vederea celelalte insufici-

ențe. E o școală detestabilă, care contribuie la înjosirea gustului public, și mă mir că inteligența d-lui Nottara nu vrea să ia în considerare aceasta.

D. Livescu știe să pună în relief caracterele cinice, ironice, satirice, sau secăturile îndrăznețe, dar numai cînd aceste personaje sînt concepute de autor cu destul suflet și în mod clar și energic, cum e bunioară Ștefan din «*Spre Ideal*»¹). Prutescu, pe care-l joacă în «*Uitarea de sine*», este însă un personajiu fără unitate și fără destul suflet sau cu sufletul împărțit; el începe multe conversații, dar cu niciuna nu ajunge la dezvoltarea, pe care o cere starea sufletească, ce-i slujește de bază, și cu atît mai puțin la un desnodămint. Din această pricină, acest rol îmi închipui că trebuie să fie un adevărat chin pentru artistul inteligent chemat să-l reprezinte. D. Bulandra a redat bine momentul de revoltă — singurul moment mai însemnat ce are în rolul său—în contra logodnicei sale; dar «silueta» sa devine din ce în ce mai puțin simpatică pe scenă și chiar vocea sa și-a pierdut din colorit și mai cu seamă din energie. E o scădere pe care o regret și la care îl rog să se gîndească serios. D. Barbelian a

1) Vezi *Critica Dramatică*, pag. 313 an. 1904.

avut un rol atât de neînsemnat, încît sînt sigur că s'ar supăra dacă i-aș aduce laude — d-sa, care a jucat pe Franz Moor odată ! Cam acelaș lucru și de d-na Alice Sturdza. Progres real se constată la d. Achille, prin întonarea naturală a replicelor, prin variația tonului, mai cu seamă cînd scoboară vocea, și prin stăpînirea măscii și a mișcărilor. Măsură, ce a știut să păstreze în manifestările exterioare—d-sa, care le are în mod natural atât de mobile—e un semn de mare progres. Un mare progres, cu deosebire în pronunțare și chiar în distincțiunea exterioară, care de altminteri nu i-a lipsit niciodată, am constatat la d-na Lucia Costescu, care se vede că nu voește, ca d. Costescu, să doarmă pe laurii ciștigați. Și bine face, căci nu știu cît va mai dura societariatul sub forma nătîngă de astăzi !

D-na Alexandrescu, care joacă de obicei în roluri secundare de farsă și care este celebră cu deosebire prin accentul, pe care-l pune în exploziile sale de indignare, a arătat că sînt anume roluri comice pe care le concepe cu claritate și le poate executa cu nuanțări naturale, pline de intențiuni de o precizie rară. Mahalagioaica româncă—proprietăreasă, incultă, vulgară și cu pretenții — și-a găsit în d-sa o interpretă de care se poate

mîndri, de nu cumva, cum e mai probabil, nu s'o supăra... Ce păcat de munca d-rei Gheorghiu, că nu o ajută vocea! Căci se vede că d-sa studiază și muncește într'una. D-sa a început să-și dea seama că cu vocea, ce are, — rezistentă numai în notele de conversație naturală, — poate scoate efecte minunate lăsînd tonul, și s'a și folosit de aceasta în cîteva replici finale cu un deosebit succes. Nu s'ar putea, ca în momentele de adîncă durere sufletească, să lase scîncitul plîngător, care-i nimiceste cu desăvîrșire vocea, și să ia tot celălalt ton? D-sa mai a avut un moment bun într'un strigăt puternic la finele actului II, fiindcă într'adevăr a strigat. Dar izbutirea acestui singur strigăt «eși!» dă o dovadă tocmai de ceea ce cu adevărat îi lipsește.... În fine, d. Carussy ne-a arătat că se pot găsi în fine artiști care să reprezinte în mod interesant și pe țăranul român.

A UNSPREZECEA BUCATĂ

Luni, 13 Dechemvrie, 1904.

Alleluia, piesă în 4 acte de *Marco Praga* trad. de...; **Uitarea de sine**, piesă în 4 acte de *George G. Ursachy*.

În ultimele două săptămîni s'au dat la Teatrul Național două «premiere»: drama lui *Marco Praga*, «*Alleluia*», după o bună traducere anonimă, și drama originală «*Uitarea de sine*» a d-lui *George G. Ursachy*, și s'au reluat, între altele, «*Prejudecățile*» d-lui *Gr. Ventura* și «*Institutorii*». E păcat însă că reluarea *Institutorilor* s'a făcut în condiții rele, pentru că, deși se anunțase, cu multe zile înainte, că va fi o reprezentațiune la care va asista multă lume școlară în frunte cu d. Ministru al instrucțiunii publice, Direcțiunea a făcut ce a făcut și a găsit mijlocul s'o

compromisă. Era indicat ca în acea zi artistul, care face succesul reprezentației (d. Soreanu, care joacă rolul inspectorului Prell), să fi fost cruțat de alte repetiții și cu deosebire de curențele culiselor, pentruca să-și poată păstra sănătatea și frăgezimea vocii. Sînt sigur că Direcțiunea a făcut tocmai contrariul, și din această pricină, cu toate că acest artist a fost la înălțimea primei reprezentații în ce privește jocul de scenă, a fost mult inferior sie însuși în ce privește vocea. Era aproape răgușit și nu i se putea auzi replicile, necum nuanțările cu care erau zise, nici din a treia bancă. Se vede că Direcțiunea și-a pus în gînd cu tot dinadinsul să compromită succesul acestei comedii. Noroc că d. Brezeanu, care juca pe Flachsmann, prototipul unei întregi stări de lucruri nu numai în școală, a fost cruțat, și a putut să fie la înălțimea reputațiunii sale, în ciuda — tîrzie și neprevăzătoare — a onoratei Direcțiuni. Dar tot e mai bine că a fost dată, cum a fost, decît dacă n'ar fi fost dată

de loc, și ar trebui să fim pentru aceasta recunoscători Direcțiunii, dacă nu ne-ar opri gândul, că nu din imboldul propriu a luat măsura ca să se joace din nou aceeașă comedie, ci ca să se respecte voința autorităților superioare. Mulțumirea, în definitiv, către acestea trebuie să se îndrepteze, nu către ea.

«*Prejudecățile*» grație unor noi împrejurări (între altele, un articol al d-lui *Ventura* din «*Conservatorul*», în care d-sa se declară grozav de mulțumit cu felul cum i-a fost jucată drama la primele reprezentații) a fost reluată cu succes — și de astădată artiștii, după toate mărturiile, și-au făcut în conștiință datoria. Regret că n'am putut asista și eu la reprezentație, ca să mă conving prin mine însumi de aceasta, dar nu mă îndoiesc că așa s'a întâmplat, și aceasta îndreptățește și mai mult violența notiței mele asupra felului cum artiștii găsiseră de cuviință să joace la început această dramă. Impresia mea din stal — și nu din convorbiri particulare, cum crede d.

Ventura în articolul amintit — a fost justă, și-mi pare bine că artiștii prin jocul lor din urmă au avut grija să arate altora, dacă nu chiar mie însumi, că eu am avut dreptate și nu dumnealor — și le mulțumesc!

Dar să venim la lucruri ceva mai depărtate de atmosfera de culise, ce pare că vrea să înnădușe începutul acestui articol, — la dramele « *Alleluia* » și « *Vitarea de sine* ».

« *Alleluia* »¹⁾ este una din lucrările, prin care d. Sturdza, sîrguitorul artist dramatic, caută să obișnuiască publicul nostru cu drama realistă italiană. Firește, această tendință, de a face prima noastră scenă interesantă prin cit mai multe feliuri de manifestări artistice, nu poate fi rea; însă nu trebuie să scăpăm din vedere considerațiunea că acele manifestări sînt de preferat care pot contribui în mod real la formarea gustului nostru. Și, în această observație, nu e atît vorba de

1) Vezi și *notițele XIV și XV.*

a da preferință unei școli în paguba alteia. Intrucît sînt adevărate opere de artă, lucrările dramatice pot fi clasice sau romantice, mistice sau realiste, — aceasta nu face nimic: toate sînt vrednice de a fi reprezentate. Toate, intrucît sînt opere de artă, pot contribui la formarea gustului, și eu n'aș avea nimic de zis în contra tendinței de a aclimatiza la noi operele dramatice ale cutăreia sau cutăreii școli, decît numai în cazul cînd s'ar admite manifestările artistice ale uneia, înlăturîndu-se celelalte. Dar, precum s'a văzut din cele două notițe ce-am publicat mai dăunăzi, « *Alleluia* » nu îndeplinește, nici pe departe, condițiile adevăratei arte. Și nu le îndeplinește, nu, — cum unii au căutat s'o formuleze... magistral — și nu prea! — din pricina concepției greșite a fatalității, fiindcă acesta e un element întîmplător și secundar, care, cînd desvoltarea sufletească a personagiilor ar fi artistic prezentată, nici nu trebuie discutat, — ci din pricină că sentimentele, ce ne sugerează situa-

țiile și personagiile din această dramă se ciocnesc una de alta, se distrug una pe alta și se amestecă fără să se combine, așa încît rezultatul final este o impresie turbure, în care e cu neputință să întîlnim acea rază limpede a emoțiunii estetice, care isvorăște din opera de artă. Dacă însă voește să facă simpatică literatura dramatică italiană, d. Sturdza trebuie să-și dea mai întîi silințele de a alege din numeroasele ei opere, numai de acelea, care, pe deoparte pot încînta și entusiasma publicul nostru, iar pe de alta pot mulțumi și cerințele unei critice raționale, care-și dă seama în mod clar de ce este și nu este artă. Cînd vrei să introduci cu adevărat o formă nouă de artă într'un cerc mai întins de oameni, nu trebuie să te mulțumești cu semi-căderi sau cu succese onorabile — ci trebuie dela început să provoci entuziasmul.

Și iarăși nu trebuie să te mulțumești cu succesul, pe care l-ai avut tu și care este independent de acea formă de artă, ci să faci pe cîți mai mulți să priceapă

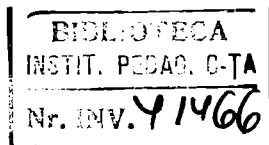
că lumina acelui succes se răsfrînge asupra ta venind dela operă, iar nu dela propriile tale merite. Decît, a cere dela un artist în genere — și dela un artist dramatic în special — astfel de sacrificii este a necunoaște cu desăvîrșire firea setoasă de glorie a artiștilor și a-i confunda cu criticii, care nu crează, ci numai alege, sau cel mult crează alegînd. Așa că nu e o vină mare din partea d-lui Sturdza că n'a știut să aleagă, fiindcă d-sa nu e critic, ci artist dramatic; dar iarăși, tocmai pentru aceasta, nu trebuie să i se exagereze meritul de a fi căutat să împămîntenească pe scena noastră o literatură nouă. D-sa a lucrat în vederea d-sale, iar nu a literaturii... Și totuși, speranța contrarie să nu ne părăsească!

În «*Uitarea de sine*», drama d-lui *Ursachy*, a cărei caracterizare sumară am făcut-o într'o notiță din săptămîna trecută, întîlnim niște date sentimentale deprimante, care se găsesc exagerate pînă la desgust în operele unui veșnic laureat al Academiei Române, d. *Lecca*.

Tocmai din pricină că produsele dramatice ale acestui scriitor, de un *pesimism* abject, au putut trece, sub curioasa protecțiune a *optimistului* academician, d. Hasdeu, drept lucrări vrednice de a reprezenta sufletul poetic al Românilor de astăzi;—tocmai din pricină că e necesar ca această rătăcire, a judecății chemate să dea direcție oficială producțiunii literare române, trebuie să înceteze o dată, și să înceteze odată și credința celor care își închipuesc că fac bine imitând asemenea producțiuni ce înjosesc sufletul;—tocmai de aceea voi căuta să pun într'un relief mai deosebit fondul sentimental din drama « *Uitarea de sine* », care trebuie izgonit ca netrebnic din manifestările noastre literare.

Care este acest fond?

În « *Uitarea de sine* » ni se înfățișează un tip: Mihail Plopeanu, bătrîn, ușuratic, cheltuitor, stăpînit nu de pasiune, dar de un fel de trebuință fizică, patologică pentru soția lui de-a doua, Madelena, mult mai tînără decît dînsul, pe care o



ia, după ce-i constituie zestre 50000 de lei și cu care mănîncă și zestrea fiicei sale, Irina, pe care—chip!—o iubește. Pe un asemenea om, negreșit, nu poți decît să-l desprețuești; de un asemenea om nu poți decît, cel mult, să rîzi. Ei nu! Autorul vrea să ne înduioșeze cu soarta lui—și izbutește foarte simplu: îl face bolnav de inimă și pune pe Madelena să-l martirizeze.

În «*Ciinii*» și în «*Suprema forță*» ale d-lui *Lecca* aceleași date. Intr'una, vedem pe un om politic chinindu-și soția și familia, din pricina sexualității josnice, ce-l leagă cu o femeie ușoară, care la rîndul ei îl chinuește cu pretențiile și disprețul ei. Ca să-l facă simpatîc, autorul îl îmbolnăvește de neurastenie și pune pe clientela lui politică să-l insulte în propria lui casă. În cealaltă, o femeie, care ar putea prea bine trăi pentru copiii ei, își ia un amant în casă, un fel de—erte-mi-se expresia—«pește»—spre scandalizarea, pe care autorul ne-o prezintă ca înjustă, a fetei sale, dacă nu mă înșel, vi-

tregă,— și, ca să facă simpatică, pe această femeie face pe amant s'o părăsească, după ce ajunge ministru, apoi o înbolnăvește de paralizie și o plimbă cu căruțul... Lăsîndla o parte punctul de vedere moral — pe care Academia, ca institut de stat, n'ar trebui să-l piardă niciodată din vedere — și mărginindu-ne numai la examinarea artistică a sentimentului, ce izvorăște în mod natural din aceste date, ne întrebăm : în ce se deosebete acest sentiment de acela, pe care îl avem văzînd un dobitoc rău făcător în agonie ? Aceeași milă pe care o simțim față de spasmurile morții unei asemenea ființe, trebuie s'o simțim și față de chinurile unui om care nu merită stîmna noastră. Această milă este cu desăvîrșire de altă natură decît aceea însoțită de interesul simpatic și pe care ne-o inspiră un Hamlet, un Othello sau o Fedora. Căci sufletele acestor personaje, deși dezechilibrate, rămîn totuși în desfășurarea lor întregi și nobile, dar supuse unor puteri mai presus de ele însele; pe cînd sufletele personajilor d-lor *Ur-*

sachy și *Lecca* sînt nu numai dezechilibrate, dar și vulgare și cuptoroșite de viții, care n'au întru nimic a face cu fatalitatea adevăratelor pasiuni. De aceea sentimentul, ce ne provoacă acele figurine înalță sufletul, pe cînd acela pe care ni-l deșteaptă acestea, ne înjosește inima și ne-o deprimă, azvîrlindu-ne în vulgaritatea vieții de toate zilele. Dar oare aceste sentimente vulgare, aceste personaje care seamănă cu noi mult mai mult decît eroii tragediilor clasice și romantice, n'au dreptul oare să intre în domeniul artei?

Firește, că au! Dar artistul, care vrea să ni le reprezinte în chip artistic trebuie să ni le înfățișeze sub un alt unghi decît acela al realității de toate zilele —și să ne facă sau să le batjocorim sau să le desprețuim.

Și acest lucru ar trebui să-l facă orice român—fie iubitor sau nu de artă—cu produsele literare, care au un asemenea conținut; și acest lucru ar trebui să-l facă în primul rînd Academia!

NOTIȚA XVIII.

Joi, 16 Dechemvrie, 1904.

Serbarea din 14 Dechemvrie, la *Teatrul Național : Domnița Oltea (?) de Ludovic Dauș*, poem dramatic în 2 tablouri; *Dumbrava Roșie*, adaptație scenică postumă, de *V. Alecsandri*; *Carmen*.

Alaltăseară s'a dat, cam pe nepregătite, la Teatrul Național, serbarea ultimă a centenarului lui Ștefan, marele Voevod. Cam pe nepregătite : întâi, pentru că un asemenea eveniment nu se anunță cu trei zile înainte, și încă ridicând și prețurile ; al doilea, pentru că unii din artiști nu-și știau rolurile, iar alții nu și le studiaseră în deajuns; și al treilea, pentru că chiar la corurile societății «Carmen» se simțeau asperități care dovedeau, că nu *toți* coriștii asistaseră la *toate* repetițiile necesare, fapt care a și făcut, ca entuziasmul, ce trebuia să provoace aceste coruri, să nu fie destul de sincer și de viu.

Aceste observații m'au făcut să mă bucur că elita noastră socială nici n'a vrut să știe

de această sărbătoare națională. Ar fi dobîndit un argument mai mult ca să se desguste — ea care are gustul așa de fin și se desgustă așa de ușor de arta românească ! Nu e mai puțin adevărat că această elită n'avea de unde să știe cu siguranță că lucrurile se vor prezenta în asemenea condiții și, dacă n'a venit, e că, probabil, se rezerva pentru d-ra Dubel, cea sărbătorită de Direcțiunea Teatrelor, cu ziafet și banchete. Că vreți, elitanoastră stoarce bani din munca țăranului român ¹⁾, — și ar fi o înjosire pentru ea ca să-l vadă glorificat în luptele, ce a dus pentru această desprețuită patrie,—și încă plătind ! Ah ! pen-Nemți și Francezi e altceva ! Altor bani noștri, nu nouă ! E momentul de a-i aduce aminte versul poetului :

O ! te-admir progenitură de origine romană !

Și cînd te gîndești că unii din bărbații noștri politici — fruntea societății de elită — visează cu îndîrjire independența noastră politică, ei care prin indiferența, prin generozitatea sau prin slăbiciunea lor, contribuiesc în fiecare zi, ceas cu ceas, clipă cu clipă la înfeodarea cît mai adîncă a sufletului nostru în sufletul altor națiuni mai puternice !

1) Vezi *A douasprezecea bucată*.

Perfecția artei streine sau mai bine a mo-dei streine este o otravă lentă pentru sufletul românesc, cu atât mai primejdioasă, cu cât face deliciul Aceleia, care se simte atât de mult încurajată s'o absoarbă... — Femeii române. Femeia română — din acest punct de vedere — a ajuns o adevărată primejdie națională ! Trebuințele Ei de lux, care nu se pot satisface decât cu ceea ce e străin, pretențiile ei de rafinare, fumurile Ei, care o fac să stea de vorbă mai cu plăcere cu un intendent neamț sau cu un bucătar francez decât cu un senator român, o îndepărtează de tot ceea ce e manifestare românească de artă.

De ar fi vrut Ea, sărbătoarea de eri ar fi deschis în sufletul nostru noi adâncuri, noi perspective. Căci, de s'ar fi știut cu siguranță că vine și Ea, ca să împodobească benoarele care rămân veșnic goale, ca niște cripte de catacombă,—desigur că și Direcțiunea și-ar fi luat tot timpul ca să dea o altfel de reprezentare, și artiștii și-ar fi învățat și studiat rolurile după cuviință, și firește, și societatea «Carmen», care altă dată a arătat ce poate, nu s'ar fi expus la un semi-succes, întrebun-țind lume multă, dar nu destul de pregătită. În acest caz, conținutul ales al spectacolului ar fi fost pus în relief cu un succes care de sigur ar fi cucerit sufletul rebarbativ al ace-

stei Românce, care se abținează în ura sa de neam și în dragostea ei de streinism.

Căci Ea ar fi avut atunci să admire de sigur: sublimul pătrunzător și plin de speranțe al imnului «*Cu noi este Dumnezeu*» de *Anastasescu*; măreția umilită a rugăciunii lui *Chiriac*, «*Tatăl nostru*», pe care probabil Ea nu o știe decât pe franțuzește sau nemțește; farmecul, așa de fraged și de poetic în simplitatea lui, a colindului lui *T. Popovici*, «*Patru Păstori*»; avîntul răsboinic, dar melancolic, ca însuși sufletul românesc, pe care ea nu-l cunoaște, al «*Arcașului lui Ștefan*», și a dîncul și nimicitorul sentiment de desnădejde întrupat în «*Răsunetul din Ardeal*», amîndouă de *I. Vidu*; și, în fine, dulcea inspirație încadrată în valurile muzicii wagneriane, a lui *George Dina* în «*Muma lui Ștefan cel Mare*», cunoscuta, pentru noi, nu pentru Ea, baladă a lui *Bolintineanu*.

Cu tot gustul său rafinat n'ar fi putut să nu rămînă mișcată de poemul dramatic al d-lui *Ludovic Dauș*, «*Domnița Olteea*» sau mai bine «*Oltea*», unde ni se înfățișează cu o îndemînare scenică remarcabilă sentimentele sublime ale acelei mame de Domn, care din dragoste de țară și simțind că i se sdrobește inima, își trimite fiul la moarte vitează. Firește, ar fi admirat fluiditatea versurilor

acestui autor, frăgezimea colorată, deși uneori fără contururi precise, a muzicei, evocatoare de vechi timpuri, a d-lui *Chiriac*, jocul și mai cu seamă glasul d-lui Bulandra, vocea emoționată cu adânci rezonanțe sufletești a d-rei Voiculescu, hazul d-lor Soreanu și Ciucurette, precum și inteligența estetică cu care episodul a fost pus în scenă. Ar fi avut de observat de sigur și scăderi: versurile d-lui *Dauș*, deși foarte fluide, nu se feresc totdeauna de eliziuni forțate și de vorbe improprii; scena principală dintre Ștefan și Domnița Oltea, mama sa (pe care desigur atunci ar fi jucat-o mult mai studiat și d. Nottara, și mai cu seamă d-na Demetriad) —, deși îndeminatecă, nu este însă destul de motivată, și păstrează încă, deși mai puțin ca în alte încercări de acest fel, caracterul epic al baladei lui *Bolintineanu*: Domnița Oltea, deși mai puțin crudă, rămîne totuși crudă, iar soția lui Ștefan, încântătoare prin versurile, pe care le zice la fereastră, nu știm de ce dispare și nu ia parte la acțiune. (Motivele firești ale depărtării Domnescului fiu, autorul le-ar fi putut găsi în *Neculce*, originalul după care s'a inspirat *Bolintineanu*: «pasărea în cui-bul ei piere»).

În reprezentarea episodului «*Dumbrava Roșie*», opera postumă a lui *Alecsandri*, Ea.

ar fi putut în fine admira sufletul entusiast al acestui poet (afară numai dacă nu va fi citit articolele din «Voința Națională» asupra originii lui ¹⁾, precum și înscenarea admirabilă, și cu deosebire jocul d-lui Nottara, care ar fi putut mulțumi și pe cel mai îndărătnic critic. Ar fi simțit toate acestea și chiar dacă, eșind dela spectacol, ar fi făcut mai multe critici decât laude, tot ar fi fost mai bună Româncă decât s'a arătat disprețuind sărbătoarea marelui Voevod.

1) D. Il. Chendi în acele articole caută să dovedească cu toate mijloacele de erudiție modernă, originea evreiască a celui mai național — deși nu cel mai adînc — poet al nostru.

A DOUĂSPREZECEA BUCATĂ

Luni, 20 Decembrie, 1904.

DE QUIBUSDAM ALIIS

I.

Săptămîna, ce a trecut, n'am asistat la Teatrul Național decît la sărbătoarea de Marți seara, dată de Direcțiunea Teatrelor, ca ultim inel al lanțului de serbări de anul acesta, în amintirea marelui erou al Românizmului, Ștefan cel «Sfînt» și cel «Bun», voevodul Moldovei. Joi, s'a reluat—dar n'am putut s'o văd—farsa «*Regulus Codoveanu*», un succes meritat al stagiunii trecute, asupra căreia—par'că ar fi fost un făcut—acum un an n'am spus nimic, deși am văzut-o, și cu atît mai puțin voi putea spune ceva de anul acesta, cînd n'am văzut-o. Mi-o rezerv însă la primul prilej, spre bu-

curia comicilor noștri, și cu deosebire a d-lor Brezeanu și Toneanu, care au într'însa niște creațiuni de tot hazul. În fine, Sîmbătă s'a reluat, alt succes al aceleiași stagiuni, comedia « *Oh! Bărbații!* » asupra căreia, din potrivă, am scris de atîtea ori și pe atîtea tonuri (dintre care cel din urmă e cel mai întemeiat), că, spre a-mi face datoria, nu-mi rămîne acum decît s'o trec sub tăcere. Și totuși o reflecție nu-mi dă pace și trebuie să-i dau drumul (pasăre de noapte în calea Direcțiunii): Pentru ce această Direcțiune care s'apropie de sfîrșitul său a căutat să-și sublinieze activitatea, ce a depus la Teatrul Național în acești trei-patru ani, tocmai cu această comedie? Oare acesta e mijlocul, prin care a căutat să se răzbune de nepăsarea culpabilă, ce i-a arătat elita socială și mai cu seamă cea oficială, cu ocazia serbării de Marți? ¹⁾ Necugetat mijloc care satisface capriții, nu principii!..... Dar pe semne

1) Vezi *notița XVIII.*

aşa merge lumea, şi nu toţi sînt eroi, ca să i se opună şi s'o înfrunte în numele Idealului !

Aşa fiind, în cronica de astăzi, n'aş avea altceva de făcut decît să revin asupra spectacolului de Marţi sau asupra altora, şi anume întru cît aprecierile mele au dat naştere, fie la protestări, fie la laude, — fie că cele din urmă au transpirat prin presă, fie că cele dintîi au fost auzite numai din viu graiu. Cer dar ertare cititorilor mei că de astădată nu prea ţin în seamă actualitatea; şi cu atît mai mult am datorია s'o cer, cu cît chiar natura chestiunii, ce voi atinge astăzi, nu este de natură artistică, cum s'ar aştepta cineva în acest articol, ci de natură politică-filozofică. Şi la aceasta voi fi silit de astădată să mă şi mărginesc.

În notiţa dramatică de Joia trecută, vorbind de nepăsarea elitei noastre sociale faţă cu sărbătoarea naţională amintită mai sus, am căutat să pun în relief gravitatea acestei nepăsări între altele şi printr'o frază ce nu păcătuea prin ob-

scuritate, ci printr'o energie care se scutise prea mult de preciziunea și întregimea cugetării, ce avea să exprime. «Elita socială», ziceam eu acolo, «stoarce bani din munca țăranului român, și ar fi o înjosire pentru ea ca să-l vadă glorificat în luptele, ce-a dus pentru această desprețuită patrie,—și încă plătind» — și o ziceam, precum se vede din toată notița ¹⁾, cu toată indignarea sinceră și întemeiată a omului, care nu mai poate răbda—cum să-i zic?—lipsa de pudoare cu care tractăm toți, și cu deosebire elita socială, în frunte cu «Nakiri-sta ²⁾» și «Furcy-sta ³⁾» Femeie Română, manifestările de artă cu caracter românesc. Dar, rămânând întreagă și adevărată această constatare, eu, din trebuința energiei stilistice, aduceam totdeodată acestei elite grava învinuire că ea stoarce bani din

1) Vezi notița XVIII.

2) «Nakiri» numele unei operete cu subiect japonez jucată de o trupă vieneză la Teatrul Liric.

3) «Furcy» renumit cântăreț francez de cîntece ușoare — de tot.

munca țăranului român și o prezentam, ca și cum aș fi fost un simplu discipul al lui Proudhon, ca pe o spoliatoare a celui umil și sărac — ea, care, mai cu seamă în acest timp al anului, se remarcă printr'o laudabilă și neîncetată activitate caritabilă tocmai pentru cei slabi și izbiți de soartă. Din trebuința energiei stilistice — doar *scurtimea* exprimării ; căci fondul acestei idei îl cred și îl păstrez ca adevărat, cu tot, sau mai bine, tocmai din pricina conservatismului inerent firii mele, — și n'are trebuință, spre a părea și altora tot astfel, decît de preciziunea și întregimea, ce în acea formulare îi lipsește. «Elita noastră socială», aș fi trebuit să zic, «stoarce *vrind nevrind* bani din munca țăranului român», și ar fi trebuit să adaug: «*mult mai mult decit noi toți ceilalți care jucăm un rol în organismul cultural și politic al acestei țări*». Formulată astfel, eu recunosc, mai întâi, că noi toți, cei puțini și cei tari, care ne bucurăm de o viață mai lesnicioasă și mai bine remunerată, fie din rente, fie din funcțiuni,

fie din servicii intelectuale,— «stoarcem» cite ceva din acea muncă statornică și neosteiată a milionului de țărani care, mai slabi decît noi, nu pot să facă decît ceea ce nevoia lor îi silește; — și, al doilea, că această «stoarcere» nu se face, cum cred socialiștii ori anarhiștii, în mod conștient, nici în mod liber, ci print'o lege nestrămutată a vieții organice, lege în virtutea căreia excelența vieții ființelor superioare nu poate fi realizată și întreținută decît prin sacrificiul fizic — prin munca — ființelor inferioare.

Acesta e purul adevăr pe care nu trebuie să ne temem a-l recunoaște. E o lege biologică ineluctabilă, dela care nu te poți sustrage oricît de milos și de caritabil ai fi și oricît de drept te-ai arăta. Legile sociale, cu care voim să îndreptăm nedreptățile, nu sînt croite în realitate decît ca să înlătore nedreptățile *conștiente*, *subiective* și *individuale* și să dea ființă legală, acceptată de toți, celei *inconștiente*, *sociale*, și *obiective*, care e cu neputință de înlăturat. Și ca să venim la

fapte concrete. Ce face proprietarul ridicînd chiria arendaşului? Ce face arendaşul ridicînd învoielile ţăranului? Fiecare exercită un drept al său. Arendaşul n'are decît să nu arendeze, dacă i se pare excesivă arenda; ţăranul n'are decît să nu se învoiască, dacă i se par condiţiile prea grele. Dar necesitatea, acea faimoasă «Ananche» a vechilor Eleni, face, şi pe unul, şi pe celălalt, să consimtă liber la această subjugare care atunci devine un raport legal, de care nu are drept să se plîngă nici cel ce dă pămîntul, nici cel ce dă munca. Legea ofertei şi a cererii, sub presiunea trebuinţelor nebiruite ale fiecăruia, stăpîneşte cu atot puternicie toate raporturile noastre de schimb, — şi noi — contrar acelor ce cred că o pot nimici prin măsuri sociale — trebuie să i ne supunem, tot aşa de docil, precum corpurile se supun gravitaţiunii.

