

9
Căuța de tablă tipar farandru la 3 Octomvri 1904
cu m. dia la 14 Dec. 1904.

Mihail Dragomirescu

CRITICĂ DRAMATICĂ

DE

MIHAIL DRAGOMIRESCU



BUCUREȘTI
EDITURA LIBRĂRIEI H. STEINBERG
10. — STRADA GABROVENI. — 10
1904

81654

Biblioteca Centrală Universitară
"Carol I" București
Cota.....81654

866/09



B.C.U. Bucuresti

C20097057

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 > X (NOVELLI)	51
A şaptea > (Uff!... localizare de <i>Rip</i>)	64
A opta > (Ocolul pămîntului de <i>d'Enmery</i> şi <i>Cor-</i> <i>mon</i> ; Banul Mărăcine de <i>V. A. U-</i> <i>rechiă</i> ; Curcanii de <i>G. Ventura</i> ; Lipitorile Satelor de <i>V. Alecsandri</i> şi <i>M. Millo</i> ; Păsărelele de <i>Eug.</i> <i>Labiche</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

	Pag.
A unsprezecea bucată	(Oh, bărbații !... de <i>Alfred Capus</i>) 117
A douăsprezecea >	(O scrisoare pierdută ; O noapte furtunoasă de <i>Caragiale</i> ; <i>Scîntea de Pailleron</i>) 135
✓ A treisprezecea >	(CĂRAGIALE I) 149
A patrusprezecea >	(CĂRAGIALE II) 158
A cincisprezecea >	(Crima celebră de <i>d'Ennery și Cormon</i> ; <i>Tudorache Sucitu</i> de <i>V. Toneanuși Ar. Marinescu</i>) . 171
A șaisprezecea >	(<i>Don Vagmistru</i> de <i>C. Grigoriu</i>) 184
A șaptesprezecea >	(<i>Aur de Constanța Hodoș</i>) . 194
A optsprezecea >	(<i>Liceul Țepeluș-Vodă</i> de <i>G. Ionnescu-Gion</i> ; <i>Sărmanul muzicant</i> de <i>Wanderak</i>) 211
A nouăsprezecea >	(<i>Concluziuni</i> I) 224
A douăzecea >	(> II) 234
A douăzecișiuna >	(> III) 246
A douăzecișidouă >	(> IV) 258
A douăzecișitrea >	(> V) 267
A douăzecișipatru >	(> VI) 280
A douăzecișicinca >	(> 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> , <i>localizare</i> de <i>P. Gusty</i>) . . . 318
	VII (<i>Oh, bărbații !...</i> de <i>Alfred Capus</i>) 320
	VIII > > 322
	IX (<i>O scrisoare pierdută</i> , de <i>Caragiale</i>) 323
	X (<i>O noapte furtunoasă</i> de <i>Caragiale</i>) 325
	XI (<i>O scrisoare pierdută</i> de <i>Caragiale</i> ; <i>Romeo și Julieta</i> de <i>Shakspeare</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>Maitre de forges</i> și <i>La Châtelaine</i>) 331

NOTIȚE: XIV (Patru Săbii, localizare de <i>L. Dauș</i>)	333
XV (Noaptea de Paște de <i>A. Mateescu-Ciupagea</i> ; Principesa de Bagdad de <i>A. Dumas fiul</i>)	338
XVI (Scântea de <i>Pailleron</i> ; Aur de <i>Constanța</i> <i>Hodoș</i>)	341
XVII (Mintuire de <i>Constanța Hodoș</i>)	344
XVIII (Hoții de <i>Schiller</i>)	348
XIX (LE BARGY în Le Marquis de Priola de <i>La-</i> <i>vedan</i>)	351
«Carmen»	355

ÎNTÎIA BUCATĂ

Luni, 1 Dechemvrie 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 reprezentația 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 gînd 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 desvoltarea culturii noastre? Mărturisesc că, asistînd la această reprezentație, n'am putut găsi acestor 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 „~~scocieri~~” talente dramatice, n’ar fi fost deloc ridicul, ba ar fi fost o serioasă obligație pentru cei ce aveau în mîină 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 ^{herculean} ~~omeric~~ 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. In afară de aceasta, — și cîteată „albială“ ~~versurilor~~ — traducătorul nu și-a dat osteneala să respecte cele mai elementare reguli de armonie. Să citez cîteva emiștihuri, 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 *misteroasă*)
- 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 *pūtea* 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, ~~eum e cazul de~~ ~~astă dată~~, poți să faci aceasta *fără nici o sfortare 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 permiti să schiopătezi dealungul tuturor tiradelor, îți îngădui să unești și să izbești sunetele în mod disgrățios, — 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 disgrățioase. Cu „parcurge“, „avantaj“, „comentează“, „forțat“, nu merge deloc în vorbirea versificată. Și mai cu seamă nu merge, când 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 ^{minuți} ~~deci~~ ^{și} 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 ^{și} 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 ^{ne} 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! *face frînturi de limbă.*

Teatrul Național trebuie să fie, mai întîiu 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 întâmplă 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 speulă, 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 învîrtească, 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 cîteodată 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 hotărîtor 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 ^{ac} aceea, vecinica ciocnire între faptele și zisele Hamletului său. De ^{ac} 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, pentru că 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 cã n'are decît un pas pînã 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 însã și atunci îl ține în rîndul oamenilor cu mintea întregă e faptul că gîndirea lui rămîne neconținut sigură pe sine și niciodatã nu se depărtează de la considerarea vieții reale. Moralitatea lumii, care-l preocupã continuu (și aceasta este încã un fapt, care ne aratã cît de contemplativ e caracterul lui și cîtã antipatie naturalã are pentru viața activã), îl preocupã și în acestemomente, 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, cãci pe un public mai cultivat nuanța îl farmecã.

Dar, în afarã de faptul că este injustã și fãrã relief, — interpretarea d-lui Nottara, deși se sprijinește pe o teorie clarã, în re-

alitate, nu este unitară. Așa, bunioară, 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, înbrăcăminte, 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 înscena portretelor căuta să privească în ochii mamei sale, să-i pătrundă și să-i cucerească sufletul; d. Nottara șade în genuchi lîngă 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 vadă 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 deosebî întru nimic de contesa Rutland din „Contele Essex“, — chiar dacă Polonius n'ar înceta să fie cam vulgar (căci în concepția shakspeoreană nu e tocmai așa), — chiar dacă fantomei i-ar troncăni cismele mai rău decît la reprezentația trecută, — și chiar dacă

X 94 6000 7

s'ar păstra traducțiunea de astăzi, în care 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 rîdă 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 noutatea 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 întîiu 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 dumnezeiască, 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 toiul 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 adâncă 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, rămâne 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 preot sau socialist, republican sau regal-
list, 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 dovedit vii, ca și noi ; dacă am simțit 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. Ce interes dar poate prezenta 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 întâmplat 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 aș căuta să-l înalț în proporție față de calitatea acestei traduceri, ar trebui să nu

mai găsesc cuvinte. „*Taina Spovedaniei*“ — titlu foarte românesc ; dar, după restul traducerii ar fi mai potrivit... „*Misterul confesiunii*“. Nici cea 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 simpatcă, 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 fiorul, 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 pûtea 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 înnobila 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, sau 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 opiuniune 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 desfășurîndu-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 membrelor 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 caută, 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 întrebunțate 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 *încântă* — e posibil și aceasta într'un secol de civilizație detracată! — pe cei ce-i înlesnesc reprezentația cu atâtea sacrificii.

Dar la urma urmelor, am primî 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'înșă să dobândim 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 sollicitudine 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 contribue 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 antipatia 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 personagiilor principale cu ocazia

unii 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'intîiu, 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 sdrobiți 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 reprezentație îngrijită. D-ra Bârsescu în rolul Terezei a atins în unele momente marea artă pe care am simțit-o la Duse. Așa, bunioară, în scena din noaptea nunții, cînd vrea să vorbească de nimicuri, ca să înnăbușe 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 nu 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 mânca sunete din năuntru vorbelor : aț'țat = ațîțat, m'a înd'mnat = m'a îndemnat, sdr'ncinați = sdruncinați, buz'nar = buzunar, precum și de a face pauze nenaturale înăuntru 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 bănăne 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*; **Ciinii**, «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 vârtej 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 dîndpe „*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 dînșii 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 când e dialog, persoanele găsesc prilej de monologuri!), și e grozav de lungă. O asemenea dramă nu poate fi dată decît când 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 când, 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 când 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-ducă 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 trupeșia 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 Ducesei d'Albuquerque, a dat scurțului său rol un relief surprinzător...