Şi tot aşa cu Statul, care, chip, se zice ocrotitorul tuturor. Trebuinţele lui sînt de fapt trebuinţele noastre, ale lefegiilor care facem parte din organismul lui su-

perior, și el ca să le poată satisface,— sau mai bine ca să ne satisfacă pe noi, — pune biruri care proporțional izbesc mai mult pe cei mulți și slabi, decît pe cei puțini și avuți. Și, făcînd aceasta, Statul nu face nici o nedreptate. Și nu face niciuna, pentrucă Statul e consensul tuturor: legea votată în Parlament, care este delegația tuturor cetățenilor, este acceptată în mod ideal și teoretic de toți — și nimeni n'are drept să se plîngă. Iar perceptorul este în dreptul lui să fie fără milă în execuția dărilor, căci el reprezintă dreptul Statului de a «stoarce» în mod legal munca celui ce în mod legal este pus sub tutela lui. Lege banală și de neînvins: toți ne folosim unii de alții, și cu cît sintem mai tari cu atît ne folosim mai mult — «stoarcem» ! Stoarcem fiind în dreptul nostru, — în mod legal.

«Nu e nebun cine ia, ci cine dă», zice proverbul popular, și ar zice și mai bine, dacă ne-ar face să înțelegem că nebunia, de care e vorba aci, este în cele mai multe cazuri Nevoia. Toți ne folosim de

ea și toți luăm unii dela alții și nu putem să facem cu nici un preț altfel — și cel ce are mai mult, ia mai mult—și în cazul de față, fruntea societății câștigă lotul cel mare. Vechea poveste a lui Menenius Agrippa cu membrele și stomacul e ceva mai mult decît o simplă anecdotă. Și nu trebuie să ne revoltăm cînd ne-o aduce cineva aminte, cum nu trebuie să ne revolte ideia că pîraiele trebuie să meargă la vale, iar fumul trebuie să se ridice în sus.

Dealtminteri, această idee este singura care poate da un temeiu neclintit celui ce vrea să se opună tendințelor vijelioase de libertate. E poate prea absolută, dar mărturisesc că pentru mine este singura care nu-mi face simpatic liberalismul. Progresul social este pur și simplu o chestie de iritabilitate, nu de rațiune, și mie îmi place mai mult omul rațional decît cel iritabil!...

Din aceeași pricină—nu ca o iritabilitate trecătoare, dar ca un sentiment ce crește dintr'o adîncă convingere rațio-

nală— mă ridic în contra setei fără margini, pe care Femeia Română o are pentru mode și noutăți străine. Această mobilitate morbidă, care o face incapabilă să-și concentreze atențiunea asupra sufletului său propriu și o rătăcește, plină de poftă și capriții, spre tot ceea ce vine de peste hotar, o face în acelaș timp inamică conservatismului în cel mai larg înțeles al cuvântului, și prin aceasta, inamica tuturor formelor proprii de adevărată cultură românească. Astfel fiind, e vremea cred, ca bărbații noștri politici — luând în aceasta exemplu dela Maghiari și Bulgari — să-și îndrepteze cu sollicitudine atențiunea nu numai asupra elementelor de adevărată și mai adese de spoială culturală, ce iradiază asupra noastră dela Paris, Viena și Londra, ci cu deosebire asupra manifestațiilor de cultură proprie, și să unească astfel într'o singură gândire plină de viață, preocuparea pentru trebuințele trecătoare ale poporului nostru cu aceea a trebuințelor permanente ale sufletului lui. Tinerimea de astăzi, în care

încolțește și se desvoltă dragostea de neam sub altă formă, mai conștientă și mai adîncă, decît cum se întîmplă pînă acum, așteaptă cu drag avînturile căpeteniilor în această direcțiune și îi face răspunzători de nepăsarea lor, către întregul neam. Dacă elita socială, prin legea ineluctabilă a lucrurilor, este în situațiune de a se bucura mai mult, decît noi ceștialalți de munca celui ce asudă pentru noi în valea Dunării și pe ponoarele Carpaților, avem dreptul, noi cei ce ne dăm seama de binele, ce ar rezulta pentru neam din conlucrarea ei, să cerem dela ea mai mult interes pentru formele proprii de cultură ale poporului nostru sau cel puțin — dacă nu o face — să ne mirăm că ne lasă singuri și izolați în aspirațiunile noastre de cultură națională.

NOTIȚA XIX.

Vineri, 24 Dechemvrie, 1904.

Intrigă și Amor, dramă în 5 acte de *Schiller*; **Bani** (*Les affaires sont les affaires*), piesă în 3 acte de *O. Mirbeau*, trad. de...

Duminică, 19 Dechemvrie, s'a reluat la Teatrul Național cunoscuta dramă a lui *Schiller* «*Intrigă și Amor*» (*Kabale und Liebe*) după o excelentă traducere, probabil a d-lui *Iacob Negruzzi*; iar Marți, 21 Dechemvrie, s'a dat pentru prima oară piesa lui *Mirbeau* «*Les affaires sont les affaires*», după o traducere bună anonimă, sub numele de *Bani!* Deși reprezentarea dramei lui *Schiller* s'a dat fără repetiții suficiente, totuși mi-a făcut impresia că ea ar putea fi minunat jucată de artiștii noștri. D. Nottara este croit pentru roluri ca intrigantul *Wurm*; d-na *Costescu*, excelentă cu deosebire în scena povestirii, e potrivită pentru rolul *Lady-i Mylfordt*; d. *Niculescu*, pentru rolul mareșalului de *Chalb*; d-ra *Titi Gheorghiu*, pentru rolul

Luizei Miller ; d-nii Achille și Mărculescu pentru acelea al președintelui de Walter și al lui Ferdinand de Walter ; nu mai vorbesc de d. I. Petrescu și de d-na Alexandrescu. Dar, în afară de d-ra Gheorghiu și d. Achille, mai nimeni nu-și studiase cu stăruință deosebită rolurile, așa încît mai nimeni nu a putut să dea aceea ce ar fi fost capabil să dea. Se vedea că e o reprezentație de Duminică—și destul de rău, că s'a lăsat să se vadă aceasta. «Poporul» de Duminică merită aceeași solicititudine ca și «elita», care se presupune că vin la teatru în celelalte zile, fără totuși să vină....

Noutatea săptămînii acesteia a fost piesa «*Bani!*» E o comedie de caracter, în care ni se înfățișează un tip de voință, care nu-și știe rostul și nu poate să lucreze decît cînd e vorba de operațiuni financiare. Isidor Lechat este, sau cel puțin așa vrea să ni-l arate autorul, un perfect imbecil în toate celelalte privințe, dar este un om în toată puterea cuvîntului cînd e vorba să cîștige bani. Ca să ni-l poată înfățișa într'un mod cu adevărat clasic, autorul ar fi trebuit să știe pe de o parte să găsească fapte caracteristice, care să învedereze quasi-imbecilitatea lui, iar pe de altă parte, situațiuni care să pună în relief genialitatea lui financiară. Prima cerință însă autorul o satisface în chip foarte mediocru; iar

a doua cerință o satisface numai într'o singură scenă, care e și cea mai puternică a dramei : scena finală în care Lechat, deși în prada celei mai cumplite dureri, provenite din fuga fică-sei și moartea neașteptată a idolatrizatului său fiu, nu se lasă a fi surprins de către niște oameni de afaceri, ci, printre spas-uri și suspinuri, descopere perfidia lor și le dictează condițiile, pe care ei le primiseră, dar le suprimaseră. Dar tipul, ce ni se înfățișează, nu este simplu : este «dublat» cu alte porniri care în loc să ni-l facă mai viu, ne turbură impresia lui fundamentală : vrea să umilească pe nobili și totuși urmărește cu îndrjire și cu mari cheltueli înrudirea cu dînșii ; este de o slăbiciune prea mare față de cheltuelile extraordinare ale fiului său ; este, în fine, de o brutalitate și de o cruzime insuportabilă și inutilă în lucruri mărunte, care ar trece, dacă ar fi prezentate cu discreție și într'un raport explicabil cu calitatea esențială a tipului, dar care, astfel cum ne sînt înfățișate, ne arată prea evident antipatia pe care d. *Mirbeau* trebuia s'o aibă față de oameni ca Lechat. Cu alte cuvinteplăsmuirea lui Lechat nu este o adevărată creațiune artistică, ci o combinație rațională, care dovedește că autorul are o mare inteligență discursivă și analitică, dar o insuficientă inte-

ligență sintetică și artistică. De aceea și impresia ce ne lasă această comedie, interesantă din punctul de vedere al intențiunii, este rece, dacă nu chiar repulsivă. În orice caz e o operă serioasă, și merită să fie reprezentată. Nu intru în alte amănunte, pentruca să documentez impresia — voi face-o, poate, cu alt prilej¹⁾. De aceea nici nu voi insista decît asupra jocului d-lui Liciu care a interpretat pe Lechat.

D. Liciu prin felul, cum a jucat actul III, s'a ridicat în direcțiunea dramatică realistă, fără să înceteze de a fi artist, la înălțimi la care nu a ajuns încă niciunul din artiștii noștri, care se încearcă în această direcțiune. E adevărat că în actul I și II a dat de multe ori în farsă, introducînd note umoristice eftine (accentul evreesc, pe care de sigur Evreii Francezi nu-l au vorbind limba franceză) sau jucînd fără multă finețe scenele de brutalitate sau de vanitate, la care se mai adaugă lipsa de sinceritate a rîsului său. De odată însă în actul III, d-sa, prin căldura accentului, prin vioiciunea și îndrăznealagla sului său, finețea reticențelor și pauzelor (la care a fost admirabil susținut de d. Sturdza), ne-a făcut să simțim voința reală a perso-

1) Vezi *A cincisprezecea bucată*.

nagiului său și ne-a frământat inima, care de altminteri ar fi rămas cu desăvârșire streină de dînsul, cu soarta lui. Momentul artistic s'a produs pe deplin în sufletul nostru și-i mulțumim cu căldură că ni l-a dat, cu o putere atît de neobișnuită. Cu jocul d-lui Liciu în Lechat, arta dramatică a făcut un mare pas spre progres și trebuie să ținem seamă de dînsul cu sinceritate și satisfacție.

A TREISPREZECEA BUCATA

Luni, 27 Decembrie, 1904.

DE QUIBUSDAM ALIIS

II.

Săptămîna aceasta s'a dat la Teatrul Național o «premieră» interesantă, «*Les affaires sont les affaires*» de Octave Mirbeau, după o traducere anonimă bună, și ar trebui, pe lîngă cele ce am spus în notița dramatică de Vineri¹⁾, cu atît mai mult ca să revin asupra ei, cu cît jocul d-lui Liciu, care a plăcut tuturor, ridică o chestiune importantă, pe care am atins-o adesea — chestiunea realismului, importanța și limitele lui în arta dramatică. E bine însă, mai înainte de acea-

1) Vezi notița XIX.

sta, să nu las neîntemeiate pe deplin unele păreri ce am exprimat în cronicile mele trecute și care s'au părut contrarii, și adevărului, și propriilor mele păreri de altădată.

Multora li s'a părut ciudat că eu, vorbind cu indignare de fondul bolnăvicios din dramele d-lor *Lecca* și *Ursachy*, m'am mirat că Academia le-a luat sub protecția sa, premiind unele din aceste drame; căci, făcînd aceasta, eu nu numai am introdus în judecata operelor literare un punct de vedere străin de artă, punctul de vedere moral, dar am și atacat un principiu suveran în materie de artă, libertatea ei. Bolnavă sau sănătoasă, morală sau imorală, opera de artă, dacă este adevărată artă, răscumpără prin efectul, care îi este propriu, inferioritatea elementelor morale sau... igienice, ce conține, și nimeni n'are dreptul s'o osîndească, cînd se prezintă cu asemenea elemente, decît dacă admitem că arta *nu* este liberă în manifestările ei și că ea trebuie să se conformeze cu anume ce-

rințe străine de ea, —opiniuni care duc dea-dreptul la censurarea, adică la negațiunea ei. N'am dreptul dar de loc să osîndesc producțiunile literare ale tinerilor dramaturgi, și cu atît mai puțin dreptul să cer Academiei să facă poliție în contra lor, — și nu l-am, nu numai pentrucă acesta e adevăratul punct de vedere, din care trebuie să judecăm arta, dar și pentrucă eu însumi am susținut totdeauna temeinicia lui. Iar, dacă îmi iau acest drept acum, e că, probabil, am ce am eu cu Academia, cu d. *Hasdeu*¹⁾, și cu deosebire cu d. *Lecca*, — nu însă și cu d. *Ursachy*, deși tocmai drama sa a ocazionat ridicarea chestiunii. Căci din momentul ce nu poți suferi anume persoane (m'aș mira să știu și eu de ce!), ușor poți azvirli principiile. N'aș fi eu singurul, care aș fi făcut-o, deși, în articolul încriminat, am făcut-o dîndu-mi aere, că eu n'aș fi în stare niciodată să cad pradă unei asemenea iritabilități momentane!

1) Vezi *A unsprezecea bucată*.

Răutate dublată cu prefăcătorie!... — Foarte mulțumesc.

Nu voiu răspunde cu aceeași monedă —ci voiu arăta că dreptatea este de partea mea—și atît. Va fi prilej de clarificat o confuzie—și asemenea faptă, în starea noastră culturală, este o faptă bună. Satisfacția că o pot face este un admirabil antidot în contra sentimentelor, ce natural ar trebui să se nască în sufletul meu în această împrejurare. Și mă mulțumesc cu ea.

Deși sînt într'o strînsă legătură, că par numai una, totuși două sînt impu-
tările ce mi se fac. Cea dintîiu e că relevarea elementelor imorale (în sensul cel mai larg al cuvîntului) dintr'o operă literară nu poate constitui în niciun caz o critică asupra valorii sale artistice. A le releva, cum am făcut eu, și a înjosi valoarea artistică a unei opere pe temeiul lor, este a judeca arta cu morala sau cu higiena — ceeace este absurd. Este ca și cînd ai deconsidera valoarea *științifică* a descoperirii unui nou corp, pe temeiul

că acest corp este otrăvitor și poate da prilej de crime... Așa stă lucrul în teză generală și așa l-am susținut și eu în totdeauna. Tot temeiul meu în contra așa numitei critice tendenționiste, reprezentată la noi prin d. *Gherea*, în această propozițiune stă, — și, firește, nu șovăesc un singur moment de a o susține și astăzi cu aceeași căldură și convingere precum am făcut-o și altădată, când am protestat, și în contra acestui critic, și în contra altora, care căutau să înjosească meritul poetic al lui *Eminescu*¹⁾, sub cuvânt că este pesimist sau că are un fond bolnăvicios, sau, și mai rău, isteric. Dar dacă este adevărat acest punct de vedere, pentru ce atunci mă ridic pe acelaș temei și judec atît de defavorabil producția dramaturgică a d-lor *Lecca* și *Ursachy*? Cum pot să condamn pe alții, care judecă pe *Eminescu* după acest temei, și cum să am dreptate când și eu fac acelaș lucru cu acești autori? Răspun-

1) Vezi *Critica științifică și Eminescu*, passim.

sul e foarte simplu și nu admite replică : Pentru că *Eminescu* — lucru, pe care nu l-au remarcat criticii lui — are arta de a nimici tot efectul propriu al acelor elemente sentimentale displăcute ; pe cînd d-nii *Lecca* și *Ursachy* par'că au darul de a-l scoate și mai mult în relief. Așa încît, pe cînd el ne ridică în sferile senine ale imaginii, ei ne coboară în vulgaritatea nesuferită a vieții ; el ne dă emoțiunea estetică proprie oricărei adevărate opere de artă, ei fac imposibilă și umbra acestei emoțiuni ; el ne încîntă, ei ne desgustă ; el este, ei nu sînt artiști. Căci cerința de căpetenie a artei este de a reduce la o impresie clară, fundamentală o multiplicitate variată de impresii. În această reducție fie care impresie, plăcută sau dureroasă, încîntătoare sau desgustătoare, trebuie să-și piardă coloritul propriu — pe care l-are în realitate — și să împrumute coloritul dela impresia fundamentală, căreia i se subordonează. Așa fiind, orice element din opera de artă, care nu-și pierde caracterul său

bolnăvicios sau imoral, ca să se subordoneze acelei impresii, este pentru această impresie o pricină esențială de jicnire și de turburare, și devine din *punctul de vedere artistic*, și nu dintr'altul, o cauză esențială de inferioritate a operei. Cu deosebire în operele dramatice, cum am mai remarcat și altădată ¹⁾ cu prilejul «*Messalinei*» lui *Wildbrandt*, autorul dramatic trebuie să respecte jocul natural al sentimentelor noastre morale, mai mult decît în orice altfel de lucrări poetice, pentru că opera dramatică se adresează deodată nu la un singur individ, ci la o societate, ale cărei cerințe moral-sentimentale sînt mult mai stricte și mai severe decît ale individului izolat, care-și poate erta multe. O jicnire a acestor sentimente, fără precauțiunea artistică de a le subordona în mod clar unei idei fundamentale de natură superioară, devine pentru opera dramatică, ce o provoacă, un defect capital care trebuie să atragă

1) Vezi *A cincea bucată*.

după sine neapărat căderea ei. De aceea dramaturgul de meserie, care se întemeiază mai mult pe meșteșugul său decît pe inspirația poetică, are grija să respecte această elementară cerință — și atunci opera lui, fără să fie o capod'operă, poate deveni o operă suportabilă și chiar de succes.

Dintre toți dramaturgii — și cu toată aparența contrarie — cei care în general au înțeles mai bine importanța respectului, ce trebuie să păstreze față de jocul natural al sentimentelor morale ale spectatorilor, sînt Francezii — și de aceea dramaturgia franceză e cea mai gustată și cea mai răspîdită. Succesul melodramei franceze o dovedește în destul. Și dar, spre a reveni, un critic are tot dreptul să critice o operă dramatică din punctul de vedere al fondului său bolnăvicios, anti-moral sau anti-social, și o poate face, fără să părăsească punctul de vedere artistic, ordecîteori opera dată nu se prezintă cu calități artistice care să covîrșească și să nimicească impresiile neplă-

cute, ce vin dela acel fond. Căci, în acest caz, atențiunea spectatorului este solici-
tată prea mult de ele, și sentimentul de-
finitiv în loc să fie acea încântare *sui-
generis*—emoțiunea estetică—este des-
gustul sau în orice caz repulsiunea. O operă
care ne lasă în suflet asemenea senti-
mente nu este, cum trebuie să fie, o ra-
portare exactă a sensibilității omenești
la lume,—este o operă rea—și, încă o dată,
nu din punct de vedere moral sau social,
ci din punct de vedere strict estetic.

A doua imputare este aceea a liber-
tății artei. Arta este și trebuie să fie li-
beră, iar eu, în unele din criticile mele,
am chemat în ajutor în contra unor anu-
mite opere, când Direcțiunea Teatrelor,
când Academia, sau mai bine le-am criti-
cat, pe una, pentru că le-a primit, iar pe
cealaltă pentru că le-a premiat. Și am
făcut aceasta din pricină că acele opere
cuprindeau un fond pe care îl credeam
primejdios pentru dezvoltarea noastră
morală și socială. M'am ridicat în con-
tra dramei «*Dela oaste*», pentru că ataca

armata, — în contra comediei « *Oh, Bărbații* » ! pentru că contribuia la dezagregarea conștiinței noastre morale, — în contra dramelor « *Ciinii* » și « *Uitarea de sine* », pentru că ne prezintă ca simpatice, persoane vrednice de dispreț și turbură astfel orientarea noastră morală. Și am făcut aceasta uneori, nu întemeindu-mă, pe ideia schițată mai sus, că fondul lor ar fi fost prezentat în mod neartistic, dar chiar și când avea toată aparența de a fi prezentat astfel, cum a fost buniorează cazul cu « *Oh, Bărbații* ! » Acî nu mai era vorba de osîndire din punct de vedere artistic — deși putea să ajute și acela — ci de-a dreptul de punctul de vedere social și moral, cu care arta nu are a face. Cu alte cuvinte, am judecat în materie de artă exact în acelaș chip, cum judeca d. *Gherea* pe *Eminescu*, *Vlăhută*, *Caragiale*, cînd îi învinovățea că nu au nici un ideal, sau un ideal înapoiat sau nevrednic....

Așa e — și nu prea e așa ; sau dacă e așa, nu mă dau în lături să zic că e așa, fiindcă în realitate e altceva.

În adevăr, eu am făcut acele critici, și am avut dreptul să le fac, fiindcă aveau temeiul ca în judecata mea să mă pun din punctul de vedere al scopului, pe care trebuie să-l aibă o instituție de stat. Arta poate în sinul Statului nostru să se desvolte liber—și aceasta este prima condiție a dezvoltării sale; dar dacă ea are puțința să se desvolte liber—întrucât liber e să gîndească și să scrie oricine orice vrea,—aceasta nu însemnează că Statul este și dator s'o ajute în *toate* manifestările ei. Căci dacă Arta are anume cerințe, Statul nu mai puțin are pe ale sale. Aceste cerințe obligă pe Stat să nu ajute decît anume manifestări artistice; iar cerințele Artei, o obligă să nu urmărească cu orice preț acest ajutor. În raportul dintre Stat și Artă, și unul, și cealaltă, poate greși: el, încurajînd *toate* manifestările artei; ea, căutînd cu orice preț să intre în bunele lui grații. Și unul, și cealaltă, își pot păstra demnitatea și caracterul: el, încurajînd *numai* manifestările care convin trebuințelor lui de Stat; ea,

necăutînd cu dinadinsul să satisfacă nici una din aceste trebuințe. Așa fiind, cînd Statul întemeiază un teatru sau înființează o academie, el nu înțelege și nu trebuie să înțeleagă că face aceasta pentru ca să încurajeze *toate* manifestările artistice, ci numai pe acelea, care i-se par că pot contribui la creșterea și întărirea lui. Și de asemenea, un artist, cînd crează o operă de artă, el nu înțelege și nu trebuie să înțeleagă, că el face aceasta pentru ca să mulțumească trebuințele actuale ale Statului, ci ca să dea trup și ființă unei formațiuni sufletești care răsare în sufletul său în mod absolut liber, cu sau fără voia lui. De aci urmează că un artist, care a făcut o operă de artă în mod liber, este tot atît de absurd cerînd *necondiționat* ajutorul Statului, pe cît ar fi Statul, dacă ar căuta să satisfacă *necondiționat* această cerere. Și deci arta urmează și propriile căi și fie-i indiferent, dacă din întîmplare operele sale cad în sau alătura de sfera trebuințelor Statului. De cad în această sferă, atît mai bine,

dar să nu urmărească niciodată în mod voit această țintă.

Și deci, iarăș, urmeze-și și Statul propria-i merire și nu caute a încuraja decît acele opere care îl ajută să-și îndeplinească înalta lui funcție socială.

Și atunci lucrul devine clar și nu mai admite replică. Am dreptul—punîndu-mă din punctul de vedere al unei instituțiuni întemeiate și susținute de Stat—să critic și să resping operele de artă care nu satisfac trebuințele Statului, căci în acest caz nu e chestiunea de estetică, ci de administrație. Și am dreptul cu atît mai mult să resping analogia cu atîtudinea d-lui *Gherea* față de poezii noștri, cu cît criticîndu-i, d-sa își închipuea că face estetică, și'n realitate făcea administrație. Această confuzie astăzi n'ar mai trebui să fie posibilă;—și am dreptul să mă mir că tot se găsesc minți care n'au eșit încă din atmosfera ei.

NOTIȚA XX.

Joi, 30 Dechemvrie, 1905.

423, voedevil în 4 acte, localizat de *I. Malla* după «Die Giegerla, von Wien».

În sărbătorile Crăciunului s'a reluat voedevilul localizat de d. *Malla*, «423», un vechiu succes al Teatrului Național, și aseară Mercuri, 29 Dechemvrie, s'a dat a doua oară cu o sală destul de plină.

E o farsă cu intrigă deslînată, cu niște tipuri care sînt departe de a fi *locale*, cu un text necorect și chiar incult din punct de vedere al limbii («bărbații se *însor*», «trebuie *finuți în scurl*»), cu niște cuplete barbare ca versificație, dar cu o muzică ușoară și destul de interesantă pentru cel ce vine la teatru ca să petreacă. Deosebitele incidente fără însemnătate și de multeori nefirești sînt grupate însă împrejurul unui tip, pălărierul Vasilache(d. I. Niculescu), care, cu toată caricatura de omce este, prezintă od esfășurare de stări

sufletești destul de variată și de vie, așa încît ne poate întreține interesul pînă la sfîrșit. Și cu atît mai mult acest interes nu lăncezește, cu cît ele sînt legate de o împrejurare foarte simplă și firească.

Avînd mania loteriilor și ținut de scurt — dar de scurt de tot — de Felicia, (d-na M. Ciucurescu), nevastă-sa, Vasilache este nevoit să recurgă la fel de fel de expediente, ca să-și satisfacă slăbiciunea, și astfel ajunge să-și facă din căptușala unei pălării (pe care din pricina formeii și culorii ei, n'ar putea-o cumpăra nimeni) casa sa «de depuneri», în care-și ascunde ultimul său bilet de loterie, cu numărul 423. Dar un excentric de modă Cărărescu (d. N. Soreanu), cumpără pălăria dela Felicia, fără știrea lui Vasilache, tocmai în momentul cînd No. 423 cîștigase lotul de 20000 de lei. Acum închipuiți-vă, pe deoparte bucuria pălărierului, care începe să joace tarrantela, cînd aude că No. 423 este cîștigătorul, iar pe de altă parte teama ca nu cumva nevastă-sa să afle că el va avea 20000 de lei; apoi desnădăjduirea ce-l cuprinde cînd descopere dispariția «casei de depuneri»; goana nebună după caraghiosul «Giegerl»; mijloacele copilărești — de altminteri în armonie cu «boblețea» lui — la care recurge spre a pune mîna pe nestemata pălărie; nasul, cu care

trebuie să înfrunte cercetările nevesti-sei, care se mai teme—deși moale de tot—de trădare; apoi nerăbdarea, de care-i sint frământate trupul, capul, mâinele, picioarele, văzînd că se apropie momentul cînd mult dorita pălărie îi va cădea în sfîrșit în mînă—și vă veți putea face o slabă idee de hazul, pe care un artist de seama d-lui I. Niculescu trebuie să-l producă în public, mai cu seamă cînd d-sa își pune toată puterea de convingere și toată cădura sufletului, cum a făcut-o la aceste reprezentații. Dacă mai adăogăm jocul fin și ușoara dar inciziva caricatură a d-lui Soreanu în Cărărescu; buna dispoziție și vioiciunea d-lui Catopol în rolul unui «terchea-berchea» care vrea să se însoare fără para în buzunar și croește intrigi care nu se prind; țîfna mahmură a d-lui I. Brezeanu în rolul unui tată care-și duce familia la grădină cu gînd ca s'o amărască; savanta bilbială a d-lui Ciucurète în discursul lui Nifipescu, (ce nume!) președintele de onoare al serbării pălărierilor; grația și dulceața cu care d-na Ionașcu izbuteste să cînte unele cuplete,— putem pricepe de ce o asemenea operă dramatică, nulă din punct de vedere literar, nu numai face să petreacă pe publicul neprevenit, dar interesează și pe criticul dramatic...

Din șirul artiștilor, care au jucat rolurile principale, n'ar fi trebuit să exclud pe d-na Maria Ciucurescu, care a jucat rolul Feliciei. Am făcut-o din pricină că toată seara m'a supărat neîntonînd bine replicile. Lipsă de repetiție sau de dispoziție ?

A PATRUSPREZECEA BUCATA

Luni, 3 Ianuarie, 1903.

Romeo și Julieta, dramă în 5 acte de *W. Shakspeare*, trad. de *Dim. I. Ghica*.

Aș fi vrut în cronica de astăzi să vorbesc despre drama lui *Mirbeau* «*Les affaires sont les affaires*», care sub titlul «*Bani!*» s'a dat mai zilele trecute la Teatrul Național și, cu deosebire, despre jocul d-lui Liciu, care a reprezentat pe Isidor Lechat, personagiul principal al piesei, cu un realizm artistic, care merită să fie relevat și caracterizat. Fiindcă însă văd că această lucrare dramatică, jucată numai o dată, se reia chiar de mâine și am puțința s'o mai văd,—amîn cele ce aveam de spus asupra ei pentru rîndul viitor, cu atît mai mult cu cît deo-

camdată sufletul mi-e plin de «*Romeo și Julieta*», pe care am văzut-o nu mai departe decît alaltăseară. Mi-e sufletul plin de încîntătoarea emoțiune ce mi-a dat, și nu numai mie, dar și întregului public, și cu deosebire — și aceasta este nota ce trebuie reținută— artiștilor, care au jucat-o. Căci important e ca criticul să fie mișcat și să fie îndemnat să-și arăte mișcarea inimei sale și celorlalți ; și mai important e ca publicul să fi fost entusiasm și dus fără voia lui pe înălțimile solitare și reci, dar grandioase ale gîndirii omenesti ; dar mai important decît toate acestea este ca înșiși artiștii să fie în mod real și adînc pătrunși de întregimea și adîncimea unei asemenea opere, cînd sînt chemați s'o reprezinte !

Căci dela gradul, în care ei sînt capabili să facă aceasta, depinde, și mulțumirea criticului, și entuziasmul publicului. Artiștii noștri au dovedit, prin felul cum au jucat minunata dramă shaksperiană, că nu numai recită, dar și înțeleg, cu toată vioiciunea și vigoarea, sufletul

personagiilor, ce represintă ; că atmosfera sufletească, în care trăesc ele, le-a devenit familiară, că ei se complac într'însa, sint fericiți că au prilejul să se miște într'însa și, mai cu seamă, că pot face și pe spectatori să trăiască cu dînșii într'însa.

Acest fapt este de o mare însemnătate pentru progresul Teatrului nostru. Căci nu e puțin lucru să ai impresia că artiștii noștri gustă cu convingere operele celui mai însemnat geniu dramatic, deși străin, și că sint în stare să facă și pe publicul nostru, obișnuit cu melodrame barbare și cu farse fără noimă, să-l guste cu entusiasm. Dela «*Hamlet*» și «*Romeo și Julieta*», dela «*Othello*», și «*Negustorul din Veneția*», care mă miră că nu se mai dau, se poate trece la celelalte opere shaksperiane ; se pot îndemna, cu cuvîntul și cu fapta, poeții și literații noștri, să mai revadă unele traduceri și să traducă altele nouă, și se poate crea astfel o atmosferă dramatică înaltă și vie, care ar influența asu-

pra întregii noastre mișcări literare, îmbogățind-o, lărgindu-i orizontul, care deocamdată e cam strimt și șovinist, și ridicînd-o la o manifestare care să intereseze toate păturile noastre sociale, nu numai pe studenți și profesori....