Spectacolul serii de Duminică, 14 Decembrie, menit 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 tractată 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 lălîe, că sala întregă pufnea de rîs 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 mîna 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 aceasta, 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. Aceasta 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 fior 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 — „*Cîini*“, 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-a lăsată această „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 „țîstîituri“ ce-am auzit înprejuru-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 rîs 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 înfrîngă pornirile inimii ca să studieze o așa de netrebnică producție. E de neînchipuit!...

La ce să-i mai pomenesc? „*Ciini*“ e o dramă în care cu cît artiștii joacă mai bine, cu atît efectul e mai rău. N'am pentru ce să-i laud, deși toți ar fi de lăudat. — 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 *Tomajo y Bauss*, prelucrată de Comm. E. Novelli; **Papa Lebonard**, comedie în 4 acte de *Jean Aicard*; **Regele Lear**, dramă în 5 acte și **Muerea Dracului**, (*Bisbetica domata*) comedie în 5 acte, redusă de către Comm. E. Novelli, de *W. Shakspeare*; **Nevastă-mea n'are «șic»**, 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 fiin-

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 poștești 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 însuți 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 înlăture nemilosiv pe cei ce o profană, și cu atît mai mult să divinizeze pe cei ce o înfăptuesc....

Novelli înfăptuește marea artă, într'însul se revelă o parte din Dumnezeire, 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 «sic»*“, „*Papa Lebonard*“ și „*O dramă nouă*“, Novelli s'a arătat tot așa de maestru într'o altă artă, izvorită 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 sufleteș, 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 mimice 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 palpitațiile musculaturii, prin vibra-

țiunile vocii artistului. La toate aceste reprezentații, 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 întrupat. 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, contractiile 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 : fiecare, 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 mișcările 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 imginabile, 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 încântare, licăriri de speranță, care toate fac parte integrantă din durerea prezentă. Și iarăși, oricît de exuberantă ar fi veselie ce cuprinde pe un om, nu se poate să nu fie înnourată 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 muschilor 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 ca 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 nou-tăți, 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 adînci și oarecum eterne ale sufletului omenesc, și vrea să fie reprezentantul omenirii de totdeauna.

Dar, pe lîngă 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 cvintezența 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, cînd se joacă cu coroana de pae, dar cu deosebire acela cînd intră în scenă, mugind ca un taur rănit și ducînd în brațele sale pe Cordelia moartă. De la Barnay mi-a rămas momentul cînd își împarte, ca un moș bătrîn la el acasă — *gemüthlich* — țările sale, fiicelor, și acela cînd, în nebunia lui, auzind că e numit rege, își

înaltă capul și-și îndreptează trupul — majestate decrepită și jalnică. De la Novelli nu voi uita niciodată momentul cînd, deșteptîndu-se treptat din nebunia lui, își dă seama că e îngrijit de Cordelia, fica 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 sfiște, 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 isbucnește, 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 sînul 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 Dechemvrie) 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 bănuir, care merită să fie văzute, pentru că bi-ciuesc, 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, Pavlică 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 dînsele, 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 metodul 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, auzind declarația de amor a lui Ciupescu: „Mișo, Mișo, tot sînt casele noastre lipite, de ce un 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 trezit 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 machiavelice 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 comicul 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 bisericooasă 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 decît 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 politicos 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 civilizat 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 *întreg*; 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 reprezinte 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 suggestive, cînd vrea să scape de nevastă-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 vistavoii lui, — 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 Mărăcine**, legendă națională în 13 tablouri de *V. A. Urechiă*; **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 culti și criticele lor, copilărește formulate, dar drepte, te fac fără să vrei să te gîndești la înființarea cît 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, cât de conținutul lor educativ și instructiv. Ce artă să ceri, de pildă, de la „Ocolul pământului“, 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 — personajii 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 întâmplări, înfruntîndu-le cu sînge rece, cu mintea deșteaptă, cu curaj neînfrînt și totuși cu inima bună și săvîrșind, precum își propusese în urma unei prinosi, 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 aceluiași 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 priveliști 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 deslînată și fără noimă, copiii au putut totuși vedea cîteva din momentele vieții noastre trecute — vrășmășia ipocrită a Ungurului, năvălirile neașteptate ale Tătarului, vitejia dormind în sufletul Românului, însă deșteptîndu-se vijelioasă la vreme, — dar cu deosebire cîteva 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 Costică 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 (Ion, 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 Vîntură-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 cîștig, dar mai cu seamă din frică se face părtaș la crime, precum și perversitatea cinică, dar burlescă și cam fără rost a greului Iane (d. Paciurea), și au putut rămîne cel puțin cu învățătura că e bine ca Românul să rămîna 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 pedeoparte 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. Năgredit, 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, buniolară, 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 enesigură 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

traul în mod cinstit, nu izbutește, se aruncă în brațele desfrîului celui mai abject și sfîrșește prin a cerși o bucată de pîine de la vara sa, 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 adaogă bănuiala tristă că Lelia îi va smomi iubitul ; mai apoi întâlnirea 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 personagiul 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, sprinjindu-se de pereți, plînge singură în odaea sa și *nu* mai vrea să ia parte la petrecerea sglobie 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, întrebată 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 (mămir!) 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 ; rămînînd 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 le 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 a 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, omeneste 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, amîină 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 fiecare zi, precum îi promisese, care culminează într'o frază, ceva mai energică decît cea din actul I: „Nici chiar nu te bănuesc. 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 sdrobește 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 personagiu 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 creind 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. Stăpîinii, 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 necompletă și neserioasă, pe care alt autor dramatic sau poate chiar d. Lecca ar putea-o relua, întregind-o, adîncind-o și purificînd-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, neastîmpărați, rîd de oameni mai mari și sînt muștrați de tatăl lor, ba chiar urechiați, cînd drăculesc; băeți flușturateci, 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 pun 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 îndemînatec 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

prezinte 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 — replice: „*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, batjocorind-o, insultînd-o, biciuind-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 îi 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. Indată după aceea, el se hotărăște — așa deodată — să plece la Paris, iar Lelia, aflând, îndată dă speranțe lui Epaminonda Chiriopol 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 înflăcărată — pentru ce? ^{nu pentru altceva, ci} 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 ca, 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, și 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 accesorile 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-

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 conjunctivita 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 întâi la cârciumă; se hotărăște să-i easă înainte, pe când pe deasupra satului se aude urletul 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 aşteaptă toată noaptea, mîngîiată în zadar de Manda, muma lui Gheorghe ; iar, în zorile zilei şi în acelaş 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. Bacalbaşa vrea să ne misce cu soarta unui flăcău frumos şi voinic, care, după ce se însoară cu Floarea, e luat la oaste, nu mai dă nici un semn de viaţă timp de trei ani de zile, se liberează şi se întoarce în sat alcoolic şi detracat, se apucă de chef înainte de a ajunge acasă, bea, cînd vin, cînd rachiu, cîntă, joacă, tiranizează pe lăutari, pe săteni, pe cîrciumăreasă, se înfurie cînd aude de la aceasta, că nevasta sa l-ar fi înşelînd cu Gheorghe, şi iar bea, iar cîntă, iar joacă ; se înfurie şi mai mult cînd Floarea vine să-l ia, o respinge cu brutalitate, ameninţă 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-și ucidă 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 îndoală 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 personagiu 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, smințitul 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 întîi, vedem pe orb, față în față cu un veteran voinic din vremea războiului ; 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 nebunului Mihaiu militarul și în gemetele orbului, Lixandru militarul. Autorul n'a întrebuințat 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 acelăș 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, hotărîită, 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 auzitorului-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 acì critică dramatică. E destul, în cât 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! Acì 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 noastră ca popor: dinastie, legiuire, biserică, justiție, școală, sînt mijloace de înjosire pentru poporul nostru ; că republica este cea mai bună formă ce convine demnității 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 conștiinței la o idee reprezentată printr'un cler, care ar conrupe Românismul de pretutindeni ; 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 trebuie 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 contribue 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 sugestivitate 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

Grigoritză 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 țărăncă 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, acîlegat acîdeslegat de orice grijă, cum trebuie să fie un om care dintr'o dată poate să meargă pînă la ultima extremitate; și d. Soreanu, în rolul Dascălului Niculae, căruia în idiotia 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 reprezinți, 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 întrebuințate 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 scandaloase, 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 gând 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 că să se reprezinte lucrări dramatice originale, și de acî o adevărată sollicitudine pentru lucrările tuturor aceloră, 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 s'o aibă un teatru subvenționat de stat, nu știu să fi preocupat în mod conștient pe nimeni, — și cînd 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 te 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 „am oroare 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 lucru 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 caprițiului 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 personagiilor 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. Disting și abject în acelaș timp !