«*Romeo și Julieta*» este, împreună cu «*Hamlet*», cea mai caracteristică operă a geniului lui Shakspeare — cea d'întîi reprezentînd tinerețea gîndului, cea de-a doua, maturitatea lui. Gîndul tînăr e supus pasiunii, și fie că protestează, fie că se lasă în voia ei, el este numai un instrument de conducere al ei și numai al ei: așa e și el în «*Romeo și Julieta*». Gîndul matur supune pasiunea și cumpănește binele și răul, și în această cumpănire descoperă că și unul și celălalt sînt la capătul oricărei fapte ce întreprindem, și rămîne în suspensiune: așa este el în «*Hamlet*». În primul caz, personagiile cele mai melancolice, cele mai neștiutoare și mai slabe, devin deodată puteri neînfrîmate de voință, care nu se poate descărca decît într'o singură direcțiune: sco-

pul pasiunii, ce stăpînește gîndul. În al doilea caz, personagiile cele mai întreprinzătoare și mai active, cele mai conștiente și mai pline de viață se frîng de propriile gînduri, nu știu ce e hotărîrea, șovăesc și dau înapoi dela cea mai mică faptă. «*Hamlet*», cum ni se arată în primele scene, este îndrăzneț și chiar temerar, este plin de viață și de energie, și știe unde merge : altfel n'ar face planul cum să pîndească fantoma tatălui său, n'ar urma-o smucindu-se cu violență din brațele amicilor săi și nu li s'ar impune cu hotărîrile lui, așa cum li se impune în tot decursul primului act. Numai din cînd în cînd, cîteo reflecție tristă ne anunță, ca o geană de nor, furtuna ce s'apropie, — stările lui sufletesti de mai tîrziu. Indată însă ce gîndirea matură se deșteaptă mai înainte de vreme în tînărul său suflet, ea reduce energia eroului la simple veleități, și astfel el ajunge vișătorul caprițios, nehotărît și aproape nebun pe care-l cunoaștem sub numele de Hamlet. Romeo, din contră începe a

fi, precum sfirșește Hamlet și se dezvoltă și sfirșește, cum Hamlet începe. La început e melancolic, deziluzionat și nehotărît, fără energie și chiar fără statornicie ; dar, de îndată ce pasiune îl trăznește și-i cuprinde cu flacările ei mistuitoare tot sufletul, el devine de-o energie și, o temeritate fără exemplu: voința lui e luminată de un singur scop către care pășește cu conștiința și îndirjirea omului, ce nu mai are nimic de pierdut. Și tot astfel neștiutoarea Julietă, care la început se pare că nu are altă voință decît pe aceea a părinților săi și niciun alt îndreptar decît sfaturile doicii sale. Dar îndată ce pasiunea i-a deșteptat sufletul la viața cea nouă plină de fulgerile și întunericul nesfirșitei iubiri, ea dobîndește o voință nebănuită, și, ca puiul, ce ese din ou, sparge fără nici o sforțare, fără nici-o remușcare, fără gînd de frică, coaja atmosferei de respect și supunere în care crescuse în casa tatălui său, și-ar trece fără șovăire prin cele mai grele încercări, dacă ar ști cu siguranță că ele ar fi cel

mai bun mijloc ca să ajungă la țintă. Și ceea ce e și mai surprinzător la această eroină este trecerea dela complecta nai-vitate, la complecta știință a mijloacelor, prin care poate să ajungă mai repede să fie soția lui Romeo.

Astfel Romeo și Julieta sînt două fețe deosebite ale aceluiaș moment sufletec : desmorțirea voinței și repezirea ei neînfrînată către scopul luminat de pasiunea cea mai firească din cîte bîntuesc sufletul omeneșc : iubirea. Pe cînd Hamlet reprezintă singur un moment sufletec contrariu : amorțirea voinței condusă de lumina cea mai firească a minții omenești : rațiunea. Această apropiere între Romeo și Julieta pe deoparte și Hamlet pe de alta ne explică de ce în «*Romeo și Julieta*» descoperim stări sufletești care ne fac să vedem în Romeo un fel de Hamlet, mai tînăr și mai incult, iar în Hamlet unele trăsuri care ne fac să vedem în Hamlet un fel de Romeo, deziluzionat și filosof. Dar ceea ce mă face pe mine să unesc într'o singură

cugetare aceste personaje așa de contrarii și să zic că dramele, în care se găsesc sînt operele cele mai caracteristice ale geniului shakspearean — sînt următoarele două considerațiuni.

E mai întii faptul, că tocmai din pricină că și una și alta întrupează—una într'un sens, și alta într'alt sens — trecerea dela hotărîre la nehotărîre, dela voință la nevoință, și deci dela ființă la neființă, nicăiri problema soartei ome-nești, cu partea ei de speranțe și de neant, de fericire și de nefericire, nu este înfățișată prin artă în mod mai caracteristic. Nicăiri gîndul vieții cu toată încîntarea și farmecul ei ideal, cu toată mîngîierea și dulceața ei materială, nu se împletește mai violent și mai de aproape clipă de clipă, cu gîndul groaznic și hidos al morții. Și nicăiri par'că, deși atît de deosebite în esența lor, ele nu se împreună mai intim ca acolo, în suprema fatalitate oribilă și voluptoasă, ce ne-a fost hărăzită pe pămînt. Astfel aceste două opere înfățișează în chipul cel mai

adînc și mai plastic fundamentul misterios și nepătruns al vieții noastre, și printr'aceasta dobîndesc, în opera lui Shakspeare, o preeminență nediscutabilă.

Al doilea fapt – și care în acelaș timp întemeiază superioritatea dramei «*Romeo și Julieta*» asupra lui «*Hamlet*», — este că *originalitatea de intuiție* proprie lui Shakspeare, nicăiri nu se vedește mai vie și mai completă,¹ ca în aceste drame. Nicăiri *sinteza contrariilor*, care caracterizează intuiția acestui geniu, nu e mai vizibilă ca aici. Geniul și nebunia fac una în nefericitul Prinț al Danemarcei; iubire serafică și destrăbălare fac una în nefericita Julieta, personagiul principal al dramei. Adîncă durere și rîs nestăpînit fac una în Hamlet; situațiuni de un comic indiscutabil în care se toarnă stări sufletești de un tragic desăvîrșit fac una în «*Romeo și Julieta*»; viața trivială și viața înaltă și nobilă se ating și se împletesc, și într'una, și într'alta, cu cel mai mare firesc, și cu cel mai mare firesc dramaturgul ne face să vedem cele mai ex-

traordinare plăzmuiri ale imaginațiunii cu recii ochii rațiunii, și totuși să credem într'insele. Aceste contraste așa de mari sînt cu toate astea perfect îmbinate într'o singură impresiune. Această impresiune este mai presus și de rîs și de plîns,— întrucît ea nu încapă cu totul în nici una dintre aceste manifestări comode ale sufletului nostru—și solicită adîncimi ale sufletului, la care rar ajung impresiunile, ce ne vin dela alte opere de artă. Ea este efectul acelei originalități de intuițiune a geniului shaksperean și într'insa constă progresul sufletesc pe care îl facem luînd cunoștință de dramele acestui neasemănat poet. Ea a făcut pe unii esteticiani să creeze un întreg sistem de estetică—humorismul—care dacă nu poate fi primit din pricina strimteții lui, dovedește totuși neasemănatul efect pe care poetul englez l-a făcut asupra lumii.

E greu ca să ajungi la explicarea lumii prin sisteme filozofice—e greu și nesigur. Ca să ajungi la o convingere trebuie s'o fi avut mai dinainte, pentruca să

poți trece cu vederea falsitatea unor fapte, curiozitatea unei interpretări și ilogismul unor deducții. Dar ceea ce e greu să facă cineva pe studiu, o face ușor prin intuiția artistică. Cine vrea să înțeleagă adâncimile vieții, lese la o parte sistemele și îndrepteze-se spre marile opere de artă. Acì va găsi, — ceea ce rar va găsi acolo — și o încântare care rămîne încântare, chiar cînd îi va da impresiunea că totul e prada nimicului.

NOTIȚA XXI.

Duminică, 9 Ianuarie, 1905.

Romeo și Julieta de *W. Shakspeare*; **Bani!** de *Octave Mirbeau*.

Simbătă, 1 Ianuarie s'a dat — dacă nu mă înșel a treia oară în stagiunea aceasta — «*Romeo și Julieta*», iar Marți, 4 Ianuarie, s'a reluat piesa «*Bani!*» (*Les affaires sont les affaires*), de *O. Mirbeau*. Amîndouă aceste opere dramatice au fost interesant interpretate, cu deosebire în privința rolurilor principale. Protagonistii în «*Romeo și Julieta*» au fost d. Demetriad în rolul lui Romeo și d-ra Voiculescu în rolul Julietei, personagiul principal al dramei. Interpretarea d-lui Demetriad mi s'a părut conștiincioasă, și a avut unele momente mișcătoare, ca în scena cu Lorenzo. E păcat însă că n'a învățat încă să cadă: efectul scenei a fost jicnit prin căderea sa stîngace. D-sa însă, pe lângă răceala temperamentului, ce-i este proprie — răceala care nu dispăre cu

totul decît în momentele de puternică criză sufletească — păstrează prea mult monotonia melodramatică a glasului : joacă cu trupul, nu joacă cu glasul. În schimb, d-ra Voiculescu — și aceasta îndreptățește speranțele, ce punem în d-sa pentru scena noastră — se arată din ce în ce mai stăpînă pe semnificările sufletești ale glasului său și izbutește — deși este numai o începătoare — să scoată uneori efecte admirabile. Totuși, cum am mai spus-o și altădată, n'a părăsit încă de tot melodramatismul nesemnificativ, dar ne consolăm cu constatarea că îl întrebuițează din ce în ce mai puțin.

De astădată două observațiuni critice mai însemnate țin să fac jocului său.

Întîia observațiune este de a nu căuta să mai *contrafacă* prin glas naivitatea, pe care n'o are — și adăog, de care nu are trebuință. Julieta e neștiutoare, dar nu e din temperament ingenuă : din contră ea e stăpînă pe toate meșteșugurile de conversațiune ce se obișnuia pe vremea lui Shakspere între persoane ce voiau să cocheteze. *Eufuismul*, ce întîlnim în convorbirile ei cu Romeo, e dovadă pentru aceasta — căci eufuismul este tocmai modul de exprimare cel mai lipsit de naivitate. Tonul naiv nu i se potrivește, chiar cînd l-ai întrebuița în mod firec, necum

cînd nu poți decît să-l contrafaci. Tonul natural, nesilit și chiar familiar ar produce în vorbirea eufuistă un efect cu totul altul decît simularea naivității: numai așa manierismul și afectația acestui fel de exprimare se tempează și poate deveni chiar grație.

A doua observațiune este în privința felului cum interpretează scena narcoticului — are aerul de a nu o interpreta de loc. Julieta este hotărîtă la faptă, numai nu e sigură că va izbuti. Sînt reflecții care dau pe față teama, dar care nu înlătură hotărîrea. Ele reprezintă dar stări sufletești *inhibitive*, înăbușite și reținute, și cer prin urmare un debit fără declamație — aproape șoptit în care să se simtă fiorul. Negreșit, în desfășurarea acestor sentimente, artista poate ajunge și la o ridicare de voce mai mare, dar aceasta să fie redată ca ultimul termen al unei gradațiuni și în momentul unde hotărîrea e amenințată să fie desrădăcinată.

De relevat mai ar fi și jocul altor artiști cu roluri secundare. D. Costescu, în rolul lui Mercutio, e mai totdeauna foarte bine, ceea ce altminteri e prea puțin, puțin de tot, pentru un societar clasa I.

Zic acestea nu numai de d. Costescu, dar și de toți societarii de clasa I, care, deși sînt societari clasa I, nu-i văd jucînd decît în ro-

luri de «comparași». Un astfel de societar mi-l închipui că este vrednic să joace cu succes câteva roluri principale în dramă sau comedie (cum văd că pot face unii din societarii de clasa III sau unii, de care Direcțiunea își bate joc cu niște angajamente ridicule). Un societar de clasa I, care ar juca, chiar în perfecțiune, numai roluri secundare, nu-și merită rangul, și mă mir de judecata aceloră, care au văzut în d. Costescu o stea de întâia mărime, când ei înșiși nu-l pun să joace de cele mai multeori decât roluri de stele cu coadă. Și în acest caz este și d-na Mateescu-Ciupagea, care e mai prejos de d-na Alexandrescu. D-na Mateescu-Ciupagea are o voce monotonă și vulgară și o lipsă de căldură și de avânt care o face să fie improprie chiar în roluri secundare, pe când d-na Alexandrescu, deși se poticnește, chiar când își știe rolul bine, are totdeauna hazul său — și în rolul doicei Julietei, acest haz a avut în multe locuri chiar savoairea adevăratei arte. De aci nu urmează că d-na Alexandrescu să fie societară clasa I, dar revoltă și miră pe cei ce știu că d-na Mateescu-Ciupagea are acest rang!

De relevat ar mai fi jocul d-lui Achille, în tatăl Julietei, care, cu deosebire în scena furiei în contra ficei sale, a fost minunat prin convingerea, ce a pus în invectivele, ce-i as-

virle. De-ar fi știut să facă pauze înainte de «rușine», ar fi fost tot așa de bine și în scena cu Tibald. D-sa face neconținut progrese și, deși e poate cel mai utilizat dintre toți artiștii, nu este decât un simplu gagist. Acelaș lucru cu d. Sturdza, care are aproape aceeași situațiune, deși reprezintă o întreagă latură a activității dramatice de pe prima noastră scenă. D-sa a redat cu culoare justă rolul îndrăznețului Tibald.

Modest și la locul său d. Mărculescu în Benvolio. Mi-ar fi plăcut ca tipul reflexiv al lui Lorenzo, reprezentat cu abilitate de d. I. Petrescu, să aibă mai puțină melodramă și în schimb mai mult natural în glas. De altminteri d. I. Petrescu ne-a arătat (Bufonul din «Nerone» mi-e încă în minte) că știe să aibă și culoare și variație în graiu. Uitatu-s'a pe sine însuși? În fine nu trebuie să uit pe d-nii Bulandra și Hagi Stoica, care și-au jucat personagiile cu distincțiune și măsură. Păcat că în scena dela mormântul Julietei, d. Hagi Stoica n'a prea ținut să fie auzit de public.

În privința jocului artiștilor din «Bani!» voi vorbi Lunea viitoare.

A CINCISPREZECEA BUCATA

Luni, 10 Ianuarie, 1904.

Bani! (Les affaires sont affaires) de O. Mibeau,
trad. de...

Marția trecută, 4 Ianuarie, s'a reprezentat la Teatrul Național, a doua oară, și în fața unui public numeros și ales, curioasa dramă-comedie a lui *Octave Mirbeau*, « *Les affaires sont les affaires* », tradusă în românește sub titlul cam melodramatic și cam afectat « *Bani!* » ! Ii zic curioasă, pentrucă, deși la prima vedere pare foarte interesantă, această lucrare nu are darul de a se impune ca ceva statornic și vrednic de admirat și imitat, nici prin fond, nici prin conținut, nici prin modul de tractare, nici prin spiritul în care este scrisă: ne izbește,

dar nici nu ne încălzește, nici nu ne convinge. Ii zic apoi dramă-comedie, pentru că nici într'o altă «piesă» modernă nu am avut prilej să întîlnesc un *mixtum compositum* mai caracteristic pentru acea stare sufletească îndoioasă și neestetice la culme, care, fără să fie humor, tinde să provoace și plînsul și rîsul în acelaș timp, rămîne la jumătate de drum și nu izbutește să așîte în sufletul nostru nici pe unul, nici pe celălalt. Dacă însă renunțăm de bună voie la încercarea de a pătrunde această operă prin ajutorul inimei și de a găsi într'însa o dulce hrană pentru sentimentalitatea noastră, și dacă o judecăm numai cu mintea și mai cu seamă cu voința, descoperim într'însa mai întii o remarcabilă sfortare a inteligenței de a pune în picioare o operă pentru care se cere în primul rînd imaginațiune și caldă simțire; al doilea —și mai cu seamă—o tendință precisă și ireducibilă de a izbi printr'însa un anume fel omenesc de a fi — firea financiarilor — fără ca autorul să aibă grijă ca nu

cumva loviturile sale să nu se întoarcă în contra altui fel de oameni, la care el ține. Cu alte cuvinte, lucrarea scriitorului francez este o satiră dramatică stângace și fără efect, dar viguroasă. Autorul nu știe să izbească, dar are pumnul puternic, și dacă ne indispuce mai totdeauna stângăcia lui, admirăm uneori tăria lui.

Personajul principal al acestei drame este Isidor Lechat, director de jurnal, om de afaceri, mare financiar pe care nimeni nu-l stimează, dar de care toți se tem. Asupra lui, autorul caută să grămădească toate însușirile antipatice, pe care le va fi observat sau pe care le va fi întâlnit observate de alții, la unii din financierii Apusului. Lechat, fost falit de două ori și amestecat prin fel de fel de afaceri necinstite, este vulgar, obraznic și brutal; mărginit la minte și incult; lăudăros și vanitos, făcându-și un renume tocmai din însușirile, care-l înjosesc în fața celorlalți oameni; neglijent pînă la absurd cu educațiunea copiilor săi; crîncen

și lipsit de cea mai elementară delicatețe față cu cei ce au trebuință de dînsul și cu atît mai mult față de cei ce sînt în serviciul lui; un om care nu știe ce e onoarea și moralitatea și care e lipsit de orice scrupul și de orice remușcări, cînd e vorba de cîștig. Setea de cîștig este centrul ființei sale: din momentul ce este vorba de bani, stupidul și incultul devine genial și atotștiutor; brutalul devine insinuant și cu delicateți feline; crudul și nesimțitorul, lăudărosul și vanitosul se arată om de inimă, plin de modestie și de cucernicie. Cînd scapă prada însă, fiara, cu strîmtețea și brutalitatea ei, cu cruzimea și furia ei, se deșteaptă, — și atunci ni se ridică în minte întrebarea: cum se poate ca în aceeași persoană să trăiască atîta prostie și atîta inteligență, atîta brutalitate și atîta înlădiere, atîta vanitate și atîta modestie, — și nu ne vine să credem.

Această întrebare se naște în sufletul nostru și ne sguduie credința în realitatea personagiului, pentru că autorul aces-

tei opere dramatice nu este un adevărat artist *creator*. El nu și-a plăsmuit personagiul dintr'o dată și dintr'o singură bucată; el n'a avut din capul locului un sentiment fundamental, original, adânc și adevărat care să ceară să fie incorporat într'o figură oarecare; el, deci, n'a avut prilejul ca, pornind cu imaginațiunea de la acest sentiment, să găsească și să plăsmuiască, în mod firesc și fără efort, toate amănuntele concrete ale acelei figuri în care să se găsească numai acel sentiment și care să fie icoana lui credincioasă și neturburată de nici o altă impresiune contrarie. El nu a fost un artist creator, ci un artist foarte inteligent, care și-a compus personagiul bucățică, cu bucățică, pornind dela ideia generală, cum trebuie să fie un financiar, și apoi gîndindu-se și găsind, rînd pe rînd, care ar fi faptele și care ar fi vorbele cele mai potrivite pentruca să exprime deosebita însușiri pe care, *in mod abstract*, le legase de acea ideie generală. În această lucrare însă, critică și analitică, nu ar-

tistică și creatoare, autorul, oricît de inteligent ar fi fost el, va fi putut găsi multe fapte potrivite, ca să exprime acea idee, dar niciodată n'a putut găsi pe *cele mai potrivite*, adică pe cele *caracteristice*. Și aci e marea deosebire între artă și meșteșug, între arta creatoare și arta mecanică. Artă creatoare, plecînd dela acea adîncă intuiție artistică, plină de sentimentul puternic și original al artistului, găsește în mod firesc amănuntele cele mai apte pentru expresiunea aceluia sentiment; artă mecanică, plecînd dela o simplă idee generală, lipsită de sentiment, găsește după multă sforțare amănunte potrivite cu acea idee, dar niciodată pe cele caracteristice.

De aceea, urmărind desfășurarea operei lui *Mirbeau*, și observînd că cutare sau cutare amănunt este pus de autor pentruca să ne arate că personagiul său principal are cutare sau cutare însușire, adăogăm îndată instinctiv, că spre a pune în evidență acea însușire, s'ar fi putut găsi un alt fapt și mai pregnant. Ca să

ne arate, bunioară, că Lechat este stupid în alte fapte decît cele financiare, autorul îl face să-și atragă simpatiile alegătorilor vopsindu-și trunchii copacilor din parc în culori naționale. E stupid într'adevăr, dar această stupiditate are ceva nefiresc și ciudat. Ca să ne arate că acest financiar este financiar mai înainte de a fi om, pune pe doi oameni de afaceri, tocmai în momentul cînd el urla de durere, că și-a pierdut pe fiul său, să-i prezinte spre semnare un contract în care nu se stipulase toate clauzele cerute de el; iar el, deși în culmea durerii, bagă de seamă, îi face «canalii» și printre spasme și suspinuri, le dictează condițiile omise. Faptul este potrivit ca să arate cît de independentă e mintea lui de financiar de inima lui de om, — dar iarăși pare nenatural și curios. Și nu atît că el a băgat de seamă nedreptatea, cît că acei oameni de afaceri au putut să-i vorbească de afaceri în acele momente. Și, ca aceste fapte, sînt toate faptele și

vorbele, prin care ni se înfățișează și ni se caracterizează Lechat.

Dar în afară de faptul că opera lui *Mirbeau* e rezultatul minții și nu al intuițiunii lui artistice, ea mai are și un alt defect,—și cel mai mare din punct de vedere teatral.

Anume, autorul a vrut să ne înfățișeze în Lechat, tipul financiarului, nu ca să ne impresioneze în mod estetic, ci ca să ne facă să urim acest fel de oameni. Cu alte cuvinte, motivele, ce l-au condus să compună opera sa, nu au fost atit de natură artistică, cât, ca să zic astfel, de natură politică. Prin lucrarea sa, el a vrut să dea o lovitură—nu o emoțiune dramatică, să-și manifesteze tăria voinței sale, nu excelența sentimentalității sale. El a vrut să lovească într'o clasă întreagă de oameni, în marea finanță, de pe urma căreia poate el însuși va fi avut să sufere ceva. Acest spirit l-a făcut să falsifice tipul financiarului, întrupat în Lechat, acumulînd asupra-i toate notele antipatice, ce a putut să

găsească, fie că aceste note erau esențial sau numai întâmplător legate cu acest tip. Din această pricină lucrarea sa a trebuit să dobândească două defecte care contribuiesc să mărească acea impresiune de ciudățenie și de importanță, pe care am constatat-o mai sus. Mai întâi, această operă, care se dă de dramatică, și-a pierdut acest caracter—și a devenit satiră. Al doilea, din comedie sau mai bine din satiră de *character*, cum ar fi trebuit să fie și cum a părut că este celor ce a scris pînă acum despre ea, a degenerat într'o simplă operă de interes local și chiar—ceea ce este mai grav—de interes individual. Așa că, în definitiv, autorul, în loc să izbească într'o clasă de oameni, în loc să-i satirizeze pe toți și să asmuță asupra lor ura celorlalți, el a izbit într'un singur individ, cine va fi acela, pe care ni l-a înfățișat sub numele de Lechat. Căci întrebările, ce ni le punem involuntar în fața tuturor caracteristicilor antipatice ale acestui personaj, sînt de natura aceasta : este *esențial*

pentru financiar să fi dat faliment de două ori? să fie stupid în toate celelalte afaceri, afară de cele financiare? să fie neglijent în viața de familie, brutal, lăudăros și vanitos, crud și fără inimă, și atît de mlădios, încît, cînd e vorba de cîștig, să-și piardă caracteristicile sale pentru cele contrarii? Și, firește, răspunsul, pe care ni-l dăm iarăși involuntar, este de cele mai multe ori, dacă nu chiar totdeauna, negativ. Dar, în acest caz, credința că avem în fața noastră *un caracter* se nimicește, proporțiile mari, sub care-l vedeam la început, se «rapetisează», și, în loc de un tip, vedem un simplu individ care nu ne poate interesa prin defectele, pe care le are, ci prin stările sufletești umane, pe care însă — în genere — nu le are. Și de aceea din toată lucrarea singurele momente, în care acest personagiu devine cu adevărat interesant nu sînt acelea în care ne este arătat ca financiar, ci acelea în care ne este arătat ca om: cînd fiica sa îl înfruntă și cînd i se anunță moartea fiului

său. Uluiala, indignarea, și cu deosebire durerea, ce o simte, ca om care nu prea știa ce va să zică aceste manifestări sufletești, ne impresionează mai mult decât tocmelele de tejghea cu Marchizul de Porcelletsau cu cei doi ingineri care caută să-l înșele. Dar atunci nu mai e nici Lechat, nici financiarul, ci omul, și interesul, ce ni-l deșteaptă, ese din sfera intențiunii satirice a autorului.

Dar ceea ce nimicește chiar această intențiune sînt unele personaje cu ajutorul cărora autorul voește să ne scoată în evidență cît mai mult firea josnică și vrednică de desprețuit a lui Lechat: fica sa, Germaine, Marchizul de Porcellet, viconte de la Fontenelle și cei doi ingineri, Phinck și Grugg. Singura afacere financiară în care vedem pe Lechat, cum se poartă ca financiar, este aceea, pe care i-o oferă Phinck și Grugg. Dar acești doi ingineri sînt niște ticăloși, ca și el, și tirania, cu care se poartă cu ei, e scu-zabilă. Viconte de la Fontenelle, care a ajuns intendentul lui Lechat și este ex-

pus la brutalitățile lui de umilitor al nobililor, este un ruinat din pricina vițiilor și destrăbălării lui; și acelaș lucru este și Marchizul de Porcellet, care, deși se indignează de propunerile neonorabile ale lui Lechat, le primește totuși pe toate, în schimbul făgăduelilor de bani. Dar cea mai însemnată figură, merită să ascuță vârful satirii și s'o înfigă fără milă în sufletul financiarului Lechat este fiica sa, Germaine, a cărei fire însă contribuie tocmai din contră să sece puterea satirică a intențiunii autorului și să ne facă chiar să ne întoarcem în contra lui. Germaine ar fi, după autor, idealul, și luminos și răzbunător, față de care Lechat să pară în toată micimea și înjosirea lui, și dela care să-i vie pedeapsa biciuirii morale, ce merită. Ea ne este înfățișată ca o fată miloasă, înțelegătoare, energică și cultă, dar care nu numai nu este mulțumită de viața și apucăturile tatălui său, dar, uitînd—ușor de tot pentru o fiică!—că a fost crescută și educată prin mijloacele, care el i le-a pus la dispozițiune; uitînd

că trăește sub acoperișul castelului lui, înconjurată de iubirea lui, așa cum o pricepe el, și de a mamei sale, egoistă și sgîrcită, dar nicidecum rea; uitînd că ea e sîngele lui și, pînă la un punct chiar sufletul lui,—vorbește de dînsul față de mama sa, față de iubitul său, cum nici unul din oamenii străini, ce întîlnim în întreaga operă, n'ar îndrăzni să vorbească: ea îl face pe tatăl său —și ajunge chiar să i-o spună în față—hoț și tilhar, și nu ne lasă de loc în indoială că are cea mai covîrșitoare și mai ireductibilă ură în contra lui. Firește, că monstrul Lechat trebuie să nască un asemenea revoltător monstru, — dar autorul vrea să ne prezinte totuși pe acest monstru, ca pe un înger al răzbunării divine. Indrăzneală și puternică lovitură, de care însă nu suferă Lechat, ci idealul autorului însuși, adică însuși el.

Dar ceea ce este și mai grav, e că din toate trăsurile, pe care autorul le strînge în Lechat, este una esențială și adevărată, care întunecă pe celelalte, și care,

cu toată sforțarea autorului de a-i da culoarea nefavorabilă, rămîne simpatică și vrednică nu de dispreț, ci de admirațiunea noastră. Lechat este o voință, care merge fără șovăire la țintă: pe el nu-l amețesc nici frazele, nici considerațiile sentimentale, pe el îl interesează numai faptul. Este un erou practic, și oricît de nesuferit ar fi unora omul practic, el, întrucît își realizează, cu o putere și cu o siguranță rară scopurilor sale, merită să fie admirat—este și rămîne un erou. Dar atunci cum mai rămîne cu intențiunea satirică a autorului?

Iată contradicțiile ce involvă această lucrare dramatică și iată de ce pare atît de interesantă și totuș atît de curioasă și rece. E o operă inteligentă dar seacă, satirică, dar necumpănită, în care întîlnim înalte preocupățiuni, dar mijloace neînsemnate și stîngace.

Așa fiind, trebuie să ne așteptăm ca succesul ei să depindă de altceva decît de calitățile ei—și în adevăr, la noi, unde lumea financiară nu prea ne apasă di-

rect, succesul ei, neputînd fi motivat de atmosfera socială, se datorește numai jocului artiștilor.

Lăsînd la o parte finețea cu care d. Achille și mai cu seamă d. Soreanu subliniază neseriozitatea, «secăturismul» și ipocrizia cu ață albă a celor doi ingineri; cumpănita modestie și delicatețe a d-lui Demetriad, în rolul lui Garraud, iubitul Germainei, și a d-lui Livescu în rolul Vicontelui de Fontenelle; demnitatea nesigură dar distinsă (păcat că, în ținută numai, nu și în vorbă), a d-lui Sturdza, în rolul Marchizului de Porcellet; bonomia vulgară și stupidă, cum se și cuvenea personagiului, ce juca, a d-nei Hasnaș, în rolul d-nei Lechat, precum și rafineria afectată și obosită a d-lui Aurel Petrescu în rolul lui Xavier, fiul lui Lechat, — și trecînd fără mențiune peste jocul d-nei Demetriad, care a vrut, pe nedrept, să accentueze prea mult atmosfera anti-patică a Germainei—trebuie să ne oprim cu deosebire asupra jocului d-lui Liciu, care a reprezentat pe Isidor Lechat, per-

sonagiul principal, și prea principal, al piesei. Nu-l voiu lăuda, cum au căutat să facă unii, pentrucă a izbutit să dea tipul financiarului francez, mai bine decît l-ar fi putut da alți artiști ai altor națiuni, cum nu-l laud că face așa de bine pe Evreul. Acest talent de imitare și de contrafacere pot fermeca pe amatorii de teatru de varietăți; dar, și fără de aceasta, publicului nostru puțin îi pasă dacă d. Liciu imitează sau nu imitează bine pe un tip pe care nu-l cunoaște. În această privință, artistul nostru chiar a greșit la prima reprezentație, căutînd să localizeze tipul, prin faptul că din cînd în cînd a lăsat să se strevadă accentul evreesc în vorbire. Dar îl voiu lăuda pentru îndrăsneala, ce a pus-o în jocul actului III, cînd Lechat, care-și ride de toți și merge în viață din triumf în triumf, este izbit deodată de două nenorociri: mai întîi de fuga fiicei sale, care îi părăsește casa,—după ce-i declarase (în fața Marchizului de Porcellet, care, constrîns de bancher, îi ceruse mîna pen-

tru fiul său) că are un amant ; și a doua, și cea mai groaznică, de moartea năpraznică a fiului său, Xavier, pentru care avea o slăbiciune fără margini și care e zdrobit de propriu automobil. Trebuie mult timp ca în sufletul unui asemenea om să-și fac loc durerea. Sufletul lui este nedeprins cu asemenea stări sufletești ; o coajă puternică de impresiuni indiferente sau pline de mulțumire oprește ideia fatală să pătrună în adînc și să aprinză sentimentalitatea înăbușită și nebănuită ce se ascunde în substrucțiunea unui asemenea suflet. Dar ideia se repetă, cu puterea fatalității neînfrînte și izbește din ce în ce mai puternic, mai tăios, mai adînc, pînă ce ajunge la temelie. Efectul, ce trebuie să-l facă ea ajungînd acolo, trebuie să fie neașteptat și formidabil. Ca o fiară ce se înneacă cu un os și e aproape să se înăbușe — se roșește, își deformează trăsurile, icnește, caută să respire din adînc, și ca o fiară ce în acest moment e străpunsă de un pumnal pînă în rărunchi, izbucnește de odată în-

tr'un țipăt de infinită desnădăjduire. Și apoi iar se înneacă, își smucește hainele, își rupe gulerul ca să poată respira, gîfîe și clefăe, și urlă, și se frămîntă, și izbucnește în țipete, și se bate în cap, și nu știe ce mai face. E o durere imensă, adîncă și adevărată, care nici nu poate fi exprimată la un asemenea om și în asemenea moment decît astfel. Și nimeni nu rîde de contorsiunile lui, și nimeni nu se scîrbește de clefăelile lui de cîine turbat, și nimeni nu se indignează de realismul acestui joc, — și nu se iudignează pentru că d. Liciu a găsit în sufletul său, ceva foarte rar la artiștii noștri dramatici, convingerea, avîntul, adevărul, pe care-l pune în acele manifestări ale durerii. Aceasta este o dovadă—și asupra ei voi avea cred ocazia să revin altădată — că d-sa, deși destul de distins și în celelalte feluri de roluri ce a jucat pînă acum — de-abia acum și-a găsit adevărul său gen.

NOTIȚA XXII.

Joi, 13 Ianuarie 1905.

O noapte furtunoasă, de I. L. Caragiale ; **Minunică** (*L'enfant du miracle*), comedie bulă în 3 acte de Paul Gavault și Robert Charvay.

Zilele acestea, între altele, s'au dat la Teatrul Național, două reprezentații care m'au nemulțumit în ultimul grad. S'a reluat, *Simbătă*, 8 Ianuarie, «*O noapte furtunoasă*», admirabila comedie a lui Caragiale, dar s'a jucat cum nici în târgul Buhuș nu s'ar fi jucat; iar Marți seara, 11 Ianuarie, s'a dat pentru întâia oară *L'enfant du miracle*, tradusă în nemțește sub titlul de «Drei hundert Tagen», iar în românește sub forma nouă de cuvânt,— care miroase a Montaureanu (=Goldenberg), Mioreanu (=Honigmann),— *Minunică* (adică copilul Minunică, cum am zice : Mitică, Făgurică !), o netrebnicie franțuzească, pe care un român conștient nu s'ar fi apucat cu niciun preț s'o traducă spre a îmbogăți cu ea literatura românească...

Ceeace m'a mhnit cu deosebire a fost con-

statarea, că artiștii noștri au jucat atât de neașteptat de rău minunata comedie românească, și atât de neașteptat de bine «ticăloșia» franțuzească. Căci e cel mai bun mijloc ca publicul nostru slab, inconștient și zăpăcit de formele inferioare ale culturii străine, să fie încurajat în disprețul lui pentru literatura românească și în nepilduita lui admirațiune pentru «scîrbele» literaturilor culte.

Cum să se mai simtă îndemnat acest public care trebuie instruit și mînat cu o mîină de fier pe calea cea sănătoasă, dela care îl abate ușurința lui și falsa strălucire a Apusului, cum să se mai simtă îndemnat să admire operele literaturii noastre, cînd acestea sînt scîlciate, batjocorite, nimicite prin jocul artiștilor noștri? Și cum să nu-și îndrepteze admirația lui către noroiul civilizațiunilor îmbătrînite, cînd aceiași artiști îl poleiesc și-i dau o strălucire egală, dacă nu chiar mai mare, ca aceea, pe care o are în țara lui de origină? Firește că, formal luat lucrul, nu ei sînt de vină, ci cei ce-i pun să joace operele românești fără nici o repetiție, și pe cele străine cu toată grija și sollicitudinea unei cauze cinstite.

Formal, da ; dar nu în realitate. Căci dacă nu pot fi învinuiți că au jucat excelent o mișelie străină, ce le-a fost impusă, cu atât mai

mult sînt de învinuit că nu posedă în perfecție micul repertor românesc. E permis oare ca artiști ca d-nii I. Petrescu, Brezeanu, d-na Maria Ciucurescu, Liciu și chiar d. Aurel Petrescu și d-na Brezeanu să nu știe într'atît rolurile, încît să nu accentueze nici o frază cum trebuie și să dea celui mai firesc stil, din cîte s'au scris în românește, o aparență deșuchiață și nesuferită? Nu mai vorbesc de d-ra Ricoboni, care, după felul cum pronunță frazele, n'ar merita să fie primită, de-ar fi să-l facă de a doua oară, nici măcar în Conservator, necum să joace pe scena Teatrului Național, roluri ca al Zitei!

Cît despre felul cum a fost jucat «*Minunica*», dacă d. Ministru al instrucțiunii publice nu va lua măsuri în contra ei, zic publicului: cine vrea să vadă cît am cîștigat și cît am pierdut din contactul nostru cu cultura apusănă, lese-și acasă copilele, băieții și chiar nevestele, și ducă-se la Teatrul Național! Cîteva săli pline și alese, ca cea de aseară, va fi o bună răsplată pentru Direcțiunea, care se duce, și care, urmînd pe calea începută de alții, a adus tot binele și tot răul, pe care, intrucît a depins de dînsa, l-a putut aduce primei scene românești!

E și acesta un fel de a înțelege progresul. Dar n'o felicit și mai puțin o regret.

A ȘASESPREZECEA BUCATĂ

Luni, 17 Ianuarie, 1905

Mirunică! (*L'enfant de miracle*) de *Paul Gauguin* și *Robert Charvay*, trad. de Emil D. Făgure.

I.

EVREII IN LITERATURĂ

Erau vremuri, cînd ziceam cu tot dinadinsul — și citeodată o zic și acum — că, dacă n'aș fi Român, aș vrea să fiu Evreu. Și aveam multe și bune temeiuri pentru aceasta. Căci la nici un popor nu se realizează mai bine, ca la acel popor, principiul esențial al frumósului și al vieții: principiul unității în varietate. Spaniol sau Cazar, Polonez sau American, Englez sau Francez, Algerian sau Chinez — din toate națiile și de toate limbile, — el își păstrează un singur suflet, sufletul, care-l leagă de unicul

Dumnezeu, de Iehova. Credința lui e cea mai simplă și mai măreață, și ea nu este un cuvânt, ci o realitate, căci ea este acel suflet și ea-l face, sub toate formele de viață, ce le împrumută dela popoarele în mijlocul cărora locuiesc, să fie unul! și acelaș, puternic și nestrămutat din cele mai vechi timpuri și pînă astăzi. Istoria lui, multiplicată de vicizitudinile unei vieți atît de variate, începe, ca nici o istorie a vreunui alt popor civilizât, cu facerea lumii. Ea se desfășoară cu atîta firesc, căldură și strălucire și cu atîta unitate neturburată, că ea a devenit cartea cea mai citită și cea mai iubită, izvorul nesecat de învățătură pentru sute de milioane de oameni. Sufletul simplu al acestui popor, încorporîndu-se în istoria lui, s'a impus și sufletului altor popoare și a tins și tinde neconținut să le modifice în ființa lor, după propria sa ființă. Această superioritate a făcut cu puțință ca poporul Evreu, — deși trăind sute și mii de ani în mijlocul altor popoare de care era disprețuit, batjocorit,

persecutat, — să ajungă, încetul cu încetul și cu răbdarea, pe care o pot avea numai sufletele supraumane, să li se impună și să le facă să trăiască cu dînsul ca fii ai aceleeași națiuni; dar în acelaș timp — și acesta este semnul caracteristic al superiorității rasei — să facă pe aceste neamuri să-l îngăduiască a suprapune patriei comune, patria lui ideală, în care să poată trăi, ca un stat în stat și deasupra tuturor statelor, împreună cu toți membri săi din toate părțile pămîntului, păstrându-și neatinsă ființa lui proprie de popor. Ce națiune a putut realiza un ideal mai iscusit, mai dificil și mai înalt decît acesta? Și, cînd vin momente în care meschinăriile vieții naționale te desgustă, cum să nu te ridici — sau, dacă vrei, să te scobori, — cu dorința pînă la poporul, care a putut să dea viață unui asemenea neîntrecut ideal? Nicăieri triumful spiritului omenesc nu s'a vădit mai bine și e natural ca măcar din cînd în cînd să rîvnești această culme.

Dar mărețele monumente arhitectonice hrănesc mai mult mucegaiu decît locuințele modeste, și în șanțurile cetăților puternice se găsește mai multă apă stătută și reptile imunde. Și astfel e natural ca, în poporul cel mai vrednic de admirație prin tăria și limpezimea spiritului, să găsim cele mai multe și cele mai nevrednice individualități. Dar, precum mucegaiul mănîncă, dar nu istovește clădirea, iar reptilele scurmă șanțurile, dar nu dărîmă cetatea, tot asemenea aceste individualități, deși fac antipatic poporul din care se trag, nu izbutesc totuși să-i sgudue în mod real superioritatea, ce-i recunoaștem. Și cu atît mai puțin izbutesc în aceasta, cu cît răul, pe care-l fac, se resfrînge nu atît asupra popoului din care se trag, cît asupra națiunilor în mijlocul cărora locuiesc. Din acest punct de vedere Evreul, ce nu-și merită numele, prin antipatia ce provoacă, prezervă neamul său de contractul prea intim cu neamul străin, care-i permite perversitatea, — și, în acelaș timp, slăbește

rezistența acestuia otrăvind spiritul publicului inconștient cu produsele netreb-nice ale activității sale. Astfel el este ca o boală molipsitoare, care nu se mai lipsește de cei ce au avut-o sau de cei ce s'au obișnuit cu dînsa, ci de cei ce n'au cunoscut-o și al căror sânge este nou și nedepins cu răutățile ei. Ba unii din acest fel de Evrei sînt cu atît mai folo-sitori neamului lor și mai primejdioși po-porului în mijlocul căruia trăesc, cu cît ei se desprind cu desăvîrșire din trun-chiul primitiv și se alipesc ca elemente noi adoptive pe lîngă națiunea streină ; poporul lor, fără să vrea, se *primenesc* de dînșii, iar neamul, în care se asimi-lează, se *pătează* cu dînșii.

Aceste reflecții mi-au venit, gîndindu-mă cu deosebire la categoriile de lite-rați de origină evreiască, ce s'au mani-festat în ultimele trei secole, în mijlocul popoarelor europene. În aceste categorii descoperim, pe lîngă personalitățile, care intrupează toată măreția acestei națiuni atît de antice, tot felul de individualități,

dela cele care strălucesc cu onorabilitate pe cerul cam frământat de nori al literaturilor moderne pînă la cele care, ca mucegaiul în ungherile vreunei clădiri, se tirăsc în rubricile gazetelor, crezînd că înnoată în seninul înalt și limpede al creațiunii artistice.

Mai întâi avem categoria acelor scriitori Evrei care, căutînd să prindă adevărul, ce mai presus de voia lor s'a întrupat într'înșii, au dat formula cea mai clară a spiritului cel simplu și măreț al poporului lor, și cînd, (cum adesea se întâmplă la cei ce văd adevărul prea de timpuriu și prea limpede), au avut să sufere dela propriii lor corelegionari, ei n'au șovăit un singur moment să-și frîngă voința și tendințele naturale, ce-i legau de ai lor, spre a urma calea adevărului, ce descoperiseră în sufletul lor. In fruntea acestora este admirabilul *Spinoza*, pe care Evreimea cultă îl revendică cu drept cuvînt, ca pe formulatorul cel mai concis, mai clar și mai îndrăzneț al monis-

mului. Reprezentantul filozofic al esenței religiei lor monoteistice.

Mai jos decât aceștia avem categoria acelor scriitori Evrei care, deși au între-văzut adevăruri sufletești minunate, au șovăit în credința și în faptele lor, și au aruncat un val turbure peste limpezimea de cristal a creațiunii lor. Artă creatoare, sulemenită cu artă de meșteșug, artă pură, turburată ca artă cu tendință, artă clasică, înjosită cu artă cinică, se găsesc întrupate în operele acestei categorii de scriitori Evrei, al căror reprezentant tipic este *Heine*. De aci amestecul de simpatie și antipatie ce simțim față de opera lor.

Mai jos decât aceștia, sînt scriitorii Evrei care au căutat să facă din artă un mijloc de luptă — dar luptă dreaptă și cinstită pentru cauze care direct sau indirect veneau în sprijinul luptei pentru existență a neamului lor. Antipatici întrucît înjosesc arta, făcînd-o sclava politicii, — și antipatici, mai cu seamă prin faptul că unii dintre ei au căutat să facă

pe alții să creadă că într'această stă
toată menirea artei, — ei au cel puțin
scuza că se luptă în serviciul neamului
lor, atît de apăsător și atît de obișnuit în
decursul veacurilor. *Herzl, Brandes* și la
noi d. *Gherea* — pot fi dați ca exemple
ce intră în această categorie.

Scriitorii din aceste trei categorii, ori-
cît ar fi de jos unii față de alții, au în
lucrările lor totdeauna ceva onorabil, și
oricîtă indignare ar stîrni cei din a treia
categorie, această indignare nu va co-
virși niciodată admirațiunea, ce ne pro-
duc în suflet cei din categoria întii.

Dar în afară de aceste feluri de scrii-
tori Evrei, mai există un al patrulea și
mai cu seamă un al cincilea fel, care, co-
borînd arta la conceptul unei marfe, sînt
pacostea societății civilizate și semi-ci-
vilizate de astăzi ; — și, din nenorocire
pentru faima poporului Evreu, scriitorii
aceștia sînt atît de numeroși, că cei mai
mulți, dintre cei ce cinstesc arta și pro-
cederile oneste, nu privesc întreaga li-
teratură datorită Evreilor, decît prin sen-

timentul de desgust ce-l provoacă acești profanatori ai artei. E o greșală aceasta, dar explicabilă și chiar scuzabilă, cît timp poporul Evreu însuși nu va avea grijă să se lepede de dînșii și să-i stigmatizeze ca nevrednici. Dar nimeni n'o face pentrucă, cum am mai spus mai sus, ne-trebnicia lor aduce un folos real neamului, din care se trag.

Scriitorii Evrei din aceste două categorii au de notă comună, de a-și însuși procedurile artei, de a face din ele un meșteșug cu ajutorul căruia să poată exploata sentimentalitatea grosolană a publicului. E tendința conștientă de a scormoni sufletul acestui public, de a descoperi mizeriile lui secrete și de a întrebuița mijloacele artistice cele mai potrivite spre a le satisface. E vorba de a măguli, de a gîdila — și de a-și primi în schimb onorariul.

E o deosebire esențială însă între acești literați. Cei mai puțin neonorabili tind numai la falsificarea gustului. Ei nu aten-tează la bunele moravuri, ci se înteme-

iază tocmai pe ele spre a putea exploata pe publicul burghez, cinstit și liniștit. Ei întocmesc mașini dramatice în care—cu rost și fără, rost, dar corespunzând tendințelor publicului, pentru care sînt făcute—totdeauna criminalul este pedepsit, nevinovăția recompensată și așa mai departe. Tipul și reprezentantul de frunte al exploatatatorilor de acest fel este faimosul *d'Ennery*. Ei pot indigna pînă la ultimul grad pe iubitorii de artă, dar nu-i pot scîrbi.

În schimb, scîrba nu mai poate avea margini față de scriitorii din ultima și cea mai de jos categorie, căci ei pot fi puși alături — și fără cea mai mică clințire—între proxeneții infami. Multe ticăloșii ascunde viața individuală, dar aceste ticăloșii rămîn izolate și tănuite : într'aceasta stă curățenia atmosferei sociale. Aceasta face, ca păcatele individului să nu se pună în socoteala societății, și tot aceasta face ca societatea, cu atmosfera ei pură, să rușineze pe individ de propriile lui fapte și să-l ridice din

starea de decădere, în care va fi căzut. Dar închipuiți-vă, că un scriitor găsește meșteșugul prin care, încet, încet și la adăpostul spiritului și ingeniozității ef-tine, izbutește nu numai să înfățișeze unei întregi societăți aceste mizerii ale vieții individuale, dar să și-o facă să le privească cu un ochiu indiferent sau fa- vorabil. Inchipuiți-vă că mumă și fiică, părinte și copil, bătrîn și tînăr, uitînd toate conveniențele, care fac curățenia vieții de familie, temelia societății, asistă indiferenți sau veseli la niște mîrșăvii de care nu numai n'au auzit, dar pe care nici nu le-au bănuit.

Firește, efectul neapărat al acestui fapt este că nepăsarea sau veselia, cu care acea societate a putut să privească niște întîmplări închipuite, devine o dispoziție sufletească firească și față de întîmplă- rile reale, și degradarea *văzută* tinde să devină degradare *făptuită*. Puritatea at- mosferii sociale se vițiază, și ticăloșiile in- dividuale tind să devină ticăloșii sociale. Ceeace nu se poate face decît în taină

sau în case speciale, puse sub supravegherea poliției, tinde să se poată face înăuntrul fiecărei familii și la lumina zilei. Scriitorul proxenet și-a ajuns scopul — și cu cât și l-a ajuns mai bine, cu atât câștigul său e mai sigur. Căci nici o rădăcină nu produce bani mai siguri, decît aceea a vițiului. Și scriitorul proxenet știe ce sădește. Și cu deosebire știe aceasta acel Evreu, care are spiritul comercial mai iscusit...

Dar ce are a face toate acestea cu «*Minunică*» ?

Are a face pentru că introducerea acestei comedii în literatura românească sedatorește ca și «*Oh ! bărbații*» și ca și «*Belgia Orientului*», unui scriitor din această categorie, și aceasta va fi în deajuns ca să explice pentru ce tac asupra ei, și-i indic numai izvorul. Cui e sete de asemenea apă, ducă-se s'o bea ! Eu nu i-o aduc acasă !

A ȘAPTESPREZECEA BUCATA

Luni, 24 Ianuarie, 1905.

Minunică! comedie bufă în 3 acte de *Gavault* și *Charvay*.

II.

DESFRIU ȘI INCONȘTIINȚĂ

Intreaga săptămână trecută a continuat să se dea la Teatrul Național, și cu un succes din ce în ce mai mare, farsa «*Minunică!*» Pînă Joi seara, cînda asistat și reprezentantul cel mai autorizat al Ministrului Instrucțiunii, Direcțiunea par'că tot mai șovăea, cînd era vorba să anunțe reprezentația următoare: nu anunța de cît cite una și numai cu o zi mai înainte. De la acea dată însă, văzînd că autorităților puțin le pasă de ce se dă și de ce nu se dă pe prima noastră scenă, ba,

simțind chiar că această nevrednicie, ce face deliciul inconștienților, nu este tocmai displăcută nici chiar acestor autorități însele, a luat curajul să anunțe cîte două reprezentații deodată. Triumf dar pe toată linia: traducător, Direcțiune, artiști, toți triumfă. Cel d'întîi, pentrucă și-a văzut munca infamă răsplătită atît de neașteptat; cea de-a doua, pentrucă își vede răsplătit—și mai neașteptat—curajul; cei din urmă, pentrucă văd că li se dă dreptate, cînd năzuesc să-și arate talentul mai mult în ceeace arta dramatică străină are mai abject, decît în ceeace literatura română are mai frumos. Acest succes, astăzi și în țara noastră, este caracteristic, și cu atît e mai caracteristic—și în acelaș timp mai simptomatic pentru decăderea noastră morală—cu cît el s'a născut crește și dăinuește ocrotit tocmai de aceia, care, prin misiunea lor, sînt chemați direct să vegheze și să contribue, prin vorbele și faptele lor, la educațiunea generațiunilor. Se vor mai fi dat și în alte timpuri

la Teatrul Național, reprezentații care să jignească buna cuviință, dar niciodată nu s'a dat o piesă mai discalificată din punct de vedere moral și în acelaș timp mai izbitor nepotrivită cu caracterul celor, ce o ocrotesc. Căci și Directorul Teatrelor, și reprezentantul Ministrului Instrucțiunii, care a văzut-o Joi seara, și chiar Ministrul însuși — toți, toți sînt profesori. Toți (căci, după ce secretarul său a asistat din loja ministerială la reprezentația acestei sfruntătoare necuviințe, nu-mi pot închipui că Ministrul Instrucțiunii habar nu are de ce se petrece la Teatrul Național) toți admit, de și sînt profesori, — și admit fără șovăire, — că publicul român, bătrîni și copii, femei și fete, bărbați și tineri, derbedei și mai cu seamă școlari purtînd uniforma școlară, poate asista într'un teatru subvenționat de Stat și condus de autoritatea lor de luminători și îndreptători ai generațiunii de mîine, la o nemernicie dramatică, a cărei idee fundamentală e cu neputință s'o formulezi în scris fără

să nu-ți fie rușine de tine însuși. Căci aceasta e adevărul: ideia fundamentală a farsei «*Minunică!*», ideie fără de care tot hazul scenelor se pierde, este cu neputință de formulat în scris într'un ziar citit de toată lumea. Formulările cronicarilor noștri teatrali, care au îndrăznit să povestească intriga acestei farse, sînt neexacte. Căci hazul deosebitelor ei scene nu provine, cum cred ei, din faptul că văduva Moulerey (d-ra Titi Gheorghiu) trebuie să-și scape moștenirea de zece milioane, izbutind să dobîndească un copil în cel mult trei sute de zile de la moartea bărbatului său, cît de neputința de a săvîrși *hic et nunc* un anume fapt, ca și cînd acesta ar fi de ajuns, spre a-și ajunge scopul. Imaginația spectatorilor, spre a fi mișcată de comicul situațiilor, trebuie să fie neconținut preocupată de acest fapt și să aștepte neconținut să se săvîrșească, așa încît, cînd ușa odăii de culcare se închide după d-na Moulerey și după Georges Durieu (d. Liciu), aman-tul ei, Direcțiunii Teatrelor nu-i mai ră-

mîne, spre a desăvîrși succesul, decît să practice ferestruici discrete pentru spectatorii senili, care atunci și-ar putea freca mîinile, dacă nu tot așa de expresiv ca Croche (d. Soreanu), interesatul la moștenire, dar de sigur cu mai multă satisfacție, chiar decît Directorul Teatrelor, interesatul la cassă.

Dar succesul acestei farse este atît mai simptomatic pentru decăderea morală a societății noastre, cu cît cei ce-l ocrotesc n'au nici măcar conștiința că săvîrșesc o faptă rea : ei caută s'o apere și s'o arate ca o necesitate socială. Cînd ai un singur teatru, argumentează prin interpuși Direcțiunea teatrelor, trebuie să satisfaci toate gusturile, și mai cu seamă trebuie să ții socoteală de gusturile acelu public care iubește petrecerile și poate să cheltuiască cu ele. Pentru orice vițiu se pot găsi argumente, și acela este de acestea. Mai întii, e fals că avem un singur teatru —avem un singur teatru *subvenționat* de Stat, dar teatre sînt destule. N'ar fi decît Teatrul Liric, și ar fi de ajuns pentru

bogătașii noștri, care nu mai știu cum să-și omoare timpul. Artiști sînt destui, și cine vrea să trăiască din exploatarea vițiilor secrete, n'are decît să pună temelii unei trupe dramatice avînd această specialitate. Un *Fagure* oarecare s'ar găsi ca să-i traducă, de bine de rău, vreo mizerie dramatică, care a avut succes în teatrele de-a treia și a patra mîină în Occident. Ar fi un teatru, cu caracter de «café chantant», unde s'ar putea duce amatorii de petreceri obscene, fără însă să întineze și viața morală a familiilor, care atunci—dat fiind caracterul localului—ar ști să se ferească. Dar de unde și pînă unde Teatrul Național obligat să satisfacă gusturile tuturilor detracașilor și perversilor? De unde și pînă unde, un teatru, subvenționat de Stat, trebuie să reprezinte toate felurile de piese, dela cele mai înalte pînă la cele mai sordide?

Și apoi, dacă ar fi așa, ce ar mai opri pe cei ce-l conduc, ca să introducă pe scena lui dea dreptul cîntecele și reprezentațiile obscene ce se obișnuiesc în lo-

calurile de petreceri? De ce n'ar înmulți numărul artistelor și n'ar permite o familiaritate mai palpabilă între personalul artistic și publicul amator de alte senzații și mai plăcute—și care de sigur ar fi și mai bine plătite—decît acelea din «*Minunică*»? Căci dacă plăcerea și numai plăcerea publicului se urmărește prin Teatrul Național, atunci este evident că această instituțiune își va îndeplini mai bine menirea, cînd va procura o mai mare cantitate de plăcere spectatorilor. Și ce plăcere e mai mare decît aceea a simțurilor?

Și totuși aș fi nedrept, dacă aș susține că întreaga noastră societate este fundamental decăzută moralicește. Reprezentația cu atîta succes a netrebniciei franțuzești nu dovedește decît că în publicul nostru domnește un indiferentism moral, îngrijitor ce e dreptul, dar pe care nu-l cred adînc. Acest indiferentism se poate considera ca vinovăție numai la conducători. Dar îmi vine să cred că și vinovăția lor trădează mai mult o ușu-

rință interesată decît un vițiu iremediabil. Și iată ce îndreptățește această convingere.

Mai întîi, faptul că notițele sau cronicile, pe care le-am scris în contra farsei «*Minunică*»! au fost găsite pe deplin întemeiate de mai toți aceia, care au văzut-o: chiar și de vrăjmașii mei personali. Al doilea, faptul că mai niciunul dintre cei ce au văzut-o prima dată, nu s'a mai dus s'o vadă a doua oară, deși jocul artiștilor noștri ar fi trebuit să-i mai atragă. Sălile pline, pe care le-a făcut necontenit, le datorește numai curiozității, care se repercurtează fie prin reclama interesatilor, fie—și aceasta este partea mea de vină la succesul ei—prin violența atacurilor. Al treilea, chiar conducătorii au rezistat multă vreme pînă s'o dea, și numai o speranță de cîștig, explicabilă prin prea neînsemnata subvențiune ce dă Statul, i-a împins să facă pe placul scriitorului evreu «din a cincea categorie», care în acelaș timp are în mîină și reclama dela un ziar foarte răspîndit.

Ceeace a lipsit și lipsește publicului nostru, ceeace a lipsit și lipsește conducătorilor este energia morală. Energie, cit vrei, pentru piine; nici o energie pentru idei. Și de aceea aprobă spusele mele, dar n'au curajul să fuere cînd sînt în stal, nici să rupă afișul, după ce l-au pus.

A OPTSPREZECEA BUCATĂ

Luni, 31 Ianuarie, 1905.

Minunioă! (L'enfant de miracle), comedie bufă în trei acte de *Gavault* și *Charvay*, în legătură cu *Diracțiunea cea nouă*.

III.

„BINELE RĂULUI ȘI RĂUL BINELUI“

E în înțelepciunea poporului că orice rău își are partea sa de bine și orice bine își are partea sa de rău. Minți filozofice merg chiar mai departe și afirmă că partea de bine din rău este tot așa de mare, ca și acest rău însuși, precum partea de rău din bine nu este mai mică decât acest bine însuși. Lumea în sine este indiferentă pentru binele și răul nostru, pentru fericirile și nefericirile noastre, iar viața noastră este în sine tot atât de indiferentă ca și lumea. Ea se deosibește

de lume prin faptul că simte, dar se aseamănă cu ea întrucît cele două forme ale simțirii, durerea și plăcerea, — răul și binele — se anulează între dînsese și stabilesc în viața omului echilibrul perfecte indiferențe. Tot ce credem altfel este o pură iluziune, și iluziunea aceasta este variabilă după împrejurări. Cît trăim și mai cu seamă cît sîntem în creștere, fie ca individ, fie ca popor, fie ca omenire, e firesc ca să privim lucrurile din partea lor cea bună și să avem credința că binele este mai mare decît răul, că acest rău se poate nimici, că în orice caz se poate micșora, și toate străduințele noastre, ca individ, ca popor, ca omenire, nu au alt scop decît să lupte din răspuțeri în contra acestui rău, și cea mai mare satisfacție, ce putem avea în lume, este să avem perfecta iluziune că prin munca noastră am întronat, în locul răului, binele. Dacă însă condițiunile de pe planeta noastră s'ar schimba—precum ne profetizează unii dintre oamenii de știință—și ar deveni din ce în ce mai nepriel-

nice vieții omenești, pînă la apropiata e nimicire, ar fi tot atît de firesc ca omenirea să înceapă atunci să cugete că răul este mult mai puternic în lume decît binele, că binele este menit să fie nimicit, că orice sforțare pentru întruparea lui e zadarnică, și că ar fi mai bine să mori cu un ceas mai înainte decît să aștepti moartea dela nemilostiva Natură. N'ar fi exclus, pentru acele adînci nefericite vremuri, cum de altminteri se și văd unele indicii, chiar în starea de creștere de astăzi, în filozofia unui Buddha sau Schopenhauer — ca atunci să se nască în sufletul omenirii credința că ceea ce considerăm astăzi ca bine, ca fericire, este în realitate un rău, o nefericire, și sforțările tuturor, în loc să urmărească, ca acum, îndelungirea vieții pămîntești, ar urmări tocmai scurtarea și nimicirea ei. S'ar repeta atunci, însă ca o stare de spirit generală și, firește, cu alte forme, dispozițiunea sufletească a martirilor creștini sau a călugărilor flagelanți din evul mediu, care își găseau mulțumirea,

și deci binele, în durere, adică tocmai în ceea ce filozofia utilitaristă curentă consideră că este semnul răului.