Expunerea stărilor sufletești ale Enrietei Maubrun, personagiul 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 eartă într'una pentru că „simte nevoie de dînsul“; mai pe urmă însă, observînd, într'o dimineață, 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 acelaș Joulin un ceaiu, 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 decide 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.... sfinte 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 morga 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 întrebuițînd 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 prima 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 trebuesc orientate către alte ocupațiuni mai serioase și mai sănătoase. Și, în fine, 3) unele mijloace comice întrebuintate în această comedie, precum se vede chiar din citatele necitabile de mai sus, sînt, pe românește cel puțin, de o indelicatețe scandaloaasă.

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 afiș, 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. În 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 desăvîșire. Pe lângă 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 câștigat 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 mânca silabe din mijlocul cuvintelor. — Nu cred însă că d. Liciu a redat destul de bine rolul lui Eduard. Mai întâi, ar fi trebuit să aibă avantajile fizice ale d-lui Demetriad, spre exemplu; al doilea, ar fi trebuit să-și dea conțința distinsă a unui perfect *clubman*; 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 personagiu 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 rezignez, cum trebuie se rezigneze și ei :

Pe-al vieții drum rîpos 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; **Scinteea**, comedie într'un act de Pailleron (Marți 3 Februarie) ¹⁾.

În ultimele zece zile, Teatrul Național ^{revenind la adevărate sa misiune, a prezentat} 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 *Scinteea*, 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 toate micile

1) Vezi și notițele IX și X.

scăderi — mai mult *tradiționale* — ce s'au observat la reprezentăția lor, noi sîntem recunoscători Direcțiunii că ne-a dat prilej să ne mai „remontăm” ^{în altă} sufletul înjosit de spectacolele cu săli pline din ultimele săptămîni, și cred că nici preocupățiunea ~~sa~~ de starea ^{sa} materială a Teatrului n'a fost dezamăgită, pentru că publicul s'a grăbit să ~~încurajeze~~ ^{încurajeze} laudabilă ~~sa~~ ^{în curaj pe mod serios} intențiune. Și lucru vrednic de reținut și de meditat pentru cei ce dispun de mer-sul înaltei noastre instituțiuni culturale : căldura cu care au fost primite comediile lui Caragiale și Pailleron a contrastat cu răceala relativă, ~~ee~~ ^{de} 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~~ ^{misce} cu adevărat publicul și să-l entusiasmeze. Cel ce a văzut-o o dată ~~nu mai~~ ^{nu ar mai} simte dorința vie de a o mai vedea și a doua oară; e destul că și-a satisfăcut curiozitatea ~~excitată~~ ^{afectată} 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
conrupție : moda și reclama. Ce remarcabilă
~~bilă~~ 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~~ strein de
propria lui simțire și convingere, aplaudă
timid, și mai mult din obicei, — în orice
caz nu pe autor, și mai puțin pe tradu-
cător, ci pe artiști ; iar când ese de la re-
prezentatie, îți dai seama din ~~purtarea și~~
exclamațiile ce se aud ici și colo, că ma-
joritatea lui, spre onoarea lui și spre liniș-
tirea 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 ~~degenera-~~
~~ratului~~ Occident. Din potrivă, cită reală
și adîncă emoțiune la comediile lui Cara-
giale ! Mulțumirea luminează toate fețele :
fiecare, cu ochii strălucitori de veselie,
caută cu neastîmpăr ochii unui cunoscut,
ca să-și reverse măcar de departe prisosul

emoțiunii, de care ^{se} și simte covârșit sufletul; ~~curînd~~ ^{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 depreciată — par neînsemnate față de entuziasmul, pe care fiecare vrea să-l exprime. Astfel se produce adevărata emoțiune socială, care înfrățește ^{oameni} om cu om, unindu-i într'un gînd și o simțire. Pentru asemenea efecte este creat teatrul, pentru asemenea înalte emoțiuni ~~ce purifică~~ și unese 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.*“ In „*Noaptea furtunoasă*“ găsim adulterul lui Chiriac și al Vetei, și cei ridicoli nu ^{mai} e ^{nici} ~~nici~~ Chiriac ⁴ ~~nici~~ Veta, ci bietul Jupîn Dumitrache, care

„are ambiț“ și „ține la onoarea lui de familist“, și ^{fielul} sârmanul 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 ^{intervenită} 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 râde 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 menită 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 desăvârșit 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 ca 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, Agamiță Dandanache, care izbutise să fie susținut de guvern, prin acelaș mijloc, corectat și adăogat, pe care vrusese să-l întrebuințeze, dar fără izbîndă, Cațavencu. Toate aceste fapte, autorul le leagă și le desleagă, mai întiiu cu ajutorul anonimului Cetățean Turmentat, care umblă mereu pe două cărări și întreabă 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 „unspece 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 temei 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 urmărind vorbirea lor, faptele lor, ciocnirea lor, fără ca el însuși să intervină cîtuși de puțin în viața și certurile lor — sentiment analog cu acela al unui copil care urmărește evoluțiunile neașteptate ale unei jucării, după ce a dat drumul mecanismului, ce se „demontează“ independent de voința lui. De aci un dublu efect.

Mai întîiu ceea ce ne absoarbe cu de săvîrșire atențiunea nu este valoarea morală 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 porniri. 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, niodată nu ne vine să acuzăm pe autor că a vrut bunăoară să slăvească adulteriul, 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, Cațavencu, 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-

titea 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 neyrednică, 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 sîmbure este de o inferioritate intelectuală și morală, care ar putea duce la concluzia că noi, Romîinii, 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 desnădejde pentru prezentul sau viitorul poporului 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 necazuri 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 decât ele? Pricina e că artistul, cînd a creat personagiile sale, le-a dat pe lîngă particularitățile de moment, o viață proprie, care vaînfrunta 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 cât mai mult, mai cu seamă față de celelalte opere dramatice române — 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, adaug 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 uman. 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 personagiile 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 întrebuințată 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 neputință 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 ^{au} avea o individualitate tot așa de precisă și incizivă, ^{de cum o au} ca creațiunile lui Caragiale; că rare, ~~foarte rare~~, sînt operele, în care ^{se vede tot așa de} s'ar vadi atît de clar și cu ^{o forță de mare} atîta conciziune și finețe de desen, ca în comediile acestui artist, caracterul fiecărui personagiu împreună cu viața adînc omenească, pe care se alține acest caracter cu tot particularismul său, ^{ca în comediile dramaturgului nostru.} (Și mai rare sînt operele dramatice, — ^{dar nu} în care ^{și} am găsi ^{ca în aceste comedii} toate personagiile desenate cu aceeași măiestrie, fără ca totuși să se întunece unele printr'altele; precum observam că stă lucrul în comediile noastre. Atît de viu trăesc oamenii dra- ^{ma lui Caragiale}

maturgului și atât de complet, că, pentru descrierea celui mai neînsemnat dintre ei, ai putea să faci câte o monografie. Fiecare rezumă în sine viața omenească cristalizată într'o formă particulară într'un anume timp și loc; — și de s'ar întâmpla 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 neîndoios.

Dar ceea ce cred că va convinge pe orișicine de indistructibila valoare a comediiilor lui Caragiale 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 neîntrecut al limbii. E curios, dar e așa: ori cît de coruptă ar fi limba ce vorbesc cele mai multe din personagiile lui Caragiale, ea nu încetează 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 adevărate a formei cu fondul — suprema eleganță ! Discursurile lui Cațavencu și Farfuride, cu toată incoherența 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 dăinuea 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 deosebì de operele clasice și prin urmare n'ar putea avea viața lor. E o însemnată obiecție, dar cred că nu este neînălăturală. Cronica viitoare va arăta întrucît este îndreptățită această credință.