Cu ce dispreț plin de convingere, cu ce revoltă adâncă, cu ce ironie a tot știutoare sau cu ceseninătate superioară n'ar izbi oamenii din acele vremuri, prin filozofii, prin conferențiarii... ateneiști, prin profesorii și chiar—ba mai cu seamă—prin oamenii lor politici și prin gazetarii lor, în minoritatea din ce în ce mai redusă a celor care ar păstra amintirea strălucirii civilizațiilor trecute și ar căuta să dovedească că ceea ce societatea, din care fac parte, socotește că este bine, este în realitate rău. Cum și-ar mai bate joc de programele, prin care strămoșii și răstrămoșii lor au căutat să realizeze cel mai mare bine în neamurile, ce năzueau să conducă, și cum, cu neantul rămas pe urmă-le, ar da dovadă, că nimic și nimicirea este realitatea și în acelaș timp cel mai mare bine, supremul ideal!...

Asemenea gânduri, chiar cînd n'ar fi

însoțite de credință, au acțiune liniștitoare asupra avînturilor noastre prea violente. Ele moderează revolta, ce se deșteaptă în noi în mod firesc, cînd vedem că se tolerează și chiar să încurajază netrebnițiile ; și tot ele moderează și satisfacția, ce avem, cînd omul, care să le înlătore, se ivește. În asemenea momente ești mai dispus să vezi, și binele răului, chiar cînd acesta continuă să se răsfețe cu îndrăzneală,—și răul binelui, mai cu seamă cînd binele se anunță cu timiditate. Și în asemenea momente sînt eu astăzi.

Dacă vor fi adevărate cele publicate în «Adevărul» de mai deunăzi, în care se raportează vederile noului Director al teatrelor—și trebuie să fie adevărate din momentul ce ele nu se potrivesc de loc cu acelea, ce caută să-și facă loc prin coloanele acestui ziar—atunci eu ar trebui să simt o deosebită satisfacție că în fine s'a găsit cineva care să cugete la fel cu mine în privința Teatrului Național, că era de destrăbălare și de nepricepere, ce

domnește de atîția ani la acest înalt institut de cultură, s'a sfîrșit, și că nu voi mai fi nevoit, cum am fost pînă acum, ca, în loc să mă ocup în aceste articole cu partea estetică a reprezentațiilor, ce se dau pe prima noastră scenă, să fac de atîtea ori critica lor morală și socială.

Noul Director adoptă pentru Teatrul Național — de nu va fi adoptat-o chiar mai înainte de a mă gîndi eu însumi să scriu asupra Teatrului — și se pare adoptă cu hotărîre — concepțiunea Teatrului-școală, recunoaște necesitatea reprezentațiilor clasice populare, trebuința revizuirii și chiar refacerii traducțiunilor, promite că va încuraja nu atît producția de opere originale, cît munca de traducere bună și onestă a noi opere; că va limita numărul operelor de reprezentat și va hotărî chiar dela începutul stagiunii ce opere vor fi acelea; că se va mulțumi să reprezinte bine puține piese, decît multe și rău... toate idei pe care le-am formulat, le-am discutat și le-am susținut, nu numai incidental cu

ocazia dărilor de seamă despre deosebitele reprezentații, dar în mod special, în șapte articole, care formează concluziunile cronicelor mele cu privire la operele dramatice, ce s'au dat în stagiunea trecută¹⁾. Aș avea dar tot dreptul să mă bucur de această isbîndă... însă acele gînduri care încep acest articol calmează avîntul bucuriei mele. Căci o idee, oricît de bună, poate să fie compromisă, cînd e pusă în practică cu stîngăcie. Eu nu mă îndoesc de loc de tactul și de știința noului Director care ar trebui să-mi fie atît de simpatic. Dar și-a luat d-sa mai întîi toate măsurile pentru ca ideia să nu facă faliment, dacă va fi pusă în lucrare? Își dă seama, că spre a o realiza, îi trebuie mai întîi de toate fonduri, fonduri îndoite și întreite, decît cele ce s'au prevăzut pînă acum în budgetul Statului? Și, dacă-și dă și nu le are, iscodit-a vreun mijloc pentru ca să facă pe înalta noastră societate să apuce mai des dru-

1) Vezi *Critica dramatică*, pag. 224—302.

mul Teatrului Național? Dacă, da — și oarecare considerații mă îndreptățesc la acest răspuns—atunci am speranța că ideia sa, care e și a mea, nu va fi compromisă. În acest caz, va găsi chiar dela început curajul, pe care nu l-a avut vechea Direcțiune, de a nu se înjosi la compromisuri de felul lui «*Minunică!*» Prima reprezentație din Fevruarie mă va edifica... Până atunci, mai puțină—mai puțină bucurie¹⁾!

Și acum, după răul binelui, binele răului. Oricît de nepilduită a fost tolerarea farsei «*Minunică!*» pe scena Teatrului Național, numeroasele ei reprezentații au avut și unele foloase necontestate, pe care ar fi nedrept să nu le indic. Mai întîi, s'a dovedit cu această ocazie la cîtă perfecțiune au ajuns unii din comicii noștri și, în genere, cît de minunat joacă artiștii noștri, cînd li se lasă tot răgazul ca să prepare opera dramatică, ce au de

1) De fapt, sub noua Direcțiune această farsă n'a mai fost reprezentată de Societatea Dramatică.

jucat. Și cu atât mai mult s'a putut dovedi aceasta, cu cât mulți din public au putut face comparațiune între finețea, verva și expresivitatea artiștilor români și între vulgaritatea, fără sare, a artiștilor germani, care au jucat luna trecută aceeași farsă la Teatrul Liric, fără nici un succes apreciabil. Un argument puternic în contra elitei noastre, care nu apreciază după cuviință teatrul românesc. În al doilea rînd, timp de trei săptămîni, de cînd se tot dă această farsă, toți artiștii, care nu joacă într'însa au avut destul timp ca să pregătească tot așa de bine vreo altă piesă ¹⁾, și li s'a dat astfel puțința să întrețină prin jocul lor, și mai departe interesul măcar a unei părți din public pentru felul cum se vor da de aci încolo reprezentațiile la Teatrul Național. Se va fi pus astfel începutul unei epoce în care gustul publi-

1) Această piesă s'a întimplat să fie «*Manasse*» o dramă de o valoare artistică superioară, care a fost atât de apreciată de public, că nici douăzeci de reprezentații nu i-au sleit succesul.

cului pentru teatru să fie întreținut nu prin varietatea spectacolelor sau prin licența lor, ci prin excelența jocului artiștilor. În fine, în al treilea rînd—și fără să mai vorbesc de folosul bănesc—prin faptul că, perindîndu-se din curiozitate atîta lume la această farsă, s'a putut generaliza sentimentul, pe care l-am avut eu asupra ei și a făcut — sper, pentru multă vreme—imposibil succesul unor astfel de producțiuni dramatice. Astfel tristul curagiu al vechei Direcțiuni a avut și el efectele sale bune—și poate de aceea, fiind înlăturată, i s'a dat, spre satisfacție, un loc în Comitetul teatral. Să sperăm că contactul cu noua Direcțiune nu va îndreptăți povestea merelor putrede și a merelor bune.

NOTIȚA XXIII.

Miercuri, 2 Februarie, 1905.

Șarpele casei, comedie în 4 acte de *V. Leonescu*.

Aseară și alaltăseară, 1 și 2 Februarie, s'a reprezentat pentru prima oară și ca prim spectacol sub noua Direcțiune, «*Șarpele casei*», comedie în 4 acte a d-lui *V. Leonescu*. Superioară dramei sale «*Craiu de Ghindă*» prin unele amănunte (ca, bunioară, prin tipul stricatului, care se ocupă cu politica, Fane Ionescu, jucat de d. Soreanu), îi lipsește cu desăvârșire simplitatea, vioiciunea, progresiunea și culminarea acțiunii, și mai cu seamă concepția clară, ce caracterizează pe aceasta. E o satiră, nu o comedie, cu caracter descriptiv, care are defectul capital de a indispune pe spectator prin faptul că tocmai personagiile simpatice autorului și care se remarcă prea mult prin discursurile lor morale și prea puțin prin acțiunea lor,—sînt lipsite de energie sau au defecte sufletești care ne revoltă în contra

or. Astfel perceptorul Mihalache Popescu (d. I. Petrescu), personagiul principal, o fi el om bun (deși aceasta nu ni se prea arată pescenă), dar e un imbecil ușuratec, care mănîncă banii Statului și înfundă pușcăria, și nu-și dă nici măcar osteneala ca să-și motiveze temeinic ușurința. Contabilul Nicu Popescu (Ar. Demetriad), care ar vrea să-l scape, este un declamator, are uneori aparența unui intrigant, iar ceea ce caută să întreprindă în folosul perceptorului, binefăcătorul său, pornește mai mult dintr'un resentiment personal, decît dintr'un sentiment dezinteresat. Cucoana Ralița (d-na Mateescu-Ciupagea) este cînd superstițioasă, cînd religioasă, dar impresia definitivă, ce ne lasă, este cea de grotesc și de vulgar pe care ne-o face în actul I. Personagiile antipatice, pe de altă parte, sînt prezentate cu caractere vădit exagerate. Exagerația este o cerință a artei, dar ea trebuie disimulată, ceea ce nu face autorul. Combinarea deosebitelor incidente este stîngace, neverosimilă și, deși vorba și purtarea personajilor este bine observată și caracteristic redată în amănunte, ele par totuș nefirești față de situațiunile, în care sînt puse. De aci un fel de curioasă și continuă nemulțumire în sufletul spectatorului, care simte cum satisfacția, ce are auzind replica unui

personagiu, i se rezolvă îndată într'o neplăcere intensă, cînd observă cît de falsă e situațiunea, în care acel personagiu lucrează.

Această impresiune de fals — care nu are a face de loc cu emoțiunea estetică — a fost mărită prin felul cum au jucat unii artiști. Toate artistele, în afară de d-na Alexandrescu, iar dintre artiști, d. I. Petrescu și Aurel Petrescu, n'aveau în tonarea naturală și jocul lor de scenă a fost sau afectat și vulgar, sau — și acesta e cazul d-rei Voiculescu — cînd afectat, fără s'o prindă, cînd distins, fără să se potrivească cu rolul. E și greu să joci o caricatură, cînd temperamentul ți-e să joci oameni întregi.

Succesul serei a fost al d-lor Soreanu, Brezeanu și Toneanu. Un moment de căldură comunicativă a avut și d. Demetriad.

D. Soreanu, în rolul unui stricat care face pe agentul electoral, vițios, lăudăros, mărginit și mai cu seamă invidios și pervers — un inconștient moral, care ar putea servi de tip unei întregi stări sociale de astăzi, — a avut prilejul să ne arate, mai cu seamă după ce jucase pe inspectorul Prell și pe Croche — cîtă libertate și varietate are fantazia sa creatoare. E un artist de geniu, ale cărui merite îl pun deadreptul între artiștii dramaticei fruntași ai lumii. Recitesc, și-mi mențin

părerea. Să joci o caricatură veninoasă de om dîndu-i sufletul de om, să faci să se străvadă în coaja corporală a lui, în mișcările lui, în ținuta lui, fără nici o slăbiciune, fără nici o șovăire și cu un firesc desăvîrșit toată perversitatea sufletului lui, — și să izbutești — și aceasta este punctul central al admirațiunii mele pentru acest artist — să *nu* fii antipatic, ci numai un tablou de contemplare senină pentru spectator, — iată supremul artei, și iată culmea, pe care a atins-o d. Soreanu. Asemenea artiști n'au trebuință de felicitări. De altminteri meritul d-lui *Leonescu* — și acest merit nu este mic — stă tocmai în crearea personajului jucat astfel de d. Soreanu. E original: e luat din lumea care l-a preocupat pe *Caragiale*, dar fără să fie de loc *Caragiale*.

Minunat a jucat și d. Brezeanu în rolul sgîrcitului bătrîn, Hagi Guță; precum și d. Toneanu în rolul secăturii Mișu Gărdescu. Dar atît Hagi Guță, cît și — mai cu seamă — Mișu Gărdescu sînt personajii fără desvoltări sufletești complexe așa încît artiștii, ce i-au reprezentat, n'au putut să dea tot ceace zace într'inșii.

Dar voi reveni.

NOTIȚA XXIV.

Simbătă, 5 Februarie 1905.

Șarpele casei, comedie în 4 acte de *V. Leonescu*, a doua oară.

Alaltăeri, Joi, s'a dat la Teatrul Național, pentru a doua oară—căci spectacolul de Mercuri, deși anunțat, s'a aminat—comedia d-lui *V. Leonescu*, «*Șarpele casei*». Această reprezentație a fost mult mai îngrijită decît cea d'întîi; și e regretabil că n'a fost cea d'întîi mai îngrijită decît aceasta. Atunci n'ar mai fi fost nevoie să se scoată după afiș așa de repede, după cum se pare că se va face. Căci la reprezentația de aseară era prea puțină lume și deși s'a arătat mai mulțumită — și *adaog, pe drept* mulțumită — impresia de la prima dată n'a putut fi ștersă și s'a repercutat de mult în public prin criticele gazetelor. Impresia de grotesc a multor scene de astădată a fost aproape înlăturată prin moderația, pe care—cu deosebire artistele—au pus-o în jocul lor.

D. I. Petrescu și-a părăsit masca impasibilă și debitul monoton, și a izbutit să joace personagiul cu mai multă vioiciune și căldură. Tot așa și d. Demetriad. D. Aurel Petrescu și-a temperat distincția naturală prin accentuarea mai potrivită a citorva note vulgare, care conveneau personagiului. D-ra Voiculescu și-a cumpătat «tachismetele» și, deși cred că rolul nu i se potrivește, aseară a fost mult mai acceptabilă. Moderația a făcut ca d-na Mateescu-Ciupagea și cu deosebire d-na Brezeanu și d-ra Pepi Moor să-și reprezinte cu cuviință personagiile lor. Cît pentru d-nii Toneanu, Brezeanu, Soreanu, spectacolul de aseară le-a consfințit succesul dela prima reprezentație. D. Brezeanu chiar a izbutit să joace unele momente cu un crescendo mai semnificativ, care n'a putut decît să-i cucerească simpatiile cunoscătorilor.

A NOUĂSPREZECEA BUCATA

Luni, 7 Februarie 1905.

Șarpele casei, comedie în 4 acte de *Vasile Leonescu*.

De două ori în această săptămână s'a reprezentat la Teatrul Național comedia originală a d-lui *Leonescu*, cunoscutul artist dramatic, «*Șarpele casei*». S'ar fi putut da și de mai multe ori, dar grotescul și lipsa de căldură a unor artiști care țineau chiar roluri de căpetenie au compromis-o de la prima reprezentație, și zadarnice au fost «retușările» dela cea de a doua: impresia dela început a putut fi atenuată, dar nu ștearsă, și astfel cea mai interesantă, dintre piesele originale jucate anul acesta, a căzut.

Aș fi nedrept însă, dacă aș arunca vina căderii ei numai pe artiști. În primul rînd

vina este a autorului, care deși a prins nu numai cu fidelitate, dar și cu un adevărat simț artistic, unele personajii și situațiuni secundare, a făcut totuși pe de o parte, greșala de a nu avea grijă să ne intereseze îndeustul cu desvoltarea stărilor sufletești ale personagiului principal, iar pe de alta de a ne fi prezentat unele personajii și cu deosebire desfășurarea acțiunii principale numai fragmentar și fără deslegare. De aceea ultima impresie ce comedia sa ne lasă este necompletă și penibilă. Starea sa de adîncă amărăciune sufletească în fața mizeriilor sociale, ce ne descrie, este prea crudă, prea puțin idealizată și, în loc să ne lase să vedem sub lumina poeziei, elementul omenesc, etern și superior dintr'însele, ne demască mai mult vulgaritatea, meschinăria, josnicia lor,—ne desgustă de ele, fără, firește, să ne miște cu ele în chip estetic.

Agentul fiscal al unui orășel de provincie, Mihalache Popescu (d. I. Petrescu), om cinstit, blînd și bîn, își ipotechează.

·casa, ca să scape de faliment pe stricatul și perversul său cumnat, Fane (d. So-reanu) care acum face pe agentul elec-toral ; îl ține în casa sa împreună cu fiul său Gică (d-na Brezeanu), care, deși e de 12 ani, e lăsat de tatăl său să umble hoinar prin mahala ; și are grijă de viitorul unui sărman băiat, Nicu Popescu (d. Demetriad) pe care, după ce-l dă la învățăături, mijlocște să-l facă contabil la o casă de comerț din localitate, conti-nuînd totuși să-l țină în casa sa, ca și mai înainte. În acelaș timp, Mihalache, din bunătate de inimă, își dă cu împrumut economiile unui negustor pe care nimeni nu voea să-l împrumute, și lasă pe nevasta sa Luța (d-ra Ricoboni) și pe fiica sa Tina (d-ra Voiculescu) să ducă o viață de lux și de petreceri, mult mai presus decît mijloacele sale. Ca să-și mă-rite fata rău crescută, țanțoșă, fudulă, leneșă, cu un tip ca și dînsa, Puiu Ște-fănescu (d. Aurel Petrescu), copist la tri-bunal, el nu se dă înlături să facă chel-tuieli peste cheltuieli din banii percepției,

cu toate că știe că guvernul, care-l susține, se clatină, că Fane, care-l spiona cu invidie, îl denunțase și că negustorul, căruia îi împrumutase economiile sale, cu care spera să-și acopere deficitele trecute, dase faliment. El nu mai are decît o speranță : bătrînul Hagi Guță (d. Brezeanu), socru-său, care are bani, dar care e un sgîrcit sordid. Firește, el nu poate să scoată nimic dela crîncenul bătrîn, și, în urma unei anchete, chiar în ziua nunții fiicei sale și după ce, față cu toți mosafirii, își bate joc cu amărăciune de Fane și de Hagi Guță — uitînd însă cu totul pe fiica și pe nevastă-sa — este luat și dus la « pușcărie ». Cînd se întoarce acasă, după ce Nicu printr'un prieten putuse să facă să fie grațiat de restul pedepsei, Mihalache găsește chef mare acasă. El știe dela Nicu, că cheful se face cu banii pe care fiica sa, cu învoirea bărbatului său, îi cîștigă în chip necinstit. Nimeni nu-iese înainte decît Cucoana Ralița, mamă-sa, și Gică, care acum prin îngrijirea lui Nicu se făcuse un băiat de treabă. Toți ceilalți :

Puiu, ginere-său, și cu prietenul său, Mișu Gărdescu (Toneanu), Zina, (d-ra Alexandrescu), pețitoarea și acum mijlocitoarea Tinei, cusătoreasa Sevastița (d-ra Pepi Moor), prietena casei, și mai presus de toate nevastă-sa și fiica-sa îi întorc spațele și nici nu vor să mai audă de «pușcăriaș». Plin de o ironică indignare, Mihalache biciuește nerecunoștința și destrăbălarea lor, și, însoțit de maică-sa și de Nicu, părăsește casa, lăsînd pe ticăloși să petreacă în ticnă mai departe. Astfel se sfîrșește comedia (comedie și nu prea!) și astfel crede autorul că arată cum se derapănă o casă, al cărei șarpe fusese ucis de Gică, după îndemnul lui Fane, la începutul acțiunii.

Acesta este sîmburul operei, și asupra lui trebuie să-și concentreze cu deosebire atențiunea autorul. Din însăși această expozițiune se vede însă că el n'a făcut astfel. Căci, de-ar fi făcut-o, ar fi avut grija să ne arate în personagiul său principal peripețiile sufletești ale unui om bun, care este tărît încet spre prăpastie, o

vede, se luptă să nu alunece într'însa și totuși cade, ori din pricină că fatalitatea l-a asvîrlit în niște împrejurări și în mijlocul unor oameni vițioși mai puternici în vițitul lor decît el în bunătatea lui, ori din pricina vreunei pasiuni care rătăcește pașii bunătății lui. Ar fi trebuit atunci autorul să ne arate lupta dintre el și caprițiile de lux ale nevastei sale și ale fiicei sale ; ar fi trebuit să ne facă să simțim mobilul puternic, care-l face să cedeze acestor capriții și să ne dea rostul desfășurării acțiunii. Ar fi trebuit în această luptă să ne arate puterea de argumentare a vițitului, ce crește în mod natural în sufletele perverse (cum și face de altminteri cînd e vorba de Fane, care e numai un personaj lăaturalnic) și cum această putere învinge sufletele bune și le întunecă prevederea, în cazul cînd sînt în mod natural slabe, sau le atrage și le orbește, în cazul cînd sînt copleșite de vreo pasiune. Dar în sufletul lui Mihalache par'că nu se petrece nimic din toate acestea, sau prea puțin ; între el și

nevastă sa, care are un rol cu desăvîrșire șters, nu se întîmplă aproape niciun conflict; și tot așa între el și fiică-sa, care totuși are o personalitate mai viguros desinată. Il vedem că se poartă blînd cu ai săi, oricît de răi ar fi, il vedem că se tot plînge lui Nicu că ai casei cheltuiesc prea mult; il vedem că se disperă cînd aude că cumnatu-său l-a denunțat, că e amenințat să i se facă «anchetă» și mai cu seamă că negustorul, la care își pusese economiile, dăduse faliment; il vedem apoi expunînd mai întîi liniștit situația sa lui socru-său, iar la urmă desnădăjduit și infuriat pe el, luîndu-l de gît, sguduindu-l și trîntindu-l jos, pentru că nu-i dă bani ca să-și acopere deficitul culpabil; în fine, il ascultăm declamînd ironic și moralizator față de socru și cumnat, apoi față de nevastă, fiică și ginere — și atîta tot. Nici un alt temeiu sufietesc, care să ne explice purtarea lui față de netrebnicia acestor oameni care erau în puterea lui și pe care putea să-i administreze cum ar fi voit, decît acela al unei in-

dulgențe stupide, care se manifestă fără să o înțelegem. Nu vedem nici că-și iubește cu pasiune nevasta sau fica, nici că ar avea vreun temei să le iubească în mod deosebit; nu vedem nici prin ce aceste ființe îi supun voința și-l duc la ruină. Nici o stare sufletească concretă, pe care s'o vedem născînd sau măcar crescînd și desfășurîndu-se în sufletul lui pînă la culminație și pînă la rezolvare. Cum o să simțim atunci noi, spectatorii, că ceea ce se petrece în sufletul lui s'ar putea petrece și în sufletul nostru, și cum ne-ar interesa, cînd această simțire nu se deșteaptă în noi?

Atît de lipsit de viață este acest personaj că autorul, ca să facă să nască un simulacru de luptă, are nevoie să-i pue alături pe Nicu, — băiatul pe care-l crescuse și care-i purta o vie recunoștință; dar acesta, deși în intenția autorului este să fie bun, se servește de mijloace care-i atrag disprețul din partea spectatorilor și-l pune în inferioritate vădită față de stricații, pe care el ar

vrea să-i satirizeze. E înamorat de Tina, dar Tina îl ridiculizează—și dacă ea n'ar fi prea obrasnică, ridiculul i-ar rămîne. În loc să-i ceară mîna, cum ar fi putut, caută zizanie lui Puiu, Zinei pețitoreasa, lui Gărdescu, pentru ca la urmă tot el să rămînă de rîs și batjocoră. Nevredniciile, ce se petrec în timpul închisorii lui Mihalache, în casa lui, tot el i le raportează, —așa încît, în definitiv, pe de o parte intențiile bune, pe care le are, pot fi puse pe seama interesului personal (căci e înălăturat de Puiu dela mîna Tinei), pe de altă parte, mijloacele, ce întrebunțează îi dă oarecum aparența de invidios, intrigant și spion, și ni se arată mult mai inferior decît este în gîndul autorului. Acest personagiu atît de fals atrage din cînd în cînd atenția lui Mihalache asupra situației lui, caută să-l oprească dela unele fapte, îl îndeamnă la altele și-l face să se miște cite odată întocmai cum se mișcă un « polișinel », cînd copilul îl trage de sfoară ; căci tot ceea ce-i spune acest personagiu ar fi putut fi observate de

Mihalache însuși și, dacă sufletul acestuia ar fi fost conceput de autor în mod activ, n'ar mai fi fost trebuință de un altul ca să-i sufle în urechi cîte ceva și să-l galvanizeze, fără să-i dea viață.

Dar, pe lângă aceste defecte, și trecînd peste neverosimilități, ca bunioară nepăsarea, ba chiar indignarea absolut inexplicabilă cu care Luța și Tina întîmpină pe Mihalache, după ce ese dela închisoare — această comedie mai are defectul de a ne prezenta unele personaje și unele situații capitale fără desnodămînt. Pe cînd Mihalache ajunge rău, din pricina bunătății lui, nevastă-sa și fică-sa, care-l ruinaseră din pricina luxului și petrecerilor lor, izbutesc la sfîrșit, după ce scapă de Mihalache, să ducă aceeași viață, și încă cu mai mult succes, ajutate fiind de astădată de un tip de teapa lor, Puiu. E oare necesar ca starea sufletească a acestor personaje și situația, în care se găsesc, să rămînă astfel? Și aci nu e vorba de morală. Nu e vorba de a pedepsi răul și a recompensa binele. E

că învățătura și îmbrăcămintea altora este o veșnică umilire pentru el. Tot din această pricină nu vrea să știe de nici o conveniență și-și face o plăcere diavolească să le calce și să supere pe cei ce țin la ele. Cu acest caracter și cu această stare sufletească de speranță și de ură, îl vedem mai întâiu șterpelind ce găsește uitat; bătîndu-se în piept și lăudîndu-se că or să vază toți ai lui pe dracul, cînd or veni «ai lui» la putere; apoi culegînd bănuieli în contra onorabilității lui Mihailache, răspîndindu-le prin clevetire și neputîndu-și stăpîni bucuria, chiar cînd voește să disimuleze fapta lui, că în sfîrșit denunțurile lui s'au dat la gazete. Această stare sufletească culminează cînd «ai lui» ajung în sfîrșit lu guvern, și-l vedem venind beat, sfidînd pe toți, bătîndu-și joc de cumnatu-său, pe care o să-l vadă în sfîrșit în pușcărie și poruncind să-i aducă pe datorie tutun, pe cuvînt că are să fie polițaiu;—și își găsește deslegarea naturală în desamăgirea, ce-l cuprinde, cînd se convinge că «ai lui»

nu vor să-i dea nimic, că e nevoit să umble într'o haină ruptă și cu galoșul spart pe vreme de iarnă și să amenințe că trece iar în opoziție. Cu aceasta, starea sufletească a personagiului a ajuns la sfârșitul ei firesc și ca să accentueze și mai bine acest lucru, autorul îl pune să se lege de Zina mijlocitoarea Tinei, și să facă scandal, iar când Tina îi dă pe furis douăzeci de lei ca să tacă din gură, îl pune să facă reflecția, că această meserie e mai bănoasă decît cea de agent electoral și să plece mulțumit. E o nouă stare sufletească, care-și așteaptă dezvoltarea, dar care pe noi nu ne interesează decît întrucît începutul ei subliniază și mai bine sfârșitul stărei sufletești, cu care ne-a interesat în decursul comediei și printr'aceasta ne mulțumește simțul artistic, fără să ne pese dacă simțul moral suferă.

Acest personagiu complet, minunat observat și minunat redat constituie sîmburele de rezistență al comediei «*Șarpele casei*» și o face să fie, cum am zis

la început, cea mai importantă din dramele originale, ce s'au dat în acest an. Eu felicit pe autor pentru această creațiune și-l rog să nu se descurajeze din faptul că comedia sa n'a avut succesul dorit. Literatura română așteaptă încă mult dela dînsul.

NOTIȚA XXV.

Joi, 10 Februarie, 1905.

Manasse, dramă în 4 acte de *Ronetti Roman*.

«*Manasse*», drama d-lui *Ronetti Roman* dată la Teatrul Național întâia oară Sîmbătă, 5 Februarie, s'a reprezentat alaltăseară Marți, 8 Februarie, a treia oară. Este un succes absolut meritat, pentru că această dramă, deși ca întreg dramatic nu se prezintă cu perfecțiunea artistică a operelor lui *Caragiale*, totuși din punctul de vedere al seriozității și adîncimii fondului, pe care autorul a putut să-l prindă în forma neperitoare a artei, este cea mai de valoare lucrare dramatică din cîte s'au scris pînă acum în românește. *Manasse*, personagiul principal al dramei și *Zelig Șor*, personagiul secundar merit să-l pună în relief și să-i arate adevărata semnificație, sînt două creațiuni cărora le lipsește doar puțin spre a putea fi puse ală-

turea cu cele mai adevărate creațiuni ale artei dramatice.

Voință cinstită și statornică, îmbogățită cu seva unui întreg neam, care par'că s'a adunat și s'a cristalizat într'un singur suflet cu toată limpezimea, dar și cu toată duritatea diamantului; minte întreagă, strîns legată de această voință, și strîns subordonată ei, liniștită, înaltă și mulțumită în sine cînd aceasta stă, scăpărătoare și biruitoare, cînd aceasta se pune în mișcare către un scop — iată ce este Manasse, fără să înceteze însă de a fi un anumit Evreu, crescut în anume țară și avînd toate apucăturile caracteristice rasei sale. El reprezintă pe Evreul, care a ajuns la conștiința deplină a izolării sale în mijlocul celorlalte neamuri, — este pe deplin mulțumit în această izolare, pentrucă este pe deplin convins că altfel nu se poate și nici nu este bine să se poată, — și perfect de bun, pe cît omeneste poate fi cineva bun, își dă seama că el și cu toți ai lui, nu poate să trăiască în cercul de foc, în care arde ura neamurilor streine în contra lui, decît punînd în jurul său un alt cerc de foc în care să ardă ura lui și a lor săi în contra acelor neamuri.

Ceeace reprezintă Manasse cu deplină conștiință, reprezintă Zelig Șor în mod instinctiv : voința lui de Evreu care vrea să trăiască

cu ai săi și pentru ai săi n'are trebuință să fie condusă de învățătura sau de scăpărarea naturală a minții sale : ea merge așa, pentru că nu pricepe cum ar putea merge altfel, dar tocmai pentru aceasta mintea lui — și, adaug, inima lui, care cam lipsește lui Manasse, om bătrîn — nu este sclava nimănui, nici chiar a afacerilor din care trăește, ca misit, el, femeia lui și cei zece copii... și jumătate cu care se laudă: inima și mai cu seamă mintea lui sînt libere și sboară cu o ușurință uimitoare pe deasupra tuturor greutăților vieții și, deși sărac și fără învățatură, el se impune tuturor, fără să-și dea osteneală, și calcă pe toți, fără să rănească pe nimeni, cu adîncimea observațiilor sale, cu veselia sa neîntreruptă, cu imaginația sa vioae și justă, cu ironia sa ușoară, cu tot ceea ce constituie viața liberă a minții omenești.

E un personagiu scînteietor, a cărui semnificație se subliniază prin adîncul respect ce are pentru Manasse, «singurul om înaintea căruia» — zice el și se înțelege pentru ce — «eu îmi plec capul». E un filozof în sensul vechiu și oriental al cuvîntului, care unește cu un natural desăvîrșit judecată cu imaginea, preciziunea observației cu scînteierea exprimării artistice. Reunirea într'o singură concepțiune a acestor două personaje atît de deosebite —

unul reprezentînd sublimul, iar celalalt humorul—și redarea lor, așa încît să ne facă impresia realității, constituie marea valoare a acestei lucrări dramatice... Dar voiu reveni în curînd ¹⁾).

În privința interpretării, e de regretat că distribuțiunea rolurilor n'a fost mai îngrijită. Rolul sentimentalei și nervoasei Ester nu trebuia sacrificat încredințîndu-se unei începătoare puțin talentate, cum e d-na Ioanid. E de regretat iarăși că d. Nottara, care a fost cu adevărat admirabil la prima reprezentație, a dat înapoi la reprezentația următoare, lăsîndu-se din ce în ce mai mult în voia rutinei și cu sufletul aiurea. Și cu atît e mai de regretat cu cît — nu știu din ce cauză — la a treia reprezentație, toți artiștii (în afară de d. Demetriad) aveau aerul obosit, plictisit, înstreinat și pîrînd că și-au uitat și rolurile. Nu cumva le pare rău că această dramă are prea mult succes?

Eroii reprezentației sînt, cînd sînt bine dispuși, d-nii Nottara și mai cu seamă Toneanu, iar dintre începători, d-ra Voiculescu.

D. Nottara, în rolul lui Manasse, a izbutit, cel puțin la prima reprezentație, să găsească

1) Această revenire s'a făcut într'o serie de articole care se vor publica într'un volum intitulat « „Manasse“, studii de metodologie estetică ».

tonul blînd și bun dar la temelia căruia doarme o neînfrîntă energie ; a știut, încetul cu încetul, să dea pe față această energie, cu toată căldura convingerii și cu toate nuanțele de îndoială, de speranță, de indignare și de desnădejde, ce caracteriză stările sufletești ale personajului său în actul IV.

D. Toneanu în rolul lui Zelig Șor, a dovedit că este un artist de mare talent prin firescul, cu care a știut să-și întrupeze personajul. Felul cum știe să accentueze și să-și varieze intonația, precum și prestația cu care-și săgetează replicile, expresivitatea și totuși moderația gesticulației, naturalul portului, dar cu deosebire minunata ușurință, cu care dela accentele cele mai voioase și și mai vesele trece la accentele grave ale celei mai serioase griji («Bătrînul, bătrînul acolo e buba !») ne fac impresiunea că d-sa a ajuns la maturitatea unui talent care depășește mult măsura ordinară. Ce admirabil știe să ne facă să simțim rugina și totuși superioritatea personajului său și cu ce precizie ne redă în toată puritatea lor, aci comicul, aci humoristicul, aci severitatea reală, dar nebănuită a personajului său ! E cea mai puternică creațiune a acestui artist, și Teatrul Național trebuie să fie mîndru că-l posede.

Ar mai fi de relevat căldura comunicativă, din ce în ce mai intensă, a d-rei Voiculescu în rolul Leliei, nepoata lui Manasse, demnitatea și eleganța susținută a d-lui Demetriad, în rolul judecătorului Frunză, care ține piept lui Manasse, precum și, din când în când, accentele pline de convingere ale d-lui Aurel Petrescu, în rolul lui Lazăr, fratele Leliei. O statură mai puțin încovoiată și o dicțiune mai fluidă ar fi de dorit la d. Achille, care altminteri și-a jucat cu conștiință rolul. N'a fost rău deloc nici d. Constantinii în rolul logodnicului Emil Horn, dar s'ar fi putut găsi poate printre artiștii noștri vreun altul (ca bunioară d. Liciu sau Soreanu) care să-l joace și mai bine.

NOTIȚA XXVI.

Vineri, 11 Martie, 1905.

Papa Lebonnard, comedie în 4 acte de *Jean Aicard*, trad. de..

Luni 7 și Mercuri 9 Martie, s'a reprezentat la Teatrul Național—în afară de șirul obișnuit al reprezentațiilor, care continuă cu «*Manasse*»—una din dramele, cu care Novelli ne-a cucerit inimile acum un an, «*Papa Lebonnard*», cu d. Nottara în rolul bătrînului Lebonnard, jucat de marele artist italian.

«*Papa Lebonnard*», deși intitulată comedie, este în realitate o melodramă care se deosebește de melodramele obișnuite numai prin faptul că motivele și cadrul sînt moderne, iar forma îngrijit literară (în primul act chiar traducerea). E o piesă slabă care ne izbește cu deosebire prin stîngăcia, prin care ni se prezintă situațiile dramatice și nefirescul, cu care se desfășură sentimentele personagiilor. *Jean Aicard*, autorul, se vede că e un consumat literat, dar nu este de loc dramaturg.

În bătrînul fost ceasornicar, acum foarte bogat, Lebonnard, autorul a vrut să intrupeze *puterea bunătății*, dar a izbutit să exprime mai degrabă *puterca iubirii de tată*, fie ea chiar și numai întemeiată pe obișnuința vieții ce un părinte o duce cu realii sau presupușii săi copii. Confuzie de concepție.

Lebonnard (d. Nottara) are o fiică Jeana (d-ra Voiculescu), care e a sa, și un fiu Robert, (d. Aurel Petrescu), care însă nu este al său, fapt pe care îl aflase de-abia, cînd băiatul avea 5 ani, adică după ce apucase să-l iubească. Acum amîndoi sînt mari. Mama lor, d-na Lebonnard (d-na El. Crisenghy-Levanda), autoritară și plină de fudulie, vrea să însoare pe fiul său cu Blansa (d-ra El. Ciucurescu), fca Marchizului d'Estray (d. Livescu), iar pe fiica sa, cu un alt conte ori marchiz. «Papa Lebonnard», care-și iubește fata, vrea s'o dea doctorului Andrei (d. T. Bulandra), un tînăr foarte cum se cade, sfios și plin de sentimente nobile, și vrea să facă această căsătorie, pentru că, cu bunătatea lui, a putut să le smomească secretul că se iubesc. D-na Lebonnard se revoltă, se miră de încăpățînarea bărbatului său, pe care pînă acum îl învîrtise, cum îi plăcuse, gonește pe doctor, apoi iar se înfurie cînd vede că bătrînul l-a

adus înapoi, dar toate sînt în zadar : bătrînul nu se lasă de loc.

D-na Lebonnard însă găsește noi arme, în contra doctorului, și noi aliați: ea află în adevăr că Andrei este—ceeace de altminteri și Lebonnard și Jeana știau—fiu natural, și cu această împrejurare atrage în partea ei pe fiul său Robert, care la început era favorabil doctorului. De acum bietul Lebonnard este amenințat să fie zdrobit: violența mumei și cu deosebire a fiului, care trece acum pe planul întîiu, nu mai au margini. Astfel Robert vrea să întrebuițeze această violența și în contra doctorului, dar nu izbuteste să-l facă să se retragă; apoi lingușirea și iubirea lui de frate față de Jeana, dar Jeana rămîne neclintită; în fine, furia sa de fiu cu sentimente nobile, în contra bătrînului Lebonnard, dar acesta, scos din fire, că Robert vrea să-i sfarme voința prin argumentul că Andrei este un bastard, îl îmbrîncește aruncîndu-i în față acelaș cuvînt. Mama și fiul cad zdrobiți.—Dar vechile legături nu se pot nimici cu una cu două. Lebonnard iubește pe Robert, deși știe că nu e copilul său, și, cînd aude că acesta voește să-i părăsească casa, el dorește din tot sufletul să-l întoarcă dela gîndul său. Imbrățișarea, plină de căldură și de ertare, trebuie să se întîmple. Firește, Jeana va lua pe Andrei,

iar Robert va avea adînci motive ca să privească cu alți ochi pe acela, care s'a arătat față de dînsul atît de bun și ertător.

E o nobilă ambiție aceea de a înfrunta roluri în care s'au ilustrat artiști geniali, ca Novelli. Dar dacă această ambiție merită să fie aprobată, cînd acest fel de roluri se găsesc în opere dramatice clasice, nu sînt de loc de părere ca ea să fie încurajată, cînd ele se găsesc în lucrări dramatice mediocre, care n'au viață decît pentru că dau ocazie artistului de geniu să puie într'însa aceea ce nu este. Ce am zice de artiștii noștri, dacă, geloși de entusiasm, ce l-a provocat o minunată cîntăreață jucînd în «*Aida*», s'ar apuca să joace libretul acestei opere? Ar fi de rîs — și cam așa este și învierea lui «*Papa Lebonnard*» cu d. Nottara.—Nu zic că d. Nottara, cu ocazia aceasta, n'a arătat că știe multe; decît scena nu este ca să ne arate *cît știi* actorii—fiindcă noi nu sîntem chemați să-i punem la examen —ci cît pot *să ne emoționeze*. Ei, și D-zeu să mă erte, — dacă ar fi să vorbim între patru ochi — de se va găsi vreunul din sală care să aibă îndrăzneala să susțină că jocul d-lui Nottara l-a mișcat. Pentru ce? Pentru că d-sa, chiar dacă a avut cîteva momente prin actul I, mai cu seamă în scenele calme cu Jeana, în care ne-a făcut să simțim bu-

nătatea lui Lebonnard, temperamentul său, fundamental aspru, s'a dat pe faţă, îndată ce a început să joace scenele mai violente, şi toată impresia primitivă a dispărut. E domnia-sa de vină că ştiinţa nu poate să înlocuiască temperamentul? Nu; dar e de vină cînd crede că aceasta e posibil. Dar d-sa, ca şi mulţi alţi din alte sfere, suferă de o apucătură: aceea de a vroi cu orice preţ să părăsească propriul său teren şi să treacă alăturea. Rea tendinţă care se răsbună numai decît şi nu se poate îndestula deloc cu cîteva aplauze de comandă sau cîteva complimente de mîngiere.

Totuşi, dacă impresia generală—ca impresie artistică—a fost rea, nu trebuie să trec cu vederea unele impresii de amănunt încîntătoare, ce stau în legătură cu cîtiva din tinerii artişti. D-ra Voiculescu, care avea să joace rolul, pe care cu Novelli îl juca frageda frumuseţe îmbobocită a d-nei Chiantoni, a putut să ne încînte cu alte însuşiri, poate mai preţioase: prin adîncimea intimă a sentimentului, prin gingăşia candidă a răsfăţului său în scenele cu Lebonnard şi prin energia caldă a accentului faţă de fratele său şi de Blansa. De d-sa nu se poate zice că stă pe loc, şi bine face că nu-şi pierde timpul. O apariţie plină de căldură, de colorit şi de delicateţe a fost

și d. Bulandra. E un viitor «prim amorez» plin de farmec, și ar fi bine să fie mai des întrebuințat. În felul cum d. Achille și-a debitat neînsemnatul rol al servitorului, se vede că avem a face cu un artist modest, care știe să se folosească de bunele povețe, pe care acum, în teatru, se vede că are cine să i le dea. Imi pare rău că d. Livescu a făcut să se simtă în debitul său prea mult monotonia accentului melodramatic, pe care nu-l mai simțisem de mult la d-sa. Se vede că n'a mai fost de mult întrebuințat—și e păcat. De d. Aurel Petrescu n'aș avea să spun, decît laude, dacă ar fi să mă gîndesc la stăruința, cu care caută să-și dobîndească o dicțiune fluentă și energică. Ce păcat că temperamentul său îl face impropriu pentru scenele de duioșie și nu poate atrage favoarea publicului prin unele aere de afectatie, ce încă păstrează. De d-na Levanda Chrisenghy aș vorbi, dacă nu ne-ar fi arătat, că a cam uitat să vorbească : eu n'am înțeles mai nimic din replicile d-sale.

Ar mai fi de lăudat îngrijirea cu care drama a fost montată și învățată — dacă ar fi fost vorba de o lucrare dramatică clasică.

NOTIȚA XXVII.

Mercuri, 16 Martie 1905.

Jucătorii de cărți, dramă în 4 acte de *Haralamb G. Lecca*.

Sub patronagiul unui prinț — prințul Moruzzi, prefectul poliției Capitalei — nu se putea reprezenta decât o dramă a unui rege — «al dramaturgiei». Și astfel, din inițiativa Asociației generale a studenților, s'a reprezentat la Teatrul Național, Luni 14 Martie, «*Jucătorii de cărți*», drama lui Shakspeare... *Haralamb G. Lecca*, pe care studenții noștri l-au încununat cu această ocazie cu o coroană de bronz și cu... titlul de mai sus.

Și de sigur d. Emil D. Fagure..., vreau să zic, Ovid Densusianu, în sala «teatrului, unde-și dusesese» — cum zice el așa de elegant — «inima», a «suris» și de astădată¹⁾, însă cu

1) Această frază e citată dintr'un articol — să-i zicem critic — asupra volumului meu de *Critică Dramatică* și publicat în revista «Viața nouă», unde scriitorul, de care este vorba, face literatură decadentă.

ochii în lacrimi de bucurie. Și a avut, firește, pentru ce : nici n'a apucat să-și dezigneze idealul său de poezie, și publicul nostru, condus de studențimea plină de avânt și mai cu seamă de perspicacitate, l-a și încoronat.

E drept că acest «suris» s'a transformat repede într'un suris «amar»: *Lecca* a fost încoronat cu o coroană de bronz... iar criticul, care l-a descoperit publicului, n'a fost recomensat nici măcar cu o pană de aur, în locul celei de... gîscă, pe care o are !

Căci numai o astfel de pană se poate zice că are acel ce, închipuindu-și că critică, găsește accente de admirație pentru lucrările dramatice ale d-lui *Lecca*—pustișe fără viață și fără sinceritate, ce caută să se impună numai prin intențiile satirice morale, ce-și dau aerul că conțin.

Și «*Jucătorii de cărți*» nu face excepțiune de la această caracterizare. E o melodramă, în care personagiul odios—și în acelaș timp, ca originalitate, personagiul principal—este un băiat pervers sau, mai exact, rău crescut, Victor (d. Ar. Demetriad), iar personagiul simpatic, inginerul Filip Vanta(?) d. Nottara), tatăl său, este un cartofor care, după ce și-a mîncat propria avere și zestrea soției sale Elena (d-na L. Costescu) în cărți, știm că s'a lăsat de ele, *de-o zi*, și care, după ce ni s'a-

rată că n'a îngrijit de loc de educațiunea fiului său, își ia dreptul să-lucidă, cînd acesta îndrăznește să-i arunce în față toate exemplele rele ce a văzut în casa părinților săi.

E un nonsens dramatic pe care autorul caută să-l disimuleze, făcînd pe toate personagiile angajate în acțiune să declame cu lacrimi bunătatea sufletului lor, căci toți,—în afară de Victor,— toți ne sînt arătați că sînt buni, cum nu se poate mai buni. E o «chelălăială» de sentimentalism atît de nesuferită, că te face să blestemi pe cel ce a mai lăsat bunătatea pe pămînt; iar efectul ei, firește, nu e atît să-l facă antipatic pe Victor, cît să-i dea—cel puțin lui—un aer mai natural. De aceea singurul lucru care pare că trăește în această dramă, sînt cîteva replici ale lui Victor, care însă—și în aceasta stă totuși falsitatea lor, derivată din falsitatea întregului—, în loc să înfioare publicul, îl fac să rîdă cu hohot...

Dar ceea ce ne izbește cu deosebire la această dramă este construcția ei cu desăvîrșire defectuoasă, fapt care dovedește că și reputația de tehnică dramaturgică a d-lui *Lecca* nu privește decît lucrurile fără însemnătate, nici de cum arhitectura lucrării dramatice. Drama sa are două acțiuni: cea principală se reduce la nimica toată: Victor se

arată rece și încăpățînat față de mama și de sora sa, Lila (d-ra Voiculescu), apoi se învîrtește pe lîngă mesele jucătorilor din salonul părinților săi ; e prins înșelînd la joc ; protestează cînd e pedepsit să fie închis în casă și apoi trimis a doua zi la țară cu prietenul lui Filip, Barbu Damira (?) (d. Achille), și, în fine, tocmai cînd vrea să fure bani, ca să fugă de acasă, este surprins de tatăl său și ucis, în urma unei discuțiuni, din care tatăl său dobîndește — așa se laudă el — convingerea că Victor este un pervers.

Dar această acțiune principală, atît de *subțirică* și fără nici o complicație, tîrăște după sine o acțiune secundară mult mai dezvoltată, care începe, se complică, dar rămîne la sfîrșit cu desăvîrșire încurcată. Lila, fiica lui Filip, și Duiliu (d. Costescu), feciorul lui Barbu, se iubesc, și autorul își dă toate silințele să ne arate iubirea lor. Părinții, care sînt buni prieteni, consimt la căsătoria lor, și logodna se face. Dar Barbu, fiind sigur că Victor, fratele viitoareii lui nurori, a înșelat la joc, rupe, fără știrea fiului său (foarte firesc !) logodna, dar (și mai firesc !) cere lui Filip pe Victor să-l ia cu dînsul la moșie spre a încerca să-l aducă la calea binelui !!!... Dar Duiliu află hotărîrea tatălui său, îl convinge (între culise!) că rău a făcut și — pe cînd

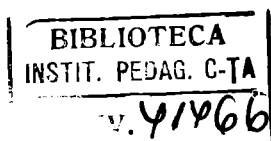
Lila, Elena și Filip se lamentau de groaznică (!) nenorocire ce se întimplase, — vine să le spună cum că a răsconvinș pe tatăl său, că logodna nu s'a rupt și că Lila tot va deveni soția sa. Cei buni, ca în orice melodramă, sînt astfel recompensați.

Dar îndată după aceasta, personagiul odios, Victor, trebuie să-și ia răsplata : el e ucis de tatăl său, cortina se lasă... dar autorul, fiind chemat de aplauze la rampă, n'are bunătațea să ne lămurească : cum rămîne cu logodna ? cum rămîne cu răsplata Lilei și a lui Duiliu ?

Și o astfel de dramă, cu acest fond și cu această compoziție e titlul de glorie al «regelui dramaturgilor!» E pur și simplu ridicul !

Firește, într'o lucrare dramatică, unde nu există nici un sentiment just, nici o nuanță de adevăr sufletesc decît în trei sau patru replici scurte ale unui personaj, artiștii au să se achite cu silă de rolurile lor, dar n'au să poată impune prin nimic publicului.

Și așa s'a și întimplat. În afară de d. Demetriad, care ținea rolul lui Victor și de d. Soreanu, care în această dramă a avut fericirea să facă un personaj mut, toți artiștii au declamat, s'au «demenat», dar n'au mișcat pe nimeni.



INDICE

A

- Academia (română)**, 212; 215; 216; — 241; 247. — Norma, ce n'a trebuit perdută din vedere de-, 215;—In ce am criticat-o, 247.
- Achille G.**, artist dramatic, 69;— 93;— 169— 128;— 129;— 131;— 185;—202 (r. 17, 21);—235 (r. 1, 5) 270; 286;—350;—356;—360. — Jocul său în Comisarul din «Cancer la inimă», 93;—în Temistocle Cristopol din «O idee năstrăvană», 93—94;— în «O scrisoare perdută» 128; 129;— în Picard din «Caporalul Simon;— în Pertusani din «Alleluia», 193;— în «Uitarea de sine» 202; 204;—în «Romeo și Julieta» 270 — în «Bani», 286;— în «Manasse» 350;— în «Papa Lebonnard», 356.
- «Adevărul»**, ziar cotidian, ce apare în București, 58;—318.
- Aglina Corbeanu**, eroină din «Uitarea de sine», 196; 197. — Caracterizarea ei, 196.
- Agrippa Menenius**, personaj istoric, 231.
- Alcard Jean**, autor dramatic, 351 (r. 3, 25).
- «Alda»**, operă dramatică și muzicală de Meyerbeer, 354.
- «Aiglou»**, operă dramatică de Edmond Rostand, 133 (v. 3, 11); 134, 136;— 143.— Caracterizarea ei, 134—135.—De ce n'a încintat publicul nostru, 135.
- l'Aiglou (Regele Romei; Ducele de Reichstadt)**, personajul principal din drama «Aiglou», 135.
- Alecsandru V.**, 217, 221.
- Alexandrescu D-ra**, artistă dramatică, 11;—22;—92; 93;—96;—115; 116;—196;—202;—285;—270 (v. 14, 18, 23);— 326;—334.—Jocul său în d-ra Starhahn din «Institutorii», 22;— în «O idee năstrăvană», 92;— în Arghira Busuioc din «Pe

- malul girlei», 116 — în Aglaia Corbeanu în «Uitarea de sine», 204—205;—în Doica din «Romeo și Julieta», 270;— în «Șarpele Casei», 326.
- «**Alleluia**», operă dramatică de Marco Praga 193 (r. 3, 7, 20);— 188 (v. 3, 6); 199;—206 (v. 3, 8); 209 (v. 10, 12); 210;— Caracterizare, 183—184; 209—210. — Analiză, 184—186;— Critică, 186—187;—189—192.
- Allelula** (porecla fabricantului Fara), personajul din «Alleluia» 181; 185. — Caracterizare și critică (vezi opera dramatică «Alleluia»).
- Amoureuse trinité**; roman francez, 29.
- Ananche**, zeiță antică necesitatea ireluctabilă, 229.
- Anastasescu**, compozitor muzical, 220.
- Andrei** (doctorul), personajul diu «Papa Lebonnard», 352; 354 (r. 5, 20, 29).
- Andromaque**, operă dramatică de Racine, 54 (v. 4, 8); 55.
- Arbogast**, personajul din «Ullranda», 76.
- «**Aroșul lui Ștefan**, bucată muzicală, de I. Vidu, 220.
- Arghira Busnloc**, personajul din «Pe malul girlei», 115.
- Aria**, personajul din «Mesalina» 69; 71; — 82; 8: (. 10, 16); 84 (r. 1—6); —102;—104—Caracterizare sumară, 107.
- Aristofan**; poet dramatic, 27 (r. 7, 17).
- Arnold**, personajul din «In ziua scadenței», 73; 74.—Caracterizare sumară, 73—74, *passim*;—Rolul său în acțiune, 73—74.
- Arnon-Bivlère**, artistă dramatică franceză, 38. Jocul său în «Jean Marie», 38.
- ARTĂ**, Condițiile negative și pozitive ale ei, 45—50; — Libertatea ei, 247; — Raportul ei cu Statul 249—250; — Cea mecanică și cea creatoare, 277.
- ARTIȘTI** falși și adevărați, 60—64.
- ARTIȘTII DRAMATICI ROMANI**, Ce datorie au față de o operă în care primesc să joace, 153—155;—Ce vină au față de literatura românească, 290—292.
- Ascanio**, pseudonimul d-lui D. C. Ollănescu, autor dramatic, 176.
- Austria**, 102.

B

- «**Bani**», operă dramatică cunoscută în franțuzește sub numele de «Les affaires sont les affaires», 23; (r. 3, 12); 235;—267 (r. 3, 8); 271; 272 (r. 3, 11).—Analiza sumară, 23;—236;— Critică sumară, 236—237;—256;—Analiză critică, 272—285.
- Banville** (Théodore de), 38 (r. 4, 9);—40; 45.
- Barbellan**, artist dramatic, 202; 208.—Jocul său în «Uitarea de sine», 203—204.

- Barbu (Damira)**, personagiu din «Jucătorii de cărți», 360 (r. 5, 17, 20).
- Bătrînul**, personagiu din «Cancer la inimă» 91 (r. 10, 14).
- Bărsescu D-ra**, 54; 55; 68;—69 (r. 7, 24); 70;—72; 73; 75; 76;—78 (r. 3, 10—11); 79; 81; 84 (r. 8, 19); 85; 86; 88; 89;—103. — Caracterizarea talentului său, 78—79; — Defectele sale, 86; — Calitățile sale esențiale 86—89. — Jocul său în «Magda». 68;—81; 84; 88; — în «Mesalina», 70;—81 85; — în Contesa din «n ziua scadenței», 75; 81.
- «Belgia Orientului»**, ziar joșnic ce apare în București și la care colaborează elevi de liceu, anonimi, 304.
- Belzadeaua Finturache**, personagiu din «Pe malul girlei», 115 (r. 8, 22).
- Benvolta**, personagiu din «Romeo și Julieta», 271.
- Bernhardt Sarah**, vezi *Sarah Bernhardt*.
- Blașa**, personagiu din «Papa Lebonnard», 352; 355.
- Bolintineanu D.**, 220; 221 (r. 19, 26).
- Bozescu (doctorul)**, personagiu din «Uitarea de sine», 196.
- Börsecke**, personagiu din «Institutorii», 11. — Caracterizare sumară, 11.
- Brandos**, literat evreu, 930.
- Brezeanu**, artist dramatic, 10;—23;—96;—128; 129 (r. 7, 18); 130;—152;—207;—224;—254;—292;—326; 327;—329 (r. 13—14).—Jocul său în Flachsmann din «Institutorii», 23;—96;—207;— în «O scrisoare pierdută», 128—129;— în «Săracu' Dumitrescu», 138; în «423», 254;— în «O neaple furtunoasă», 392;—în Ilagi Guță din «Șarpele casei» 327;—329.
- Brezeanu D-na**, artistă dramatică, 292;—329;—332.—Jocul său în «Șarpele casei», 439.
- «Britanicus»**, operă dramatică de Racine, 24 (r. 3, 6, 7); 36;—89;—40.
- Buddha**, 316.
- Buhuz**, trg plin de Evrei, în Moldova, 290.
- Bulgari**, Ce-ar putea învăța elita noastră de la —, 232.
- Bulandra**, artist dramatic, 196;—202; 203; 221;—271;—352; 355.—Jocul său în «Uitarea de sine», 203;—în «Romeo și Julieta»; în Andrei din «Papa Lebonnard» 355—356.
- Buller**, local public în Cartier latin din Paris, 29.
- Bufozul**, personagiu din «Nerone», 271.

C.

- Calu**, personagiu biblic cîntat de poetul Leconte de Lisle, 105.
- «Cancer la Inimă»**, operă dramatică de Haralamb G. Lecca, 90 (v. 3, 18), 91; 93;—156.—Analiză critică, 91—92.

- Caragiale**, poet dramatic, 128;—176;—248;—327 (r. 16, 17);—345.—
De ce-a fost învinovățit de d. Gherea, 249;—In ce e superior d-lui Ronelti Roman, 345.
- «**Carmen**», societate corală, 217 (r. 6, 15); 219.
- Carmen Sylva**, 72 (r. 3, 11);—78.
- Carpați**, 233.
- Cartierul latin**, o mahala a Pariului, 29.
- Carussy**, artist dramatic, 22;—97;—134;—202 (r. 17, 21).—Jocul său în «Institutorii», 22;—97;—în «Alleluia», 194;—în «Uitarea de sine», 205.
- «**Caporalul Simon**», operă dramatică de d'Ennery, 123 (r. 4, 8, 11); 130;—133.—Caracterizarea fondului sentimental, 130.
- Caporalul Simon**, personajul în melodrama cu acelaș nume, 130.
- Capulet** (tatăl Julietei), personajul din «Romeo și Julietă», 150;—270.
- Capus Alfred**, autor dramatic, 26 (4, 6); 31.
- «**Casta-diva**», operă dramatică de Haralamb G. Lecca, 149.
- Catopol**, artist dramatic, 93;—128;—170;—254.—Jocul său în «O idee năstrăvană», 93;—128;—în «423», 254.
- Cațavencu**, personajul din «O scrisoare pierdută», 129.
- Cavalerul Flaviano Conte**, personajul din «Alleluia», 184; 185; 186;—190.—Caracterizări sumare 184; 185; 186;—190.
- Cărăreson**, personajul din «423», 253; 254.—Caracterizare sumară, 253.
- Cernat**, artist dramatic, 11;—22;—33;—69.—Jocul său în «Institutorii», 22;—în «Oh! Bărbații», 33.
- Chaponet**, personajul din «Nevastă-mea n'are șic», 163.
- Charvay Robert**, autor dramatic, 290;—293;—305;—314.
- Chendi Ilarie**, literat român, 222.
- Chiantoni D-na**, artistă dramatică italiană, 356.
- Chimla în însurătoare**, operă dramatică de Kneisel, 166; 167; 168; 169.—Traducerea, 167—168;—Caracterizare sumară 169—170.
- Chirlac**, profesor și compozitor, conducătorul societății corale «Carmen», 220; 221.—Caracterizarea muzicii sale din «Domnița Olteen», 221.
- Cincurescu Eug. D-ra**, artistă dramatică, 69; 71;—109;—352.—Jocul său în Aria din «Mesalina», 71;—în «Jean Marie», 109.
- Cincurescu Maria D-nea**, artistă dramatică, 32 (r. 3, 4);—131;—170;—253.—Jocul său în «Oh! Bărbații», 32;—în «Caporalul Simon», 81;—în Felicia din «423», 256;—în «O noapte furtunoasă», 291—292.
- Cincurette**, artist dramatic, 9; 11;—22;—93;—97;—221;—254.—Jo-

- cul său în Riemann din «Institutorii», 9;—22;—97;— în Domnița Olteea», 221;—în Nifipescu din «423», 254.
- Ciflul**, operă dramatică de Haralamb G. Lecca. 156,—197;—200 (r. 14, 19, 24);—214;—218.—Asemănarea cu «Uitarea de sine», 197,—200;—202;—Datele ce cuprinde, 214.—Pentru ce am combătut-o, 248.
- Colonel Schwartz**, personaj din «Magda», 79.—Caracterizare, 80.
- Comédie française**, 87;—59 (r. 4, 24—25);—66;—146.—Efectul ei asupra autorului, 59.
- COMITETUL TEATRUL**, Ce n'a observat la «Napoleon I» și la «Să nu zici vorbă mare», 119, 121.
- «**Conservatorul**» ziar ce apare în București, 208.
- Conservatorul din Paris**, 59.
- Constantin**, artist dramatic, 9; 12;—97;—350.—Jocul său în «Institutorii», 9;—97;— în Emil Horn din «Manasse» 350.
- «**Contele Essex**», operă dramatică de Heinrich Laube, 167.
- Cotessa**, mama lui Rudolf, personaj din «În ziua scadenței», 73.—Rolul său în acțiune, 74;—Eroismul ei, 75.
- Cotessa de St. Anbonne**, eroină din dramă «Napoleon I», 120; 122; 123; 124; 125.—Caracterizare, 120—122;—Critica ei 129—124.
- «**Convorbiri Literare**», revistă ce apare în București, 154.
- Costescu**, artist dramatic, 73 (r. 3, 24); 76;—115; 116;—201;—269 (r. 23, 27); 270.—Jocul său «În ziua scadenței», 76;—în «Pe malul gârlei», 116;— în Mercutio din «Romeo și Julieta», 269;— Meritul său ca societar cl. I, 269—270.
- Costescu Lucla D-na**, artistă dramatică, 32;—195;—202; 204;—234;—357.—Jocul său în «Oh, bărbății!» 32;— în «Madlena din «Uitarea de sine», 204—în «Intrigă și Amor», 234.
- «**Crain de ghindă**», operă dramatică de V. Leonescu, 324.
- Cristof**, personaj din «În ziua scadenței», 74; 76.—Caracterizare sumară, 74.
- Croche**, personaj din «Minunică», 309;—326.
- Cucoana Halța**, personaj din «Șarpele casei», 325;—333.—Caracterizare, 325.
- «**Cu noi este Dumnezeu**», bucată muzicală de Anastasescu, 220.—Caracterizare, 220.