A PATRUSPREZECEA 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 geloziei, cravata ce găsise 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 omească 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 putință ca, odată cu progresul moralității, să vină o vreme cînd 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 atîtea 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 dèșfrîul 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 biciuiesc 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 sclav-

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 întrebuița ca să escrocheze pe un militar făcîndu-l să creadă că e copilul ~~lui~~. 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 însăși — 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 decît cinismul lui Caragiale („*Georges Dandin*“), iar altele („*Tartuffe*“), se prezintă cu scăderi, tocmai pentru că autorul a căutat să dea satisfacție sentimentului moral, plăsmuind desnodăminte neverosimile. Dar le lăsăm, 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 comediiile 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 acelaș sentiment: *sentimentul desăvirșitei 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, într-o 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 sufletului omenească, care, spre a dăinuși 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 bănuși 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, adîncă 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 cîteva observări în treacăt.

Zoe Trahanache întrupează într'o măsură egală iubirea pentru amantul său şi respectul pentru bătrînul său soţ şi pentru opiniă 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 adevărat 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 înlăntuit*“ 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 concesiune acelor 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 sfîrșit 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 puterea 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-ilor *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 ^{celelalt} 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 suprimată scena (absolut inutilă din punctul de vedere al acțiunii) dintre servitoarea Anica (d-na Mărculescu) și dintre Iliuță (d. Toneanu), cu atît mai mult cu cît 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, cînd au văzut pe cei dintîiu aplaudînd, 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. Brezeanu) 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 pînă 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 scuza prin artă. Este o parodiare 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 numai 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 insuportabilă. Dacă s'a părut că nici „*Don Vagmistru*“ 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 pereche 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 induioșătoare (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. Petrescu), 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 permiseseră să se dea drept singurul reprezentant al unei familii aristocratice stinse, este descoperit, nevinovatul Jean Renaud scapă, iar sufletul nostru, copilărește dar omenește, 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 decît sau brutalitatea grotescă, de farsă, unde ne amuzăm de forma, iar nu de fondul sentimentului,— sau stările sufletești umile, rezignate, înduioșătoare ale omului bun, sdrobit 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, pentru că, 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 tâlharul 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 a-dînc 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. Intre 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 energic, mai furios, mai neînduplecat în hotărîrile sale, cu atît rîdem mai cu poftă. Știm că nu se preface, 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 personagiului, 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 personagiului său.

Cu totul deosebit, jocul d-lui Toneanu. În rolul lui Iliuță, el ne-a arătat că excelează 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 mișcărilor îi erau în armonie cu această stare caracteristică a perfecte libertăți a sufletului omenesc. Chiar cînd reprezenta stări sufletești triste, era imposibil să nu licărească din colțul gurii, din arcatura sprîncenii, din lungimea figurii — surîsul. De altminteri mai 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 comicului 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 întîiași 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 cuiva, 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 infatuate 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 răzbuie 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, ^{ne-a dăruit-o} 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 fiecxe 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 rătunjite 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 căpătîe. 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 sfioase, 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: tace 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 îngîănă vreo cîteva 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 ostenelile 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, tînde să-și rupă cătușele la fiecîe 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, înnăbușită, 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 fiecîre 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 amărît este hotărîrea, ce nu se va împlini niciodată, de a reclama („Am să-l lăcram, am să-l lăcram, să știu bine că ma baga în fundul ocnei!“). Aceste accente simple, pornind din sufletul unei ființe pe care o vezi și o simți că trăește, sînt adevărate și adînci, — și rîsul 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 porunceală, dar din momentul ce un autor are într'o lucrare oarecare un simbure 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, bunioară, 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 întrupează 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 întrupeze 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 veselie 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 întrebuintează 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 cârciumarului Ion Bisorca, zis Grecul, slujește de douăzeci de ani pe bătrînul Gheorghe Nistor, care, deși e sgîrcit și deși urăște pe risipitoarea sa soră, 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 închipuește că Petru a putut afla că este hoată, și esclamă :

«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... Hoată!... Hoță!... Hoată!...» (cade pe un buștean cu fața între mîini)... Nu... nu... fugi ! Legată în lanțuri... în fiare.. tîrîtă și mînjită sint... bătută sint... Tu n'auzi noaptea cum suspină ? Copilul meu ! Copilul meu !»

Astfel se tînguește Ana, femeea cîrciumarului 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 „șipăt 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 tîlhari, — deodată se neliniștește, se scoală repede, stăruie 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 odăea 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-
măarei, — 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 putință 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 reînvață ficia 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 ră-tăcit: 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 desnodă-mînt, 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 Corneliei 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 contrazică.

Să admitem însă că autoarea ar fi avut intuiția dramatică și ar fi priceput, cum ziceam într'o notiță trecută, poezia voinței personagiilor 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 hoață, 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 neserios, 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 întreabă 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'ai să 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. Incă 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 întîiu 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 găsisese, țipase la el și-l făcuse „nemernic“, pe cînd el se înneca 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 pomenește de viitoarea fericire a lui Petru. Ceva mai mult. Autoarea, prin intriga 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 personajii 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 !

A OPTSPREZECEA BUCATĂ

Luni 22 Martie, 1904.

Liceul Țepeluș Vodă, real? vechiu? clasic? modern? Glumă didactică într'un act de *G. I. Ionnescu-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 dramă „*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, cîteva 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 cîteva tipuri bine redade, 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. Ionescu-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 plinge 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, desepere! 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 seșiîncearcă de altminteri să facă în prima scenă. Dar a-l face să se prăpădească cu firea mai rău decît profesorii de limbi clasice, pentrucă 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. Dealtminteri 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, vroind să facă o glumă, fără să supere pe nimeni, a căutat s'o facă mai cu seamă pe socoteala 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, nū 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 câtorva 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 complăce 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 stăruască pe lângă Profesorul de latină, 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 pedeoparte se entusiasmează de cei câțiva elevi ai căror părinți pot să readucă liceul la forma primitivă, iar pedealtăparte 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 „Tepeleuș“. E adevărat, rezignarea și consolarea de la sfârșit vine cam pe nepregătite, dar se pare că demnitatea și, aș putea zice, majestatea solemnă a Directorului, liniștea resemnată a profesorilor de limbi clasice, sînt suficiente ca să explice și propria lui liniștire. Negreșit, toată desfășurarea aceasta de stări sufletești a putut să facă efect mai cu seamă din pricina admirabilului joc al d-lui Soreanu, care s'a arătat cu această ocazie un artist de mîna întâia și m'a adus la convingerea că Teatrul Național are dreptul să-și pună în d-sa mari și nebănuite speranțe. Cald și totuși fin, violent și totuși cum-pănit, „faî ceur“ și totuși plin de convingere, caricatură și totuși om în toată puterea cuvîntului — iată cum mi s'a înfățișat 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 Spinozza 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, în rolul „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 în rolul „Domnului“ Silberberg; amuzanți: d. Paciurea, în rolul „Domnului“ Caliaridis, și d. Carussy în antierul „protopresbiterului“ Serafim; distins, și totuși prietenos, d. Demetriad în rolul 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 miște 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, cu 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 reprezentății trebuia să o ia Direcțiunea ; dar nu e mai puțin adevărat, că această inițiativă n'ar fi prețuit nimic, dacă mai întâi de toate artiștii nu 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 nepuință ca Direcțiunea să nu țină în seamă avîntul lor și să nu le îngăduiească realizarea dorinței. Lășitudinea 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-

lemn, 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 oboseți 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 pauze 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 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 întîi 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 Noemvrie anul trecut, pînă astăzi.

Și, mai întîi, 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 foloșitoare nu numai în lupta fizică, ci — și poate chiar mai mult — în lupta morală pentru izbînda unei idei.

In 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 trebuiesc 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 întâi, s'ar abate în cîtva curentul modernismului, care otrăvește sufletele, demoralizîndu-le și înnăbușîndu-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 îmbîcsească 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 neinteligenți 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 încordare 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

K

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

În al treilea rând, 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, cînd, 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 cuvînt, numele autorilor sau traducătorilor. Sîntem o societate democratică, și nu cred să mai fie nimeni care să se simtă jicnit, cînd își vede numele tipărit pe afișul teatrului. Un caz ar fi numai de acest fel: cînd 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-

cepție, 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 rîndul 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 cronică 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 delectarea elitei noastre sociale, toate produsele de modă ale teatrelor streine. Teatrul ar fi un mijloc de distrațiune, ceva mai înalt, dar în definitiv tot un mijloc de distrațiune, 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 imaginațiunea unei societăți sătule inventează pentru alungarea nemilostivului urât. E o concepție și aceasta, dar care nu se poate realiza la noi decât dacă am avea la dispoziție o trupă franceză, cât 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 cîte un număr de reprezentațiuni mai mare decît își propusese, ba la unele chiar, cum a fost la Jane Hading, sălile erau mai pline la reprezentațiile ultime decît la cele dintîi. Aceasta dovedește că societatea noastră iubește teatrul francez și face sacrificii însemnate pentru el, chiar cînd se prezintă mult mai pre jos decît cum se prezintă, bunăoară, trupa noastră de comedie. Ce e mai natural dar, în acest caz, decît 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 să 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 Boulevard, 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-distracție“ — 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 aceasta, — concepția „teatrului-speculă“. Primesc limba și arta românească în Teatrul Național, dar cel dintâiu scop pe care trebuie să-l urmăresc este ca să fac pe Stat să cheltuească cât se poate mai puțin cu întreținerea Teatrului, și în același timp să fac pe artiști să trăească cât 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 cât 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 Priola*“. 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 voi fi dar așa de naiv ca să caut să-l ridic pînă la mine, ci voi 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 noștrii 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. Acî 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 zice 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.

L
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. Inființez un teatru ca instituțiune de stat, nu cu gândul 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 necoapte,—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,—ăcestea 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 rămîna 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 templu 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, voind 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 întîmplător 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 cu literă 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 nerăflectate. Adevărul e însă că aceste idei directoare ale activității omenești, astfel înțelese, se găsesc numai în min-

tea copilărească, care prin firea ei este strîmtă, 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 trebuiesc să rămîna 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 creia 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 reprezentațiunile 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.

Intr'această 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 inimii, care ridică pe om deasupra lui însuși, și-l face, fără să vrea, mai primitor 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...

L 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 interesăm atît pe publicul mare, cît 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-l îmbunătățească 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 delux și immoralitate, pedealta cu ideea de speculă. Țara are trebuință de administrație, de armată, de justiție, de diplomație 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 întreție 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 vegeteze 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 ce 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 ațîța 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 întrebuițezi și mai mult schimbările de afiș. Goana după

bine procrează răul, care, cu cât devine mai mare, cu atât face maine necesară goana după bine și deci cu atât 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 — curagioasă, radicală, dar logică — 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 tradițiunii 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 primită 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 celui alt public în genere.

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

Cu tot „snobismul“, ce bîntue înalta noastră societate, cu toate curentele nesănătoase, 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 pătrunză fondul unei lucrări dramatice și să simtă emoțiile superioare, ce întrupează; dacă, permită-mi-se expresia, „strîmbă din nas“ oridecîteori o astfel de operă îi cere o oarecare sfortare spre a fi pătrunsă, sau oridecîteori cuprinde personajii 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
sforțare 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 tăria 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 efort 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-șese reprezentațiuni bine vizitate și bine plătite, 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 personajilor, 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'osituație 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 personajilor 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 atît mai neînterupt și mai enervant vedem în vorbirea lor amestecul sufleurului, pe care nu rare ori îl simțim disperîndu-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 decît sunetul. Cum mai e cu putință 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 suporțați 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 închi-puească 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 stăruiitor 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 oferì serviciile lor Statului, — ceea ce ar fi, și spre onoarea lor, și spre binele lui.

Dar, pînă la realizarea acestui deziderat, spre a putea mulțumì 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 întrebuinteze deocamdată cu deosebire elemente tinere, care, pe lîngă că prezintă farmecul noutății, sînt și mai lesne de disciplinat și mai accesibile la învățături, și anume să se întrebuinteze mai cu seamă elementele comice, care sînt admirabil reprezentate în teatrul nostru, prin bogăția nuanțelor și

franchetea 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 rîvnit 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 personagiilor și felul talentului artiștilor, ce vor să le

reprezinte. 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 perspectiva 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 vroind 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 pierdut 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 pierdută*“, 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⁾, izbutește să schimbe în patru ceasuri și

1) Vezi notița XIV.

ceva 14 (am zis patrusprezece) tablouri, și nu e cu putință să scurteze timpul „antractelor“ la drame și comedii unde nu e vorba decît numai de două, trei sau patru? Și cum e cu putință — dacă e vorba de economie la numărul lucrătorilor întrebuințați la așezarea acestor tablouri — ca 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 — ca 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 atîta 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 reprezentanțiilor 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“, pentru că, 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 aminte 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 acelorași critici în contra lui Alecsandri, Eminescu, Caragiale, Vlahuță, ^{care} ~~deoarece~~, în scrierile lor, nu ~~se~~ vădeau 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 lumînare*“ 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 rămînă paznica bunului gust.

2. Mai trebuie eliminate toate lucrările, fie cît de bune din punct de vedere dramatic, care utilizează atîtea elemente de rafinărie sensuală, 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 cît 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. Acî 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 comediiile 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 „*Ciini*“ 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, (întrucât) 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 Februarie, 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 obosesc 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 displăcea celor ce caută în gazete mai mult distracție decît folos... Dar să revenim la șirul nostru.

Teatrul Național trebue 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 târziu 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-șese spectacole, cu artiștii cei mai buni și după atîtea repetiții, încît să nu mai fie vorbă la reprezentare 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 desvolte gustul publicului mare, — cui? Tocmai publicului de elită, care, avînd gustul format, n'are deloc trebuință de o desvoltare 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, repețite 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 reprezentații 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.

In 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 putință 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 maximul 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 decrepitudinea unui popor sleit. Și nu mai 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 acî 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 desăvîrșire insuficiente spre a atrage pe publicul cel mare.

Acest public vrea să-și impună gusturile lui pervertite sau grosolane și nu vine la teatru decît cînd știe că anume artiștii fac în jocul lor mai mult „giumbușuri“ pentru galerie, sau că se dă vreo operă dramatică cu situațiuni scandaloase și cu expresii „sărate“ de tot. În genere, ceea ce atrage pe acest public sînt comediile și dramele de un gen inferior, — și interesul superior al Teatrului național este tocmai de a nu ceda întru nimic acestui gust. Așa fiind, dacă ai dat toată îngrijirea cuviincioasă unei comedii sau drame clasice, ești sigur că publicul de elită va veni, te va plăti bine și te va gusta. Cu greu însă va veni publicul celălalt, și mai cu greu va plăti (poate numai în caz de „păcăleală“), ca să vadă o dramă sau o comedie serioasă, mai cu seamă cînd știe că nu va fi jucată după gustul său. Aceasta inerție este inamicul; ea trebuie nimicită; dar aceasta nu se poate face — cel puțin 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 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 sfortare. 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 pînea de toate zilele a publicului, ele trebuiesc date și redacte 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 cît 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 cheltuiește 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 instituție de înaltă cultură, care e menită 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 instituție care sintetizează energia întregii națiuni sub o anumită formă și tindă 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 ce mînca, 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 sfîrșit articolele mai însemnate, pe care mi le-a sugerat activi-

9
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.

NOTIȚE

Mercuri, 31 Decembrie 1903.

I.

Aseară la Teatrul Național s'a dat o reprezentație de trupa franceză Schürmann, «*Monna Vanna*, dramă în trei acte de M. Maeterlink. Autorul ne înfățișează cu simpatie următoarea idee: Monna Vanna, soția lui Guido Colonna, podestatul 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 închipuește 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 încetușindu-l, închizîndu-l și păstrînd ea însăși cheea. Această schimbare subită mulțumește—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 femești. N'are unitate de interes, căci interesul se împarte între Monna Vana și soțul său, ba chiar—in 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

Simbălă, 3 Ianuarie 1904.

Eri și alaltăeri, 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 decât 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 sufletesti cele mai contradictorii și ne-a făcut să pricepem adâncurile nepătrunse ale sufletului acelui rege bigot și neîndurat, 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 folosul Sindicatului ziaristilor, 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 lingă 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, neprețuita 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, acî că a pierdut-o ! Era vorba să se știe numele unor conjurați în contra Primului Consul — și iată numele lor se află scrise tocmai pe dosul unei hîrtii pe care unul dintr'înșii o lăsase în casa nepotului său și pe care Dessonnais scrisese din întîmplare 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 pocăiesc !