D

- Dacia**, (Teatrul), vezi *Teatrul Dacia*.
- Dandanache**, personaj din «O scrisoare pierdută», 128.
- Daniela**, personaj din «În ziua scadenței», 73; (r. 17, 24—25); 74 (r. 4, 7).—Caracterizare sumară, 73.
- Daug Ludovic**, autor dramatic, 217; 220; 221.—Versurile lui din «Domnița Olteea», 220.

- De Grassant**, personajul din «Cancer la inimă», 91; 92. — Caracterizarea sumară a stărilor lui sufletești, 92.
- «**De In oaste**», 247. — De ce am combătut-o, 247.
- De Max**, artist dramatic francez de origine română, 34 (r. 2, 11); 35 (r. 13, 26); 36 (r. 1. 15);—39 (r. 4, 25);—40 (r. 8, 12); 44; 45; 47; 48; 50 (r. 10, 16); 51 (r. 11, 24); 52 (r. 7, 12); 53;—54 (r. 3, 7); 55 (r. 6, 9, 16); 57, 60; 61; 64; 66; 67 (r. 16, 19, 22, 25); 68;—87.—Intențiile, cu care a venit să joace la noi, 34—35; 41—42; — Caracterizarea talentului său, 35—36;—Jocul său în Hamlet 36;61;—în «Esopo» 39;—Defectele artei sale, 45—51;—De ce nu e mare artist, 58—68; — Deosebirea dintre el și d-șoara Bărsescu, 87.
- Demotriad Ar.**, artist dramatic, 69;—70; 75 (r. 18—19, 28);—128; 177;—267 (r. 12—13, 15);—286; — 325; 326;—329;—332;—348; 350;—358; 361. — Jocul său în Arnold din «In ziua scadenței», 75—76;—în Tipătescu din «O scrisoare perdută» 128;—în Romeo din «Romeo și Julieta» 267 — 203; în Viscontele de Fontenelle din «Bani» 286; — în Nicu Popescu din «Șarpele Casei», 326; 329;— în Frunză din «Manasse», 348; 350; — în Victor din «Jucătorii de cărți», 361.
- Demetriad C. D-ua**, artistă dramatică, 21;—91;—177—178;—221; — 286.— Jocul său în «Martira», 21;—în «Domnița Olteea» 221; — în «Bani», 286.
- Didorot**, 58.
- «**Die Glegerin von Wien**», operă dramatică, după care s'a localizat «123», 252.
- Diercks**, personajul din «Institutorii». 11 (r. 6, 25); 12.—Fapte caracteristice, 11; 12.
- Dima George**, compozitor, 220.
- Diracțiunea** (Directorul) teatrelor cea nouă, 314; 318; 319; 320; 323; 324.—Ideile ei în privința Teatrului Național, 318—321.
- Diracțiunea Teatrelor** (Diracția, Directorul Teatrului, Directorul Teatrelor) cea veche, 29;—41; 42; 52;—73;—95;—99 (r. 8, 19); 99; 100; 101;—119; 121; 126; 127;—123;—147 (r. 11, 29); 148;—165;—206; 207 (r. 8, 16, 23, 24); 28;—218; 219;—223; 224;—247;—270;—292;—306; 306; 307; 308; 309;—321; 323. — Neputința ei de a se sustrage de la atmosfera decăzută a societății, 29—80;—De ce nu era drept să îngăduie unor actori români să joace franțuzește pe scena Teatrului Național, 41—52;—Ce ar fi putut evita în reprezentarea piesei «In ziua scadenței», 73;—Solicitudinea ei suspectă pentru anume producții dramatice, 95;—Încăpăținarea în rău, 98—101;—Ce n'a putut observa la unele drame ce s'au dat, 119; 121; — Cu ce opere vrea să

- moralizeze tinerețea, 126; — Ce curioase lucruri vrea, 128; — Negligența la unele reprezentații însemnate, 147; — 207—208;—217;—219;—De ce fapt n'o'cred culpabilă, 155; Cu ce caută să-și sâmblineze sfârșitul activității la Teatrul Național, 224—225; —De ce am criticat-o uneori, 247 248; — Cum neglijează pe unii artiști, 270; — Desfriul și inconștința ei, 305—311.
- Dolca**, personajul din «Romeo și Julieta», 270.
- Doamna Florentin**, vezi *Elena Florentin*.
- Doamna Lebonnard**, personajul din «Papa Lebonnard», 352 (r. 14, 25); 353.—Caracterizare sumară, 352.
- Doamna Lechat**, personajul din «Bani», 286.—Caracterizare, 286.
- Doamna Moulerey**, personajul din «Minunică», 308 (r. 11, 25).
- Domnișoara Holm**, personajul din «Institutorii», 12.
- Domnișoara Strvhahn**, personajul din «Institutorii», 11; 13.—Caracterizare sumară, 11.
- Domnița Olteen**, operă dramatică de Ludovic Dauș, 217 (r. 3—4); 220 (r. 12—13; 19). — Defecte caracteristice, 220.
- Don Juan**, personajul legendar care a inspirat pe mulți poeți, 112.
- «**Don Vagmlstru**», opera dramatică de C. Grigoriu, 90.
- «**Drei hundert Tage**», numele german al farsei «L'enfant du miracle», 290.
- Ducele de Rechstalt**, personajul principal din «Aiglon», 161.
- Dull**, personajul din «Jucătorii de cărți», 360 (r. 16, 28); 361.
- Dumas-Fils Al.**, autor dramatic, 40; — 137.
- «**Dumbrava roșie**», poemă dramatică postumă de V. Alecsandri, 217; 221.
- Dumnezeu**, 53; 57; — 291.
- Dunărea**, 2. 3.
- Duse Eleonora**, artistă dramatică, 85; — 141 (r. 17, 25); 142; 144; 145. In ce e superioară altor artiște dramatice remarcabile, 85;—Deosebirea dintre ea și Sarah Bernhardt 141 sqq.; — 157 sqq.;—Inferioritatea ei față de Sarah Bernhardt, 141—145; — Superioritatea ei față de Sarah Bernhardt, 145; — 167.

E

- Eforie**, sală de teatru de a doua mână în București, 52.
- Elba**, 119.
- Elena Florentin** sau **Doamna Florentin**, personajul din «Prejudecăți», 177; 179; 181.—Caracterizare, 179.
- Elena Vaută**, personajul din «Jucătorii de cărți», 353; 360.
- Eleni**, 229.
- LITA**, (societății noastre), 213;— 227;— 235.— Indiferența ei pen

- tru manifestările naționale, 317—222; — Pentru ce avem dreptul să-i cerem interes pentru manifestările naționale. 222—233.
- Eliza (Fara), personaj din «Alleluia», 184;— 190 (r. 13, 25). — Caracterizare sumară, 190.
- Eliza Predeanu, (în loc de *Elena Predeanu*, cum e greșit în text), 178.
- Emlinescu, 243 (r. 13, 21); 244; 248.—Cum a fost atacat de unii critici, 243; 244; 248;—Pentru ce fondul său, deși pesimist, nu ne desguștă, 244.
- Emil Horn, personaj din «Manasse», 850.
- EMOȚIUNEA ESTETICĂ (stare sufletească, sentiment estetic), Pentru ce nu se găsește în datele dramei «Institutorii» 56; 10—14;— Deosebirea dintre ea și emoțiunea brutală, 65—66; — În ce condițiuni penibilul poate fi însoțit de ea, 167.
- d'Ennery, autor dramatic, 21 (r. 3, 6); — 128 (r. 5, 9); — 302.— În ce categorie de scriitori evrei poate fi așezat, 302.
- Ermlona, personaj din «Andromaque», 55; 60; 66. — Fondul sentimental, 57.
- Ernst Otto, autor dramatic 5 (r. 4, 7); 18.
- «Esopo», operă dramatică de Théodore de Banville, 38 (r. 3, 8, 18); — 40. — Caracterizare, 38—39.
- Ester, personaj din «Manasse», 348. — Caracterizare sumară, 348.
- Eva, personaj din «Alleluia», 181 (r. 20, 25); 185 (r. 13, 17, 24); 186 (r. 1, 5, 13, 14); — 190 (r. 21, 23); 193.
- Evrail în literatură și categoriile în care se împart, 293—304.
- Evrail Francezi, 297.
- Evreimea, 298.
- Eufuismul, 268. — Caracterizare și modalitate de reprezentare, 268—269.

F.

- Figure D. Emil, ziarist, 25;—58;—293;—310;—357.
- Fane (Ionescu), personaj din «Șarpele casei», 324;—332;—333 (r. 2, 13); 334; 335; 340; 341.—Caracterizare sumară, 326. —Caracterizare analitică 341; 342;—Desvoltarea artistică a stărilor lui sufletești 342—343.
- Fara (sau Alleluia), 184; 185 (r. 1, 24);—190; 192.—Analiza personajului, 184 - 186;—Caracterizare 192.
- «Fedora», operă dramatică de Victorien Sardou, 133 (r. 3, 9—10 16);—137.

- Felora**, personagiu din «Fedora», 161.—Analiza stărilor sufletești, 131—134;—140;—161; 163;—215.
- Felicia**, personagiu din «423», 253 (r. 7, 17); 255.
- «**Femeia mea n'are ște**», operă dramatică de Bernard și Valabrègue. 103.
- FEMEIA ROMÂNĂ**, De ce este o adevărată primejdie națională, 219—222; 226;—Mobilitatea ei morbidă, 233.
- Ferdinand de Walter**, personagiu din «Intrigă și Amor», 235.
- Filip (Vanta)**, personagiu din «Jucătorii de cărți», 358; 360 (r. 5, 16, 24, 28).—Caracterizare și analiză 358—359.
- Flaßmann**, personagiu din «Institutorii»; 11; 12 (r. 1, 9); 14;—21 (r. 9, 16);—95;—207.—Caracterizare sumară, 10; 12;—Cum a fost reprezentat de artistul Brezeanu, 23;—96.
- «**Flaßmann als Erzähler**» numele original al comediei «Institutorii», 5.
- Fleming**, personagiu din «Institutorii», 10 (r. 13, 25); 11; 12 (r. 2, 17); 13 (r. 5, 9, 10, 11, 17); 14; 19;—23 (r. 6-7, 13); 24.—Caracterizare sumară, 10;—Comparație cu Flaßmann, 10—11;—Calitățile cu care ni se înfățișează pe scenă, 13—14.
- «**Fillogende Blätter**», gazeta umoristică ce apare la München, 16.
- Florescu Bonifaciu**, profesor și publicist, traducătorul operei lui Musset «Să nu zici vorbă mare», 109;—115;—117.
- Francoel**, 66 (r. 16-17, 21-22);—218;—246.
- Franța**, 28;—119; 120.
- Franz Moor**, personagiu din «Hoții», 201.
- «**Frou-frou**», gazetă umoristică ușoară, ce apare la Paris, 28.
- Frunză**, personagiu din «Manasse» 350.
- Furcy**, cîntăreț ușor, 26.

G.

- Gavault Paul**, autor dramatic, 290 ; — 305 ; — 314.
- Garrand**, personagiu din «Bani», 286.
- Georges Durlon**, personagiu din «Minunică», 308.
- Georges Vainl**, personagiu din «Cancer la inimă», 92 (v. 1, 8).
- Germane**, personagiu din 282 ; 283 (r. 11, 14) ; 286 (r. 10, 23) ;
Caracterizare critică 283—284.
- Germania**, 5.
- Germignani**, personagiu din «Alleluia», 184).
- Georghiu D-ra** artistă dramatică, 31 ; — 100 ; — 178 ; —
195 ; — 202 ; 205 ; — 234 ; 235 ; — 308 — Rostul său în
«Oh ! bărbății», 31—32 ; — 100 ; — Jocul său în «Uitarea
de sine», 205 ; — în «Intrigă și Amor», 284—285.

- Ghorea** (Dobrogeanu), 243 ; 243 ; 251 ; — 300. — De ce invinuia pe Eminescu, 243 ; 218 ; — In ce mă deosebesc de atitudinea lui critică, 243—251 ; — din ce categorii de scriitor Evrei face parte, 300.
- Ghica I. Dem.**, publicist, 256.
- Gică**, personaj din «Șarpele casei», 833 ; 833 ; 834.
- Gina**, personaj din «Casta-Diva», 149.
- Glovanul** (Conte), personaj din «Alceia», 184 ; 185 ; — 190 (r. 28, 27) ; 193.
- Giurcea D-na**, artistă dramatică, 150.
- Grecl**, 115.
- Grigorescu**, artist dramatic, 69 ; 71 ; 97.—Jocul său în «Mesealina», 71 ; — în «Institutorii», 97.
- Grugg**, personaj din «Banii» 283 (r. 17, 20). Caracterizare, 282.

H.

- Hadng Jane**, artistă dramatică fran eză, 132.
- Hagi-Guță**, personaj din «Șarpele Casei», 327 (r. 19, 21) ; — 333 r. 7, 14). Caracterizare sumară, 327.
- Hagi-Stolca**, artist dramatic, 109 ; 110 (r. 2—3, 12) ; — 271 (r. 20, 24). — Caracterizare generală a talentului său, 110 ; Joc l său în «Romeo și Julieta», 271.
- Hamlet**, personaj din «Hamlet, Prințul Danemarcei», 35 ; 36 ; — 50 ; 51 ; — 122 ; — 146 ; — 215 ; — 260 ; 261 (r. 1, 2) ; 262 (r. 13, 18, 21, 22, 23) ; 264. — Cum îl joacă De Max, 36 ; — 61 ; Comparația cu Romeo, 260—263.
- «Hamlet prințul Danemarcei», 34 (r. 3, 5—6) ; — 40 ; 90 ; — 259 ; 259 (r. 8, 21—22) ; 264. — Ce fel de interese ne inspiră «Hamlet». Comparația cu «Romeo și Julieta» 263—265.
- Hasteu**, 213 ; — 211.
- Hastna D-na**, artistă dramatică, 32 ; — 112 ; — 120 ; — 286. — Jocul său în «Oh ! bărbații», 33 ; — în «Să nu zici vorbă mare» ; 112 — în Doamna Lechat din «Banii», 286.
- Helmath**, operă dramatică de Sudermann, tradusă în românește sub numele de «Magda», 54.
- Heine**, 299. Din ce categorii de scriitori evrei face parte, 299.
- Herzl**, 300, ziarist vienez, politic sionist, 300. — Din ce categorii de scriitori evrei face parte, 300.
- Hugo Victor**, 134.

I.

- Jacobsohn Dr.**, acuzat că și-a otrăvit soția, a fost achitat, 191.
- Iehova**, 17 ; — 29.
- «Ii no faut jurer de rien», operă dramatică tradusă în românește sub numele de «Să nu zici vorbă mare», 109 ; — 177.

- «Institutorii», operă dramatică de Otto Ernest, 5 (r. 3, 6);—21 22; —95 (r. 3, 4—5, 12—13);—99 (r. 1, 24);—1708—206 (r. 12, 13). Caracterizare sumară 5;—99;—Analiza critică 5—14;—De ce a plăcut 14—20;—Ce calitate are în comun cu «Regulus Cădoveanu», 170;—Condițiile rele, în care s'a dat a patra oară, 206—207.
- «Intrigă și amor», operă dramatică de Schiller, 291 (r. 3, 7).
- «În ziua scântei», operă dramatică de Carmen Sylva, 72 (r. 4, 8); 73 (r. 9, 10);—78.—Analiza critică 73—75.
- Ioana D-na, artistă dramatică, 184;—343.—Jocul său în «Alleluia» 194.
- Ion, personaj din «Pe malul gârlei» 115 (r. 7, 20).
- Ionașca D-na, artistă dramatică, 12;—22;—73; 75 (r. 18, 19);—112;—170. Jocul său în «Institutorii», 22;—În «În ziua scântei», 75;—În «Să nu zici vorbă mare» 112,—113.
- Iorgu Predeanu, personaj din «Prejudecăți», 178 (r. 9-10, 23); 179.—Caracterizare incidentală, 173.
- Iplășescu, personaj din «O noapte furtunoasă» de Caragiale, 130.
- Irina Ploșeanu, personaj din «Uitarea de sine», 195; 196; 197 (r. 2-3);—24. Caracterizare sumară 195; 197.

J

- Jeana (Lebonnard), personaj din «Papa Lebonnard», 352; 353 (r. 6, 16, 29); 354.
- Jean Marie operă dramatică de André Theuriot, 39 (r. 3, 7); —109;—117; 118; 119. — Caracterizare sumară, 38;—109. — Traducerea românească, 117;—Prin ce ne poate interesa, 118.
- Jool, personaj din «Jean-Marie». 109.
- «Journal amusant», ziar umoristic parizian, 23.
- Juljeta, personaj din «Romeo și Julieta», 147 (r. 5, 14); 149;—261; 264; —267; 268; 269; 271. Caracterizare a voinței ei, 261—262;—Caracterizare morală, 264;—Caracterizarea firi ei, 263—269.
- Junie, personaj din «Britanicus», 36; 37.
- Jucătorii de cărți, operă dramatică de Haralamb G. Lecca, 357; 358.— Analiză critică, 353, sqq; — Acțiunea principală, 359—350; — Acțiunea secundară 350 — 361; — Jocul artiștilor, 361.

K.

- «Kabale und Liebe», operă dramatică de Schiller, tradusă în românește și sub numele «Intrigă și Amor», 234.
- Kaut, 122.
- Knetsel Rudolph, autor dramatic, 166.

L.

- «*La dame aux caméllas*», operă dramatică de Al. Dumas-fils, 131;—137.
- Lady Mylfordt, personaj în «*Întriță și Amor*», 234.
- L'Algion, vezi *L'Algion*.
- La sorcière, operă dramatică de Victorien Sardou, 132;—133;—137.
- Lanfs Karl, autor dramatic, 90; 92.
- Laurent, personajul din «*Jean-Marie*», 109.
- Laurent Jean, artist dramatic francez, 38 (v. 13—14, 14—15.) —, Jocul său în *Jean-Marie*, 38.
- Lazăr, personaj în «*Manasse*», 350.
- Lear, personaj în «*Regele Lear*», 163.
- Le Bargy, artist dramatic, francez, 60.
- Lebonnard, personaj în «*Papa Lebonnard*», 163;—351; 352 (r. 2, 8, 19); 353 (r. 5—6, 9, 13, 23); 355.—Analiza rolului său în acțiune, 352—354.
- Lecca G. Haralamb, autor dramatic, 72 (r. 5, 7—8);—90 (r. 3—4; 16—17); 91; 92;—197 (r. 19, 24); 198; 200 (r. 14, 18, 27, 28); 201;—212; 216;—240; 241; 243; 244;—357 (r. 3, 11), 358 (r. 4, 17); 359. Caracterizarea sumară a talentului său 92;—358; — Comparație cu d. Ursachy, 197;—198;—200;—202;—213—216;—243—244;—Cum a fost proclamat «regele dramaturgilor», 357—358.
- Lechat, personaj din «*Bani!*» 235; 236 (r. 3, 25, 26); 237; 238;—256;—274 (r. 11, 16); 278; 279 (r. 2, 9, 21); 280; 282 (r. 7—8, 15, 19, 25); 283 (r. 6, 10, 16); 284 (r. 10, 20, 24); 285; 236 (r. 19, 25); 287. — Caracterizare critică sumară, 235—237;—Analiza lui, 274—275; — Cum a fost plâsmuit de autor, 275—279; — Natura satirică a acestei creațiuni, 279—282;—Ce trebuie să admirăm în acest personaj în contra voinții autorului, 284—285.
- Lecote de Lisle, poet francez, 105.
- Lella, personaj în «*Manasse*», 350 (r. 3, 9).
- «*L'enfant du miracle*», operă dramatică, tradusă în românește sub numele de «*Minunică*», 290 (r. 4, 13);—293.
- Leonardo da Vinci, 144.
- Leonescu V., artist și autor dramatic, 76;—321; 327;—328;—330.— Meritul său în compunerea comediei «*Șarpele Casei*», 327 Greșelile sale în aceeași piesă, 331, sqq.
- «*Les affaires sont les affaires*», numele originalului, după care s'a tradus drama «*Bani!*» 234 (r. 3—4; 10—11);—239;—256;—267;—272; (r. 3, 9—10).
- «*Les deux coles*», numele original al comediei «*Oh, bărbății!*», 25

- Lesaling, 58.
- Le Gros, personagin în «Cancer la inimă», 91.
- Levanda-Chrisenghy D-na, artistă dramatică, 129;—352; 353.—Jocul său în «O scrisoare pierdută», 129;—în «Papa Lebonnard», 356.
- L'leul Sf. Sava, din București, 117.
- Litcu P., artist dramatic, 82 (r. 4, 12);—93;—152;—170 (r. 9, 10); 238;—256;—286; 287; 289;—292;—308;—350. —Jocul său în «Oh, Bărbații», 82;—în «O idee năsdărană», 93;—în «Săracu'Dumitrescu» 152—153;—în Lechat din «Bani!», caracterizare, 237 — 238;— 236 — 289;— în «O noapte furtunoasă», 292.
- Lila, eroină în «Jucătorii de cărți», 359; 360 (r. 15, 28); 361 (r. 2, 10).
- «L'Indépendance roumaine», ziar ce apare în București, 58; 63; 67.
- Livrescu I. I. artist dramatic, 9; 12;—22;—91; 97;—126;—184;—193;—195;—202; 203;—286; 355.—Jocul său în «Institutorii», 9;—22;—96—97;— în De Grassant din «Cancer la inimă», 91;— în Cavalerul Flaviano din «Alleluia», 198;— în Prutescu din «Uitarea de sine», 203;— în «Bani», 286;— în «Papa Lebonnard», 356.
- Londra, 232.
- Lorenzo, personaj din «Romeo și Julieta», 267; 271. — Caracterizare incidentală, 271.
- Ludovic XVIII, regele Franței, 119.
- Ludovic XI, personaj din drama «Ludovic XI», 163.
- «Ludovic XI», operă dramatică de Casimir Delavigne, 164.
- Lulza Müller, personaj din «Intrigă și Amor», 234.
- Luța, personaj din «Șarpele casei», 332; 339.

M

- Madelena (Plopeanu), personaj din «Uitarea de sine», 195;— 213—214. — Caracterizare sumară, 195;—Rolul ei în acțiune, 214.
- «Magda», opera dramatică de H. Sudermann, 54;—68;— 78 (r. 4, 12); 79; 82; 84; 85 (r. 5, 14).
- Magda, personaj din drama «Magda», 79; 78 (r. 11, 15); 81 (r. 8, 16); 81 (r. 9, 20); 88.—Analiză critică, 79—81.
- Maghiari, Ce exemplu pot lua bărbații noștri politici de la —, 232.
- Majestatea Sa Regală, 72.
- Malla I., publicist, 252 (r. 3, 6).

- Manasse**, operă dramatică de Ronetti Roman, 322; — 345 (r. 9, 4). — Caracterizare sumară, 345—348.
- Manasse**, personajul în drama «Manasse», 345; 346 (r. 12, 27); 347; 318; 350; 351.
- Marchizul de Porcellet**, personajul din «Bani», 282 (r. 5—6, 16), 283; 286; 287. — Caracterizare sumară, 283.
- Marchizul d'Estray**, personajul din «Papa Lebonnard», 352.
- Marcus**, personajul din «Mesalina», 69; 70; — 82 (r. 18, 22); 83 (r. 15, 25); 84 (r. 14, 23); — 104; 106.
- Margareta Corbeanu**, personajul din «Uitarea de sine», 196.
- Margareta Gantler**, personajul din «La dame aux camélias»; 139; — 161; 163. — Caracterizare sumară, 139; —161; —Cum se poate reduce la alte tipuri, 163.
- Marlo**, personajul din «Napoleon I», 120 (r. 1, 8, 19—20); 125 (r. 4, 13). — Caracterizare sumară a rolului său în acțiune, 120.
- Martira**, melodrama de d'Ennory și Tarbe. 21 (r. 3, 7); —Caracterizarea reprezentării. 21—25.
- Marzotti**, personajul din «Alleluia», 181 (r. 13, 24); —193. —Caracterizarea sumară, 181.
- Mat-escu-Clujneană D-na**, artistă dramatică, 69; —270 (r. 13, 15, 24—25); —325; 329. —Caracterizarea talentului său în comparație cu al d-rei Alexandrescu, 270.
- Mărculescu**, artist dramatic, 69 (r. 9, 17); — 71; —76; —235; —271; —Jocul său în Marcus din «Mesalina» 69; 71; —In Benvolio din «Romeo și Julieta», 271.
- Medea**, personajul din tragedia lui Euripide «Medea», 122.
- Mercutio**, personajul din «Romeo și Julieta», 269.
- Mesalina**, operă dramatică de A. Wildbrandt, 69 (r. 3, 5—6); 71; —78 (r. 6, 13); 81; 84; —98; 102 (r. 12, 18); 103; —245. —Caracterizare sumară, 70; —Intemeierea acestei caracterizări prin analiza critică. 101—108.
- Mesalina**, personajul din «Mesalina», 69; 70; 71; —82; 83; 84; 85 (r. 6, 17); —102; 104; 106 (r. 7, 13); 107 (r. 8, 19). —Caracterizare sumară, 70; Prin ce ne-a putut interesa d-ra Bărescu în rolul ei, 70; —Analiza critică, 82—84; —Cum trebuie să fie jucat, 81; —Ce lege a neglijat autorul în construcția acestui personaj, 104—107.
- Meurice**, publicist, 40
- Michel Perrin**, personajul din opera dramatică «Michel Perrin», 163.
- Mihail Ploeanu**, personajul din «Uitarea de sine», 195; 197 (r. 1—2, 18, 20—21); —213. —Caracterizare critică, 195—197; —213.

- Mihalache** (Popescu), personaj din «Șarpele casei», 324;—381; 332; 334; 335; 338 (r. 8—9, 19); 339 (r. 1, 10, 14, 18); 341; 342.—Caracterizare sumară 325;— Rolul său în acțiune, 331—334;—Critica lui. 334—337.
- Mihăilescu Eleonora D-ra**, artistă dramatică, 131.—Jocul său în «Alleluia». 194.
- MINISTRUL INSTRUCȚIUNII PUBLICE**. Ce reprezentație s'a dat după insistența sa, 206—207;—Ce măsuri ar fi trebuit să ia față de farsa «Minunică», 292;—Indiferența ce-a arătat față de această farsă, 305; 307.
- «**Minunioiu**» operă dramatică de Gavault și Charvay; 290 (r. 3, 17); 292;—293; 304;—305 (r. 3, 10); 308; 311; 312; 314;—321 (r. 8, 14, 24).—De ce nu vorbesc despre ea, 293—304;—Necuviința de a-i formula ideea fundamentală, 307—309.
- Mira Valal**, personaj din «Cancer la inimă», 191 (r. 13, 26).—Rolul ei în acțiune, 91—92.
- Mirbeau Octave**, autor dramatic, 234 (r. 4, 10); 236;—239;—256; 267 (r. 3—4, 9);—272 (r. 3, 8—9); 277; 279.—Ce ne vădesc tipurile lui, 236;—Ce putem admira în opera lui, 273; 274.
- Mișu Gărdescu**, personaj din «Șarpele casei», 327 (r. 20, 21—22). 334.—Caracterizare sumară, 327.
- Mizil**, 93.
- Moldova**, 223.
- Moor Pepl D-ra**, artistă dramatică, 329; 334.—Jocul său în «Șarpele Casei» a doua oară, 329.
- Mornas**, nume pe care și-l ia criminalul Lazăr din «Crima celebră», 12.
- Moulin Rouge**, local josnic de petrecere în Paris, 29.
- «**Muma lui Stefan cel Mare**». bucată muzicală de George Dima, 221.—Caracterizare, ibid.
- Musset** (Alfred de), 10) (r. 5, 9); 112;—117.
- Muzeul Braun**, de figuri de ceață, 202.

N

- «**Nakiri**», operetă, 226.
- Napoleon I**, personaj istoric, 123;—134; 135 (r. 6, 13—19).
- «**Napoleon I**», operă dramatică de Richard Voss, 117 (r. 3, 15); 118 (r. 6, 19); 119 (r. 12—13; 20).—Ce momente interesante are, 113;—Cum a fost jucată, 113;—Analiza critică, 119—123;—Pentru ce nu se poate da în matineu, 126.
- Napoleon I**, personaj din opera dramatică cu acelaș nume, 119; 120 (r. 5, 7, 15, 24); 124; 125 (r. 4, 6, 13, 18); 126. Caracterizare și rolul său în acțiune, 124, 125

- Neulce Ion**, 221.
- Negruzzi Jacob**, 234.
- «**Negustorul din Veneția**», operă dramatică de Shakspeare, 258.
- Nemți**, 218.
- Neron**, personajul din «**Britanicus**», 35;— 50.
- «**Nerone**», operă dramatică de Pietro Cossa, 70;—271.
- Niculescu I.**, artist dramatic, 11;— 23;— 32;— 92; 93;— 96;— 110 (r. 17—18, 20); 111 (r. 12, 24, 26); 112 (r. 1, 6);— 128; 129;— 284;— 252; 254.—Jocul său în «**Institutorii**», 23;— 96;— în «**Oh bărbații**», 82—83;— în «**O idee năzdrăvană**» 92—93;— în «**Să nu zici vorbă mare**», 110—111;— în «**O scrisoare pierdută**», 128; 129;— în «**423**», 253—254.
- Nicu (Popescu)**, personajul din «**Șarpele casei**», 325;— 332; 333 (r. 17, 20, 24); 334; 336; 337.—Caracterizare și rolul său în acțiune 337—339.
- Niflășou**, personajul în «**423**», 254.
- Notara**, artist dramatic, 21;— 86;— 130;— 178;— 195;— 202 (r. 11—17, 22); 203;— 221; 222;— 234;— 348 (r. 11, 23, 26); 352; 354 (r. 18, 26);—358.—Jocul său în **Simon** din «**Caporalul Simon**», 130;— în **Mihail Ploeanu** din «**Uitarea de sine**», 202—203;— în **Stefan** din «**Domnița Olteasa**», 221;— în **Ștefan** din «**Dumbrava Roșie**», 222;— în **Wurm** din «**Intrigă și amor**»;— în **Lebonnard** din «**Papa Lebonnard**» 353—354.
- Novelli**, artist dramatic italian, 18—19;—50;—85;—103;—141; 142 (r. 1, 3); 144; 145;—157; 159; 163; 164 (r. 2—3, 6, 8, 14); 166 (r. 4, 15);—186;—192;—51;—853; 365.—Cine a câștigat dela el, 32;— Comparație cu **De Max**,—48; 50;— cu **D-ra Bărsescu**, 85;— cu **Sarah Bernhardt**, 141—145; 157; 162—165.

O

- «**O căsnicie**», operă dramatică de G. Ursachy, 196.
- Odlu**, Jupiterul germanic, 77.
- «**O dramă nouă**», operă dramatică de Tomajo y Bauss, 108;— 164.—Ce fel de valoare are, 103.
- Ofelia**, personajul din «**Hamlet, Prințul Danemarcei**», 36 (r. 24, 29).
- «**Oh, bărbații**» operă dramatică de A. Capus, 25 (r. 3, 6);— 90; 95;— 98 (r. 9—10, 12, 15); 100;— 127;— 224;— 248 (r. 1—2, 13);— 304.—Reprezentarea ei la Teatrul Național și ce semnificație are pentru noi aceasta, 25—31;— Jocul artiștilor, 30—33;— Solicitudinea ce-i arată Direcțiunea

- cea veche, 95;— 98—101;— 224;— Pentru ce am combă-
tut-o, 248;— Comunitatea izvorului ei cu «Minunică», 304.
- «O idele nădrăvană», operă dramatică, de Karl Laufs, 90 (r.
4, 14); 92.—Caracterizare și analiză sumară, 92—93.
- Ollănescu C. D., autor dramatic, 114 (r. 1—2, 8);— 117—118.—
Vezi și *Ascanio*.
- Oltea, forma corectă a numelui *Oltea*. Vezi «*Domnița Oltea*»,
920.
- «O noapte furtunoasă», operă dramatică de I. L. Caragiale, 290
(r. 3, 9). — Cum a fost jucat, 291—292.
- OPERĂ (trupa italiană de) și Societatea dramatică, 163.
- «O scrisoare pierdută», operă dramatică de I. L. Caragiale, 128
(r. 3, 7, 10, 14) i— Modul cum au jucat-o și cum r
trebui s'o joace artiștii noștri, 123—130.
- «Othello», operă dramatică de Shakspeare, 258.
- Othello, personajul din «Othello». 215.— Ce fel de interes ne
inepiră, *ibidem*.

P

- Pacturea, artist dramatic, 11;— 22;— 96;— 128;— 170;— 185;—
193.—Jocul său în Weidenbaum din «Institutorii», 22;—
96;— în Dandanache din «O scrisoare pierdută» 128; 129;
— în Rocco, din «Alleluia», 193.
- «Papa Lebonnard», operă dramatică de J. Aicard, 103;— 351 (r. 3,
8—9, 11); 354.—Valoarea ei, 103;—Caracterizare 351—352;—
Analiză 352—354.
- Paris, 6;— 59;— 91;— 146;— 282.
- «Patru păstori», bucată muzicală de T. Popovici, 220. — Car-
cterizare sumară, *ibidem*.
- «23», operă dramatică localizată după die Giegerln von Wien, 252
(r. 3, 6). — Caracterizare 252—253; — Analiză, 253;—254.
- «Pe malul gârlei», operă dramatică de Ollănescu-Ascanio, 114;
116;— 118 (r. 12, 19, 22);— 176. — Caracterizarea formei.
114;— Analiza critică a fondului, 115—116; — Prin ce ne
poate interesa în mod estetic, 118.
- Pertusani, personajul din «Alleluia», 185. — Caracterizare in-
cidentală, 193—194.
- Pestalozzi, 6.
- Petrescu Aurel, artist dramatic, 10; 14;—23;—69;—109;—110 (r.
13, 21—22); 111; 112;—120;—153;—184;—194 (r. 5—6);—
286;—292;—326;—328;— 332;—350;—352. — Jocul său în
Fleming din «Institutorii», 14;— 23;—96; — în «Să nu zici
vorbă mare», 111—112; — în Giovanni Conte din «Alle-

- luia»; — în Xavier din «Bani!» 283; — în Chiriac din «O noapte furtunoasă», 291; — în Puiu Ștefănescu din «Șarpele Casei», 325 și 329; — în Lazăr din «Manasse», 350.
- Petrescu Ion**, artist dramatic, 21; — 235; — 271 (r. 13-14, 16); — 292; — 325; 326; — 329; — 331. — Jocul său în Lorenzo din «Romeo și Julieta», 271; — în Titircă inimă rea din «O noapte furtunoasă», 292; — în «Șarpele Casei», 326; — 328-329.
- Petronechio**, personaj din «Mucirea dracului» (Femeia îndărătnică), 168.
- Pinck**, personaj din «Bani!» 282 (r. 17, 20). — Caracterizare sumară, *ibidem*.
- Pickmann**, renumit ipnotizator, 126.
- Plant**, poet dramatic latin, 27.
- Poetus**, personaj din «Mesalina», 69; 71; — 83; — 102; 104; 107. — Ce caracteristică i-a dat a țistul Sturdza, 71; — Sentimentele de care e animat, 83; — 102; 104; 107.
- Popescu Virgiliu**, publicist, 51; — 78.
- Poporul Evreu**, Ce ideal și-a ajuns în deosebi de celelalte popoare, 291—295; — Cum se primenește de elementele rele, 296—297; — Cine-i face rea reputațiune și în acelaș timp o ajută, 296—297.
- Popovici T.**, compozitor muzical, 220.
- Praga Mare**, autor dramatic, 139 (r. 3, 20); — 118 (r. 3, 6); — 139; — 206 (r. 8, 8).
- «**Prejudecăți**», operă dramatică de Gr. Ventura, 147; 152 (r. 3, 7); — 166; 171; 176; 181; — 203; 208. — Modul cum a fost jucată la prima reprezentație, 153—155; — Caracterizare sumară, 155—157; — Analiză critică, 176—182; — Modul cum s'a jucat a treia oară, 203—207.
- Prell** (inspectorul), personaj din «Institutorii», 11; 14; 16 (r. 1, 2, 20); 17; 18; 19; 20; — 23; — 50; — 207; — 326. — Rolul său în acțiune, 11 sqq; — Analiza caracterului său 16—18.
- Președintele de Walter**, personaj din «Intrigă și amor», 235.
- Principii Moștenitorii al României**, 133.
- Prințul Carol**, 133.
- Prințul Danemarcei**, 264. — Vezi și *Hamlet*.
- Prințul Moruzzi**, prefectul poliției în București, 357.
- Proudhon**, scriitor socialist, 227.
- Prutescu**, personaj din «Uitare de sine», 195; — 203. — Caracterizare critică, 203.
- Puiu** (Ștefănescu), personaj din «Șarpele Casei». 342; 334; 333 (r. 5, 13); 339. — Caracterizare sumară, 332; 339.

R.

- Rabelais**, 27, (r. 9, 17).
- Racine**, 34;—40; 45;—54 (r. 4, 8); f. 6. —Cum sînt versurile lui, 56.
- Radu** (Cernea), personaj din «Prejudecăți» 177; 178 (r. 11, 19; 179 (r. 6, 18, 2); 180 (r. 21, 23); 181 (r. 7, 13, 18, 25).—Caracterizare, 178;—Rolul său în acțiune, 178;—Conflictul interesant din sufletul său, 181—182.
- Rafael**, 141.
- Ranetti G.**, poet umoristic, 152 (r. 4, 10); 153 (r. 6, 15);—166; 171; 176 (r. 3, 21);—183 (r. 4, 6);—188. Ce-a exprimat în lucrarea «Săracu' Dumitrescu». 153.
- «**Räsnnet din Ardeni**» bucată muzicală, de I. Vidu, 220.
- REALISMUL**, Cum trebuie înțeles în poezia dramatică, 191;—Efectul ce face dacă e rău aplicat, 202—203; — Exemplu de realism artistic în arta dramatică, 287—289.
- Regele Romei** (ducele de Reichsadt; l'Aiglon), personaj din «Aiglon» 140;—163 — Vezi și *l'Aiglon*.
- «**Regalul Codoreanu**», operă dramatică. 170;—223. — De ce a avut succes, 170—171.
- Ricoboni**, D-ra, artiză dramatică, 292;—332. Locul său în Zița din «O noapte furtunoasă», 292.
- Rlemanu**, personaj din «Institutorii», 11; — 97.—Caracterizare sumară, 11;—97.
- Robert**, personaj «Papa Lebonnard», 352; 353 (r. 8, 12, 19, 24, 29).—Rolul lui în acțiune, 353.
- Rocco**, personaj din «Alleluia», 185.
- Roloff**, personaj din «Esape», 39.
- Roman**, 82.
- Româncea**, 220; 222.— Vezi și *Femeia Română*.
- Românul**, în ce poet nu crezut unii învățați că se intrupează sufletul poetic al lor, 213.
- Romeo**, personaj din «Romeo și Julieta», 150;—260 (r. 6, 7, 17, 21, 23—24); 267; 268.—Comparație între el și Hamlet, 260—261; Ce reprezintă împreună cu Julieta 262—263.
- «**Romeo și Julieta**», operă dramatică de Shakspeare. 147;—256; 257; 258; 259 (r. 7, 15); 264 (r. 6—7, 21);—267 (r. 3, 5—6, 11).—Caracterizare sumară, 259;—Emnificația ei, 259—265; —Asemănare cu «Hamlet» 262—261;—Superioritatea față de «Hamlet», 264—265.
- Ronetti Romanu**, poet dramatic, 345 (r. 3, 4).
- Rostand Edmond**, poet dramatic, 133 (r. 4, 12); — 137.
- Rousseau**, personaj din «Cancer la inimă», 91.

- Römer**, personaj din «Institutorii», 12.—Caracterizare sumară, *ibidem*.
Rudolf, personaj din «In ziua scadenței», 73 (r. 23—24, 23); 74 (r. 8, 10, 18—19).
Ruși, Reflexul purității lor în «Pe malul girleii», 118.
«Buy Blas», operă dramatică de Victor Hugo, 153.

S

- Sarah Bernhardt**, artistă dramatică franceză, 128; 131 (r. 17; 29);—133; 135; 136;—137 (r. 3, 19); 141 (r. 15, 23); 142, 144 (r. 4, 14, 23—24); 145; 146 (r. 11—12, 17—18);—147;—152;—157 (r. 3, 5); 158; 160 (r. 1, 12—13); 161 (r. 7, 8, 21); 162; 163; 165 (r. 5, 17);—166. Caracterizare sumară, 131;—rimirea ei în raport cu primirea Janei Hading, 131—132; Pentru ce n'a entuziasmat pe spectatori în «Fedora», 133—134;—în «Aiglon» 134—136;—Fizicul ei, 137—138;—Sufletul ei, 138—141;—Comparație cu Novelli și Duse, 141 sqq.;—159—165;—Mijloacele sale de expresie, 141—145—în ce este superioară artiștilor italieni, 144—145;—în ce le este inferioară, 115—146;—Ce-a făcut să-și înjosească oarecum arta și de ce n'o iubim 146;—în ce putem s'o comparăm cu alți artiști, 157—159;—Ce fond exprimă prin excelență, 160—162.
Sardon Victorien, autor dramatic, 132;—133 (r. 3, 10);—137; 146;—147.—Caracterizare sumară a dramelor sale, 146.
«Să nu zici vorbă mare» (Il ne faut purer de rien), operă dramatică de Alfred de Musset, 110; 112;—114 (r. 4, 7—8);—117;—118 (r. 8, 13); 119 (r. 8, 9—10); 126;—169.—Prin ce ne poate interesa, 118;—Prin ce păcătuște, 119.
«Șaracu'Damitresou», operă dramatică de G. Ranotti, 152 (r. 4, 10, 17);—166; 171 (r. 17, 23—24); 72; 174;—183 (r. 3, 6, 12);—188 (r. 3—4, 7, 13.—Caracterizare sumară, 152;—De ce poate fi considerată ca un progres al literaturii noastre dramatice, 171—172; 176;—Analiză, 172;—Caracterizarea și critica, 172—174;—De ce n'ar fi avut succes în proză 174—176;—Cum a fost jucată prima dată, 152—153; a doua oară, 133; a treia oară, 188—189.
Schiller, 231 (r. 3, 6, 13).
Schopenhauer, 816.
Servetița, personaj din «Șarpele Casei», 334.
Shakspere, 40; 45;—256, 259; 264.—Operele lui cele mai caracteristice, 259 sqq.;—Originalitatea lui de intuiție, 264—265.
Smărăndița, personaj din «Pe malul girleii», 116 (r. 4, 25); 116.

SOCIETATEA DRAMATICĂ, De cine este amenințată, 168.

Soreanu, artist dramatic, 11; 18; 20; — 22; 23 (r. 27—29); 24; — 50; — 69; — 74; 76; — 91; — 96; — 100; — 113; — 116; — 129; 131; — 152; — 170; — 184; — 193; — 207; — 221; — 253; 254; — 286; — 309; — 324; — 326 (r. 15—18); 327 (r. 10—11, 15); — 329; — 332; — 350; — 361. — Cum a reprezentat pe Prell, 16—18; Cite de meritos, 18—19; — 326—327; — Jocul său în Prell din «Institutorii», a doua oară, 23—24; — În ce e superior d-ului De Max, 49—50; — Jocul său în «Mesalina», 71; — în Cristof din «In ziua Scadenței», 76; — în Prell din «Institutorii», a patra oară, 96; — în «Să nu zici vorbă mare», 113; — în Stoica din «Pe malul girlei», 116; — în Pristanda din «O scrisoare pierdută», 121—130; — Ce ar putea învăța dela d. Brezeanu, 190; — în «Caporalul Simon», 191; — în «Săracu' Dumitrescu», 193; — în Marzotti din «Alleluia», 198; — în «Domnița Olteea», 221; — în Cărărescu din «423», 254; — în «Bani», 286; — în Fane Ionescu din «Șarpele casei», 326—327; — în «Jucătorii de cărți», 361.

Spinozza, Ce-a izbutit să formuleze, 298.

«Spre ideal», operă dramatică de Polizu-Micșunești, 203.

Statul, Cum realizează dreptatea, 229—230; — Raportul lui cu Arta 249—251.

Stela, personajul din «Săracu' Dumitrescu», 172; 173; 175. — Rolul ei în acțiune, 172; — Ce ne vedește tirada ei, 173; — Când ar fi părut fals discursul ei, 175.

Steurmann A., publicist, 72 (r. 9, 10). — Ce fel a tradus «Ullranda», 72.

Stoica, personajul din «Pe malul girlei», 115 (r. 18, 17).

Sturdza P., artist dramatic, 32; — 69; 71; — 183; 184; — 189; — 202; — 211; 212; — 237; — 271; — 286. — Progresele sale în «Oh, bărbății!», 32; — Jocul său în Poetus din «Mesalina», 71; — în Fara din «Alleluia», 189; 192; — Incercările sale în legătură cu progresul teatrului nostru, 211—212; — Jocul său în Marchizul de Porcellet din «Bani!», 237; — 236; — Importanța sa în Teatrul Național, 271.

Sturdza D-na (în *Critica dramatică*, D-na Achille), 196; — 204. — Jocul său în Margareta Corbeanu din «Uitarea de sine».

Sndermann H., autor dramatic, 54; — 78 (r. 4—5, 11—2); 79; — 81 (r. 7, 19). Cum a început personajul Magdei, 79—81.

«Suprema forță», operă dramatică de Haralamb G. Lecca, 214. — Fondul ei sentimental, 214.

Sylvain, artist dramatic francez, 37; — 41; — 60. — De ce a jucat cu sala goală, 41.

«Șarpele casei», operă dramatică de V. Leonescu, 324 (r. 3, 6—7);

328 (r. 3, 7);—330 (r. 3, 7);—310; 343.—Caracterizare și analiză critică sumară 324—326;—Cum a fost jucată prima oară, 326—327;—330;—a doua oară, 328—329;—Analiza critică, 330—344;—Greșeli fundamentale, 331;—Expoziția 331—334;—Superficialitatea personalului principal 334—337;—Contradicții sentimentale în celelalte personaje, 337—339;—Nedesăvârșirea unor situații sufletești 339—340;—Analiza unui tip desăvârșit ce cuprinde, 340—344.

Ștefan, personaj din «Spre Ideal», 203.

Ștefan cel Mare, personaj istoric, 217;—223.

Ștefan cel Mare, personaj din «Domnița Olteea» 221 (r. 12, 22)

T

Tarbe, autor dramatic, 21 (r. 3, 7).

Tatăl Juletel (Capulet), personaj din «Romeo și Julieta», 270.
Vezi și *Capulet*.

«Tatăl nostru», bucată muzicală de Chiriac, 220.—Caracterizare. *ibidem*.

Taxil Léon, romancier francez jocos, 29.

Teatrul Dacla, sală de a treia mână în București, 52.

Teatrul Liric, sală elegantă în București 37;—41; 52;—128; 131;—133;—147;—171.—La ce ar fi bun, 309—310;—322.

Teatrul (nostru) Național (Teatrul), 5; 10; 20;—21;—25;—38;—40; 41 (r. 7—8, 13); 42; 52 (r. 1—2, 13—14);—54;—69;—78;—90;—98; 101;—110; 111;—114;—117; 118; 119;—128 (r. 3, 6-7);—133;—147 (r. 10, 19);—152; 154 (r. 11, 15); 155; 156;—168 (r. 8-9, 10, 19); 170; 171;—199;—206;—217 (r. 3, 8);—223; 224;—252;—256 (r. 3-9); 253;—290; 293;—305; 307 (r. 1—15); 310; 311;—318; 319; 321;—328;—345; 349;—351.—Cea mai interesantă reprezentație dată în—, 10; 20;—Ce considerație ar fi putut face pe Direcție să uie caracterul acestui teatru, 41-43;—Din pricina subvențiunii nefundamentale cu ce mijloace e întreținut, 98-101;—Cine i-ar putea aduce servicii, 110;—Ce se petrece rar la—, 111; Ce a intrat în tradițiunea lui, 118;—Ce nu se va mai da multă vreme pe scena lui, 118-119;—În ce stă viitorul lui, 149;—Raportul artiștilor cu el, 154—156;—Cu cine are să lupte, 168;—Ce fel de farse nu trebuie și ce fel de farse trebuie să se dea pe scena lui, 168—171;—Ce fapt dovedește progresul acestui teatru, 257-258;—Ce fapt nepilduit s'a petrecut pe scena lui, 306—308;—Ce nu este

- obligat să facă, 309—311;—Speranțe de îndreptare, 318—321;—Cu ce artist se poate mândri, 349.
- Tomistocle Cristopol, personajul din «O idee năstrăvănată», 94.—Caracterizare incidentală 93-94.
- Tereza, personajul în «Joan Marie», 109.
- Theurlet André, autor dramatic, 38 (r. 3, 7-9);—109 (r. 3, 9).
- Thierry, artist dramatic francez, 38.
- Tibald, personajul din «Romeo și Julieta», 271 (r. 3, 10).—Caracterizare incidentală, *ibidem*.
- Tina, personajul din «Șarpele casei», 332; 334; 338 (r. 1, 2, 13); 339; 349 (r. 8, 9).—Caracterizare, 332;—Rolul său în acțiune, 338; 329; 343.
- Tipătescu, personajul din «O scrisoare pierdută», 128.—Cum a fost interpretat de artistul Demetriad, 128.
- Toneanu V., artist dramatic, 115;—170;—224;—326;—327; 328;—334;—348; 349.—Jocul său în «Pe malul girlei», 116;—în «Regulus Codoveanu», 224;—în Mișu Gărdescu din «Șarpele Casei», 326; 327; 329;—în Zelig Șor din «Manasse», 348, 349.
- «Tosca», operă dramatică de Victorien Sardou, 137.
- Tosca, personajul din «Tosca», 141;—161;—163. — Caracterizare 140—141;—161.
- Trestianu, personajul de culise în «Prejudecăți», 178; 161.—Rolul său în acțiune, 178.
- Țara românească, Ce e cu puțință în —, *ibidem*.
- Țincu N., publicist, 109;—117. — Cum traduce, 117.

U

- «Ultarea de stae», operă dramatică de G. Ursachy, 195;—199; 200; 202; 203;—206 (r. 4, 10); 209; 212; 213 (r. 16, 20);—218. — Caracterizarea fondului sentimental, 195—196; — Asemănarea în această privință cu «Ciniia», 197—198; — 200—201; — Cum a fost jucată, 199—200; 202—205; — Analiza critică a fondului sentimental, 212—216; — De ce am combătut-o, 247—248.
- «Uliranda», operă dramatică de Carmen Sylva, 72 (r. 3, 10); 76;—78.—Analiză, 76—77;—Felul cum a fost jucată, 77.
- Ursachy G., autor dramatic, 195; 196 (r. 8, 23); 197; 198;—199 (r. 3—7); 200 (r. 10, 20, 27, 29); 201; 202;—206 (r. 4—5; 10—11); 212; 215—216;—240; 241; 243; 244. — În ce stă țâria și slăbiciunea lui, 196—198;—Raportul dintre el și d. Lecca 197—198; 200—202; 240—241;—Dece l-am criticat, 241—246;

V

- «Vae Victis», operă dramatică de Richard Voss, traducere sub numele de «Napoleon I», 117.—Vezi și «*Napoleon I.*»
- Van Blok, personaj din «Să nu zici vorbă mare, 110.—Caracterizare, 110—111.
- Vaslache, personaj din «423», 252; 253 (r. 8, 17).—Caracterizare și rolul său în acțiune, 253—254.
- Vaslache Turtureanu, personaj din «O idee năstrăvănă», 93.—Caracterizare și rolul său în acțiune, 93.
- Ventura Gr., autor dramatic, 147 (r. 7, 17);—152 (r. 8, 16); 153; 154; 155 (r. 12, 24); — 166; 171; 176; 177; 182; 199; — 206; 208; 209.—Cum i s'a jucat drama «Prejudecăți», 153—154; —Pentru ce l-am apărat, 155—156;—Ce a vrut să ne înfățișeze în această dramă și ce ne-a înfățișat în adevăr, 176—182; Raportul său cu artiștii dramatici, 153—155; — 199; — 208 — 209.
- Ventura Gr. D-ra, artistă dramatică, 34; 36;—39;—40; 43; 44;—54 (r. 3. 7); 55 (r. 1, 4, 9, 14); 57 (r. 17, 24); 60; 66.—Caracterizare sumară a talentului său, 86—37; — Jocul său din Rodope din «Esopo», 39;—Valoarea sa artistică în raport cu pretențiile sale, 43—44;— Comparație cu De Max, 55; Defectele sale în Ermione de Racine, 55—56; — Calitățile sale de viitor, 56—58;— Analiza jocului său în Ermiona, 55—58.
- Viçontele de Fontenelle, personaj din «Bani», 282 (r. 16—17, 24); 296. — Caracterizare critică, 282—283; 286.
- Victor (Vanta), personaj din «Jucătorii de cărți», 358; 359 (r. 7, 12, 16, 27); 261 (r. 5, 21). — Caracterizare, 358; — Rolul său în acțiune, 358—359; — 359—360; — Ce efect face asupra publicului replicile lui, 359.
- Vidu I., compozitor, 220.
- Viena, 232.
- Vlahuță, 248. — Ce-i impută unii critici, *ibidem*.
- Vogelsang, personaj din «Institutorii», 12. — Caracterizare incidentală, *ibidem*.
- Votulescu D-ra, artistă dramatică, 115; — 147 (r. 5, 13); 149; 150;— 153 (r. 1, 8);— 183;— 188;— 221;— 267; 268;— 320; — 329;— 332; — 348; 350; — 352;— 355;—359.—Caracterizarea talentului său în rolul Juliei din «Romeo și Julieta», 149—151;— Jocul său în Stela din «Săracu' Dumitrescu», întâia oară, 153; — a doua oară, 183; — a treia oară, 188; — în «Domnița Olteana», 221; — în Ju-

lieta din «Romeo și Julieta», a tcia oară, 268—269; în Tina din «Șarpele casei», 326; — 329; — în Lelia din «Manasse», 348; 350; — în Jeana din «Papa Lebonnard», 355-«Voința Națională», ziar ce apare în București, 222.
Voss Richard, autor dramatic, 117; 119; 123; 124. — Ce caută să ue reprezinte în «Napoleon I», 119 sqq.

W

Waterloo, 121.
Weidenbaum, personagiu în «Institutorii», 11; — 22. — Caracterizare incidentală, 11; — 22.
Wildbrandt A., autor dramatic, 69 (r. 3, 7); — 78 (r. 7, 15); 82; — 98; 102; 103; 104; 107; — 145. Ce contradicție ne înfățișează în Mesalina, 81—84; — Ce greșală fundamentală comite în drama cu acest nume, 104—108.
Wodmor, personagiu din «Ultranda», 76.
Wurm, personagiu din «Intrigă și amor», 231.

X

Xavler, personagiu din «Bani!», 286; 288. — Caracterizare incidentală, 286.

Y

Yorick, personagiu din «O dramă nouă», 163.

Z

Zanetto, personagiu din «Le passant» de François Coppée, 36.
Zelig Șor, personagiu în «Manasse», 345; 346; 349. — Caracterizare, 346—347.
Zina, personagiu în «Șarpele casei», 338; 343.
Zoraya, personagiu în «La sorcière», 140; — 161; 163. — Caracterizare 139—140; — 161.

CUPRINSUL

	<u>Pag.</u>
Întia bucată (Institutorii de <i>Otto Ernst</i>)	1
NOTIȚA I (Martira de <i>d'Ennery</i> și <i>Tarbe</i> ; —Institutorii, a doua oară)	21
A doua bucată (Oh, Bărbații! de <i>Alfred Capus</i>).	25
NOTIȚA II (Hamlet și <i>Britanicus</i> cu <i>De</i> <i>Max</i>).	34
NOTIȚA III (Jean Marie de <i>Theuriet</i> ; Esop de <i>Banville</i>)	38
A treia bucată (DOMNUL DE MAX)	40
A patra bucată (D-RA VENTURA și DOMNUL DE MAX în <i>Andromaque</i> de <i>Racine</i>)	54
NOTIȚA IV (Mesalina de <i>Wildbrandt</i>)	64
NOTIȚA V (Ullranda și În ziua scadenței de <i>Carmen Sylva</i>)	73
A cincea bucată (D-RA AGATHA BARSESCU în Magda și Mesalina)	78
NOTIȚA VI (Cancer la inimă de <i>Lecca</i> și O idee năsdăvăvă de <i>Laufs</i>)	90
NOTIȚA VII (Institutorii, a patra oară)	96
A șasea bucată (Mesalina de <i>Wildbrandt</i>)	98
NOTIȚA VIII (Jean Marie de <i>Theuriet</i> și Să nu zici vorbă mare de <i>Musset</i>)	109
NOTIȚA IX (Pe malul gîrlei de <i>Ascanio</i>)	114

A șaptea bucată (Napoleon I, de <i>Richard Voss</i>)	117
NOTIȚA X (O scrisoare pierdută de <i>Caragiale</i> și Caporalul Simon de <i>d'Ennery</i>)	128
NOTIȚA XI (Fedora de <i>Sardou</i> ; Aiglou de <i>Rostand</i> , cu <i>Sarah Bernhardt</i>)	183
A opta bucată (SARAH BERNHARDT)	187
NOTIȚA XII (Prejudecăți de <i>Ventura</i> ; Romeo și Julieta de <i>Shakspere</i>)	147
NOTIȚA XIII (Prejudecăți de <i>Ventura</i> și Săracu' Dumitrescu de <i>Ranelli</i> , prima oară)	133
A noua bucată . (Tot SARAH BERNHARDT)	157
A zecea » (Chimia în însurătoare de <i>Kneisel</i> ; Săracu' Dumitrescu de <i>Ranelli</i> ; Prejudecăți de <i>Ventura</i>)	166
NOTIȚA XIV (Alleluia de <i>Praga</i> ; Săracu' Dumitrescu de <i>Ranelli</i> , a doua oară)	183
NOTIȚA XV (Alleluia de <i>Praga</i> ; Săracu' Dumitrescu de <i>Ranelli</i> , a treia oară)	189
NOTIȚA XVI (Uitarea de sine de <i>Ursachy</i> , I)	195
NOTIȚA XVII (Uitarea de sine de <i>Ursachy</i> , II)	199
A unsprezecea bucată (Alleluia de <i>Marco Praga</i> ; Uitarea de sine de <i>Ursachy</i>)	206
NOTIȚA XVIII (Domnița Oltea de <i>Dauș</i> ; Dumbrava roșie de <i>Alecsandri</i> ; Carmen)	217
A douăsprezecea bucată (DE QUIBUSDAM ALIIS, I)	223
NOTIȚA XIX (Intrigă și amor de <i>Schiller</i> ; Bani! de <i>Mirbeau</i>)	234
A treisprezecea bucată . (DE QUIBUSDAM ALIIS, II)	239
NOTIȚA XX (423, localizare de <i>Malla</i>)	252
A patrusprezecea bucată (Romeo și Julieta de <i>Shakspere</i>)	256
NOTIȚA XXI (Romeo și Julieta de <i>Shakspere</i> ; Bani! de <i>Mirbeau</i>)	267
A cincisprezecea bucată (Bani! de <i>Octave Mirbeau</i>)	272
NOTIȚA XXII (O noapte furtunoasă de <i>Caragiale</i> ; Minunică de <i>Charvay</i> și <i>Garavault</i>)	280
A șasesprezecea bucată (EVREII ÎN LITERATURA, apropos de <i>Minunică</i>)	293
A șaptesprezecea bucată (DESFRIU ȘI ÎNCONȘTIINȚĂ, idem)	305

A optsprezecea bucată (BINELE RĂULUI ȘI RĂUL BINELUI, idem)	314
NOTIȚA XXIII (Șarpele casei de <i>Leonescu</i> , înflia oară)	324
NOTIȚA XXIV (Șarpele casei de <i>Leonescu</i> , a doua oară)	328
A nouăsprezecea bucată (Șarpele casei do <i>V. Leonescu</i>)	330
NOTIȚA XXV (Manasse de <i>Ronetti Roman</i>)	345
NOTIȚA XXVI (Papa <i>Lebonnard de Aicard</i>)	351
NOTIȚA XXVII (Jucătorii de cărți de <i>Haramb G. Lecca</i>)	357
INDICE	363
CUPRINSUL	389