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 trebeau să atenteze la viața Primului Consul. Primul Consul ese 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 biserica 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...

Regret că a trebuit să merg după aceasta să văd seara, dîndu-se «*Fedora*» de Victorien Sardou cu d-ra Agatha Bîrsescu. 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 josnicē 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 tem așa de dînsul! Galeria, cînd rîdea, a avut mai bun simț, decît stalurile, care «sîsîeau». 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 întrebuițeze o gamă mai întinsă de tonuri. Rîsul 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 asvîrlindu-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 atît mai mult cu cît 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 Italiani 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.

Simbălă, 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 întrupeze 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 personajii secundare.

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

Interesați au mai fost: D-na Levanda-Chrisenhy, singura dată cînd s'a prezentat mai bine, jucînd rolul unei cucoane neghioabe și înfumurate 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.

«*Costa-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 Ginei, 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 plîngeros-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 sminteste 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. Intr'un cuvînt, „ansamblul“ a fost cum trebuie să fie, — și aceasta mă întărește în credința, că, cu elementele

ce posedăm, bine organizate și bine întrebunțate, 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 vorbă 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, herbantul Manolache Velișteanu (d. I. Niculescu), rînd pe rînd sînt consternați, pentrucă, la niște spectacole cinematografice, se reprezintă tablouri în care cei doi d'întîi 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, «frînge-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 nevastă 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 cînd e vorba să arate toate neînsemnatele dar multiplele pe-ripenții 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 întrebuintă.

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 cîteva 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, Duminecă, 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 desvoltă 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 reprezentare, 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.

Marți 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'au jenat» să sublinieze —cum ar fi trebuit—replicile 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

Sîmbătă, 31 Ianuarie 1904.

Aseară, 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 decît 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 decît 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 vază 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'întii 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 decît 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 reprezentație ¹⁾.

X

Mercuri, 4 Februarie 1904.

Aseară, Marți 3 Februarie, s'a jucat la Teatrul Național, comedia «*Onoaptefurtunoasă*» de Caragiale și *Scînteea* 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 osteneala 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~~ ^{fină} cu leșinul a acestui personajiu, 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 reprezentație, 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 reprezentații, și, deși jucau într'un simplu «matineu», și-au pus toată inima în jocul lor și ne-au dat impresia unei reprezentații 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 reprezentație. De asemenea și «punerea în scenă» a întrunirii publice a rămas tot aceeași. E greu să te lupți cu tra-

dițiunea !— Incă 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 « *Romeoși Julieta* » cu d-na Giur-gea 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 Giurcea 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 nuantează, 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 accepti pe cineva din simpatie, cînd cauți mai întii 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 Mercurio mi s'a părut d. Costescu: cu toată vorba sa sacadată, a prins adevărata intonație a acestui personaj 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 civilizată oraș al lumii, m'au lăsat absolut rece. M'au mirat, dar nu m'au mișcat. «*Sapho*», scoasă dintr'un roman, ca și «*Thérèse 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 cvintezentă a grației, distincțiunii și eleganței moderne. Mărturisesc că mi-e greu să renunț la formele vechi ale grației, iar cât 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 decît de patologie și în care impulsivitatea fizică să fie înlocuită cu nuanța fină și adîncă 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, «*Maître 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 numele 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 îmlădierea, ce se cere de la un adevărat talent dramatic. În fîca *mar-chizei* 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 vrednicii «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 săptămînă 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 adînci și adevărate. Ea se adresează cu deosebire la simțurile, nu la sufletul nostru, și nu are altă pretenție decît 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 decît sensații vii și sănătoase, iar sentimentele, pe care întîmplător 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, decît 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 încîntă ochiul, decît 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 carea jucat rolul unul țăran naiv din «*Taina spovedaniei*» 1): în rolurile personagiilor, 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 încordată atențiunea publicului, un întreg tablou, în rolul nenorocitului ovreiu dus la țeapă. 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 reperezirea 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 moralicește dezordonate (precum s'a arătat în rolul lui Coroian din «*Lăcrămioare*»), d-sa știe să dea poezie personagiului, ceea ce nu e puțin lucru. O neașteptată impresie mi-a făcut d. Livescu. 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 Giurgea, 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 puține 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.

Mărți 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-fiul, 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 vicleim... 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, jumătate romantică, jumătate modernă — și pe deasupra rău tradusă. Într'însa 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 îndârjește 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 «*deus ex machina*» pe fiul ei, Raul (Mica Lucica 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 trebuesc 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 par' ca mânca lână, se încurca, cînd ți-era mai drag (vorbă să fie!), și pe-asupra mi se pare că mai avea și guturaiu (ceceace 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.

Marti 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 «*Scinteea*» 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. Intonările, 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 râsetele 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 înneecat 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

Veđi *A șaptesprezecea bucată*.

sale, înfățișarea sa, vorba sa, nu sînt decît niște *mijloace* prin care ne face să pătrundem în *sufletul* personagiului, 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 lîngă «*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 răud 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, fugе 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 indelicatețe și vulgaritate, și nu merită să fie reprezentat. La urma urmelor ne alegem cu impresia că Codreanu își iubește fata peste măsură și o răsfăță. Ei și, ce ne pasă nouă? Această, în loc să ni-i facă simpatici, ne îndispune, 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 afle 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, pentru că 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 «*Aur!...*» 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 adînc asupra mijloacelor sale proprii. Se va convinge atunci că terenul său adevărat este novelistica și că, orice timp întrebuițat pentru dramă e un timp pierdut. Să nu-și rătăcească talentul pe căi streine, căci deșteptarea de mai tîrziu va fi crudă...

Venind la jocul artiștilor, trebuie să relevez felul cum și-a interpretat rolul d. Sturza, 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. Carussy, dar prea aducea a-minte 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 relevez 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 schematică 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 atît 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 atît 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 Bargy, 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 decadență 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, cel poate face asupra inimilor curate, este de o falsitate tot atît de revoltătoare, ca și acel fond cu adevărat viu.

Zola cu brutalitățile lui este un înger pe lîngă sensualitatea rafinată a d-lui Lavedan! Și sînt 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. Cînd mă gîndesc 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 gradație; au fost de natură mai numai fizică, n'au avut legătură cu starea sufletească, ce trebuia să reprezinte. Mai multă cumpătare 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, bunioară 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 amortite, înnăbușite, troenite de stratul de idei, simțiri și porniri aduse de civilizația Apusului, încep să încolțească, să mijască, 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 («Epoca»).

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, prin 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 atât în manifestările artificiale de pe la orașe, cât 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 înfăptui, 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; unora 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-

buim 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 perînd 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 relevez 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 îmbîcsită 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 urîță, 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, entuziasmați 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“ cărorora 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 muzicii 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 meu. De acolo izvorăște adevărata viață, într'acolo trebuie să-și îndrepteze atențiunea toți cei ce vor că 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 însuflețit 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 bisericească, 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 întetețite 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 maiestrului 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 alțe localuri, de muzicanți mai mari ori mai mărunți, și unde mai mult aplauzul de conveniență înlocuiește adevăratul entuziasm, — concertele societății „Carmen“ au fost adevărate sâr-

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 desvolta în mod firesc.

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

Dar acest entuziasm 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 obiceiuri. 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 concesii. 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'o 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 Ploux, personagiu în «Taina Spovedaniei», 25.
- 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 perdută», 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 (Renaud), personagiu din «Crima celebră», 175.
- Agamiţă Daudanache, personagiu în «O scrisoare pierdută», 141. — Caracterizare incidentală, 141.
- Agentia (teatrală), 333; 253 (r. 4, 19). — Presumpția ei, 353.
- Aicard Jean, autor dramatic, 51.
- Alceste, personagiu din «Misanthrope», 169—170. — Volumul său sufletesc în raport cu acela al personagiilor lui Caragiale, 169—170.
- Alecsandri V., 75; — 286. — Revolta criticeii tendenționiste în contra sa, 286.

- Alexandrescu D-ra**, artistă dramatică, 273;—316;—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. 16, 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 Ciupescu**, personaj din «Ufl» 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 comedile, 161; — Sensul elementelor immorale în aceste comedii, 162.
- Arnaud**, artist dramatic, 329;—331; 333.
- Asia**, 336.
- Aslan Edgar**, literat, 41.
- ARTA DRAMATICĂ**, Caracterizare, 53—54.
- ARTA MIMICĂ**, Caracterizare, 55—56.
- ARTIȘTII DRAMATICII ROMÂNI**, 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 sfârșitul stagiunii, 225—227; — Inferioritatea lor aparentă față de cei streini, 273—275; — Cum pot să progreseze, 296—297.
- Ascanio**, autor dramatic, 41; 42.—Caracterizarea traducerii dramei «**Rux Blas**», 42.
- Atlantic (Oceanul)**, 81.
- Augier Emile**, autor dramatic, 151. — Valoarea trecătoare a operelor sale, 151—153.
- «**Aur !**», operă dramatică de Constanța Hodoș, 104 (r. 3, 4); 209; —343; 344; — 347. Caracterizare sumară, 343;—Caracterizarea accesoriilor, 194;—Caracterizarea valorii, 195—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 temeiu dramatic 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. Urech'a, 70; 75; 79; 81; 85; —177. — Imitarea tunetelor la reprezentație, 70; — Lipsa de valoare artistică, 79; — Caracterizarea acțiunii, 81; — Elementele educative, ce cuprinde, 81; — Personajul bine reprezentat, 85.
- Banul Mărăcine**, personaj în «Banul Mărăcine», 81.
- Barbelian**, artist dramatic, 277; — 348; 349 (r. 13, 14, 24); 351. — Rivnă mai mare decât puțină 277; — Jocul său în Franz Moor din «Hoții», 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, 306.
- Bărbulescu Ir. D-ra**, artistă dramatică, 313. — Jocul său în Veronila Longina din «Nerone», 313.
- Bătrînii Tebaui**, corul din «Edip rege», 46. — Cum a fost reprezentat acest cor, 46.
- Bârsescu 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 domata**», 50. — Vezi «*Muerea Dracului*».
- Bisorea**, 198. — Vezi *Ion Bisorca*.
- Blandinet**, personagiu din «Păsărelele», 84;—Caracterizare, 84.
- Bolborclei**, personagiu 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;— Jocul său în Tudorache din «Tudorache Sucitu», 180, 181;— Efectul jocului său asupra publicului 182, 183;— Comparația dintre jocul său și al lui Toneanu, 182—183; 192—193;— Humorul său, 180, 193;— Jocul său în Profesorul de grecește din «Liceul Țepeluș Vodă», 221; 222;— Jocul său în Ipingescu din «O noapte furtunoasă», 326;— Observații asupra jocului său în Cetățeanul Turmentat 323, 327.
- Brinzovenescu**, personagiu din «O scrisoare pierdută», 169;—325. — Caracterizare sumară a valorii lui artistice, 169.
- Braco**, autor dramatic, 41.
- Bressand**, personagiu în «Taina Spovedaniei», 27.
- Brumă**, personagiu din «Banul Mărăcine», 81; 85. — Caracterizare, 81.
- București**, 95; 96;—350.
- Bufonul**, personagiu în «Nerone», 311 (r. 11, 12); 312. Falsitatea lui artistică, 311.
- Bulandra Gh.**, artist dramatic, 48;—341;—350; 351. — Jocul 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

- Calliaridis**, personagiu în «Liceul Țepeluș-Vodă» 218; 222. — Caracterizare, 218—219.
- Camil (Raquin)**, personagiu în «Therèse Raquin», 30; 31; 33; 34; 37; 39 — Caracterizare 33—34.
- Canonica**, personagiu din «Crima celebră», 177.—Caracterizare, 177.
- Caragiale L. I.**, autor dramatic, 2;—135 (r. 3—4, 13); 136; 137,

- (r. 5,20); 138; 142; 145; 147;—148 (r. 3,8); 149 (r. 4,13—14); 150; 153; 154 (r. 17,24); 155; 156; (r. 10, 28);—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); 186; — 212; — 229; — 286; — 323;—325;—327. —Păreră 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; — Cînd ar fi fost cu adevărat cinic, 164—166;— Revolta criticeii tendențioase în contra lui, 286; — Judecata d-lui Maiorescu asupra talentului lui, 170. —Comediile lui—: Efectele lor asupra publicului nostru, 136—138;—Elemente imorale și antisociale într'insele, 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. — Personagiile lui : — Naturalul lor, 143—144, 145; — Calitățile artistice cu care ne sint prezentate, 153;— Universalitatea lor, 164—169; — Căldura unora din ele 168; — Volumul lor sufletesc, 169—170.
- Carmen**, societate corală, 232; —358. — Importanța ei pentru desvoltarea noastră artistică, 358—367.
- Carol (Karl) Moor**, personagiu în «Hoții», 277; — 319, 351.
- Carussy**, artist dramatic, 24; 27; — 222; — 313; — 315; — 324; — 335; 336;— 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 Cîrciumarul 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 coprinde, 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 Sterescu din «Liceul Țepeluș Vodă» 222; — în Farfuride din «O scrisoare pierdută», 324.
- Cațaveneu**, personaj din «O scrisoare pierdută», 140 (r. 20, 23—24); 141; 144; 147; — 155; — 169; — 324 (r. 20, 24). — 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.
- «**Ciini**», operă dramatică de Haralamb G. Lecca, 41; 48;—288. — Caracterizare, 48; — Insuccesul ei 49—50; — Cum au jucat-o artiștii, 50.
- Cellini** (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 «Ruș 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.
- Chiantoni D-na**, artistă dramatică, 310.
- Chiriac**, personaj din «O noapte furtunoasă» 138 (r. 22, 23);—159; 168; — 174; — 326 (r. 21, 23). — Observații asupra stărilor lui sufletesti, 326.
- Chiriopol**, 89; 92.—Vezi și *Epaminonda Chiriopol*.
- Christovici**, 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.
- Ciucurescu Eug. D-ra**, artistă dramatică, 25; — 48.—Jocul său în Françoise Bressaud, din «Taina Spovedaniei», 25.
- Ciucurescu Maria D-na**, artistă dramatică, 66; 73; — 132; — 321;

- 322;—326 (r. 8—9, 16).—Jocul său în *Aristița*, Ciupescu din «Uff!», 67;—în *Estela* din «Ob, Bărbații!», 132; 321—322; — în *Veta* din «O noapte furtunoasă», 326.
- Ciucurette**, artist dramatic, 66; 73; — 326; — 335; 356. — Ce fel de roluri i s'ar conveni să joace, 326; — Caracterizarea talentului său, 336.
- Claire Beaulieu**, personagiu din «*Maitre de forges*», 331. — Caracterizarea stărilor sale sufletești, 332.
- Codreanu**, personagiu din «*Mintuire*», 344; 346 (r. 5, 12); 347. — Caracterizare, 347.
- COMITETUL TEATRAL**, 229; 340. — Neputința lui, 229; — Ușurința lui, 340.
- Cocoana Sultana**, personagiu 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 e tradusă, 3—6; Valoarea față de alte lucruri cu același 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**, personagiu din «*Contele Essex*», 7.
- CONSERVATORUL** (de muzică și declamație din București) 43; 46; — 276. — Ce catedre îi trebuie, 276.
- Conu Zaharia**, personagiu din «*O scrisoare perdută*» 165. — Vezi și *Zaharia Trahanache* și *Trahanache*.
- CONSTITUȚIA**, Element în comediile lui Caragiale, 144.
- Contemporanul**, revistă, 206. — Caracterizarea literaturii ce publică, 206.
- Cordelia**, personagiu din «*Regele Lear*», 61; 62. — Caracterizare sumară, 62.
- Cormon**, autor dramatic, 171; 171 (r. 5, 13).
- Cornelia**, personagiu din «*Aur!*» 196; 198 (r. 7—8, 13); 200; 201 (r. 1, 23).
- Coroian**, personagiu din «*Lăcrămioare*», 337.
- Cossa Pietro**, autor dramatic, 311.
- Costescu**, artist dramatic, 325; — 329; — 342. — Jocul său în *Raul* din «*Scinteea*» 325; 343; în *Mercutio* din «*Romeo și Julieta*», 329.
- Costescu D-na**, artistă dramatică, 325; 342 (r. 4, 7). — Jocul său în *Leonia* din «*Scinteea*», 325, 342.
- Costică Albeanu**, personagiu în «*Curcanii*». Caracterizare sumară 82.
- Costică Colibreanu**, personagiu dramatic din «*Uff!*», 65—66. — Rolul său în acțiune, 66—69.
- Cotillon**, operă dramatică, 351.

- Creon, personajul din «*Edip Rege*», 48.
 «*Crima celebră*», operă dramatică, 171 (r. 4, 11); 175; 176 (r. 6, 22), 24—25. — 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.
 Cușarida, artist dramatic, 82. — Vocea sa, 82.

D

- Dacia (Teatrul), 241. — Vezi și *Teatrul Dacia*.
 Dandanache, personajul din «*O scrisoare pierdută*», 144; — 159; 165; — 323. Caracterizare sumară, 144. — Vezi și *Agamiță Dandanache*.
 Danel, personajul din «*Hoții*», 350.
 Darabani, 349.
 Dascălul Nicolae, personajul din «*De la oaste*», 108; 116. — Caracterizare, 116.
 Daudet Alphonse, autor dramatic, 329.
 Daug Ludovic, 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 Casimir, 303.
 Delavrancea, 207. — Paginile sale din care s'a inspirat, probabil, D-na Hodoș, 207.
 Demetriad Ar., artist dramatic, 2; — 131; — 222; — 317; — 328 (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 Radu din «*Casta-Diva*», 317; — în Romeo din «*Romeo și Julieta*» 328—329; — în «*Patru Săbii*»; — în Radu din «*Noaptea de Paște*», 339.
 Demetriad D-na, artistă dramatică, 312 (r. 10, 15, 25); — 317; — 339; — 344; — 348; — 350. — Caracterizarea sa 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, personagiu din «Maitre de forges», 332.

Dessonais, personagiu în «Michel Perrin», 307 (r. 5, 15); 308 (r. 6, 8, 24). — Rolul său în acțiune, 307—308.

Dinu (Rinovideanu), personagiu din «Casta-Diva», 89; 91 (r. 3, 6, 7, 15, 18); 92 (r. 3, 6, 12, 13); 94; 95 (r. 2, 14, 21); 98 (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, (Direcțiunea, Direcția, 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; 133; —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 «Căminii», 49; — Ce reprezentațiuni 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 când e vorba de matineuri, 173—174; 325; — Măsură laudabilă în privința beneficiilor artiștilor, 226; — Datoria în privința reprezentațiilor de sfârșitul stagiunii, 225—226; — Solicitudinea aparentă pentru dramele originale, 229; — Cum poate să lupte în contra influențelor externe, când 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, 237, 238; — 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—335; — Fapte reprobabile, 340; — Incercări riscate, 349.

Directorul, personagiu în «Liceul Țepeluș Vodă», 214; 215; 219, 220; 221; — Rolul său în acțiune, 214, 215, 219; — Caracterizare sumară, 220, 221.

- Doamna Bordier**, personagiu în «Taina Spovedaniei», 26.
- Doamna Joullin**, personagiu în «Oh, Bărbații!..», 125; 133;—321.—
Caracterizare sumară, 133.
- Doamna Raquin**, personagiu 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**, personagiu din «Taina Spovedaniei» 25.
- Don Guritan**, personagiu în «Ruy Blas» 44; — Caracterizare, 44.
- Don Salust**, personagiu din «Ruy Blas», 43; 44.—Caracterizare, 44.
- «Don Vagmlstru»**, operă dramatică de C. Grigoriu, 171 (r. 8, 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; — «Humurul» unuia din perso-
nagiile sale, 190—191; — Refacerea ei, 191.
- Dubois**, personagiu în «Taina Spovedaniei», 27, — Caracterizare in-
cidentală, 27.
- Ducele d'Aubeterre**, personagiu în «Crima Celebră», 175; 178.
- Ducesa d'Albuquerque**, personagiu în «Ruy Blas», 45. — Caracte-
rizare incidentală, 45.
- Dumas-fils Al.**, autor dramatic, 338.
- Dumitrescu I.**, artist dramatic, 43 (r. 15—16, 26); — 277; — 348;
351. — Caracterizarea calităților, 43; — Defectele fizice,
43—44; — Aspirații 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 ne
ferească, 23; — Ce-a pus în inima noastră, și în arta lui
Novelli, 52; 53; — Ce personagiu îl tăgăduște, 199—200;—
Cum e închipuit că pedepsește un personagiu, 203.
- Duquesne**, artist dramatic, 329; — 331; 332; 333.—Caracterizare
incidentală, 331.
- Duse Eleonora**, artista dramatică, 37. — Caracterizare inciden-
tală a valorii sale artistice, 37.

E

- Edip**, regele Tebei, personagiu 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 covr-
șitor dintr'însa, 47;—Jocul artiștilor, 47—48.
- Eduard sau Eduard Maubrun**, personagiu din «Oh bărbații!» 125
(r. 5, 25); 126 (r. 5—6, 11, 17, 22); 127 (r. 18, 19); 128

(r. 6, 10); 132;—321.— Condițiile pe care ar fi trebuit să le îndeplinească artistul, care ar fi vrut să-l joace, 132.

Egloga, personagiu din «Nerone», 312.

ELITA (societății noastre). Cum se rapoartă față de trupele franceze, 238—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—273;—Netezmele 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 operă dramatică 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.

Eminescu, 221;—286.—Revolta criticii tendențioase în contra sa, 286.

EMOTIUNEA ESTETICĂ. Cum poetul dramatic îi poate satisface cerințele, 35;—Raportul dintre ea și sentimentul de plăcere și durere, 209.

Ennery (dⁿ), autor dramatic, 75;—171 (r. 5, 12).

Enrieta sau **Eurieta 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 Chiriopol**, personagiu din «Casta-Diva» 89; 102.—Vezi și *Chiriopol*.

«**Epidicus**», operă dramatică de Plaut, 163 (r. 3, 6).—Elemente cinice, 163.

Episcopul, personagiu din «Taina Spovedaniei», 27.

Epoca, ziar, 353; 355.

«**Escadronul 3**». Operă dramatică, 88.

Eshile, poet dramatic, 169.

«**Essex**», 1; 8.—Vezi și «*Contele Essex*».

Estela, personagiu din «Oh, bărbății!», 128; 131; 132 (r. 3, 5);—321.—Caracterizare, 132.

Eugeniu Stavropol, personagiu din «Cinematograful», 319.

Europa, 222.

F

- Fagure D. Emil**, ziarist, 117 (r. 4, 11); 122; — 320.
- Falstaff**, personagiu din «Henric IV» de Shakspeare 169.
- Farfuride**, personagiu din «O scrisoare pierdută», 144; 147; — 155; — 169; — 323. — Caracterizări sumare, 144; — 169; — 324; — Caracterizarea discursului său, 155.
- Fănică** sau **Fănică Răducanu**, personagiu din «Casta-Diva», 90; 92.
- Fănică Tipătescu**, personagiu din «O scrisoare pierdută», 140. *Vezi și Tipătescu.*
- Foucher**, personagiu din «Michel Perrin», 306; 307; 308; 309. — Rolul său în acțiune, 306—309.
- Fedora**, operă dramatică de Sardou, 310. — Cum s'a reprezentat, 310.
- Felix**, personagiu din «Ocolul pământului», 80. — Caracterizare sumară, 80.
- Floarea**, personagiu din «De la oaste», 106; 107; 108 (r. 12, 13); — 116. — Rolul său în acțiune, 106—107.
- Florea** sau **Florea Papugiul**, personagiu din «Don Vagmistru», 174. — Caracterizare sumară prin comparație, 174.
- Fourberies de Scapin**, operă dramatică de Molière, 174.
- Francezi**, 200; 212; — 169.
- Francisc**, personagiu din «Păsărelele», 84; 85. — Caracterizare, 84.
- Françoise Bressaud**, personagiu din «Taina Spovedaniei», 25.
- Franța**, 20; 21; 23; — 122.
- Franz**, personagiu din «Aur!», 200.
- Franz Moor**, personagiu din «Hoții», 277; — 349; 350.
- Frosa Velîșteanu**, personagiu din «Cinematograful», 319.
- Frunzeanu**, personagiu din «Uff!», 73. — *Vezi și Pavlică Frunzeanu.*

G

- Galba**, 311.
- Gavrilă Sirbul**, personagiu din «Lipitorile Satelor», 83.
- Georges Dandin**, operă dramatică de Molière, 164.
- Gheorghe**, personagiu din «De la oaste», 106; 107 (r. 3, 7, 20, 23—24).
- Gheorghe Nistor**, personagiu 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, Bărbații!», 130—131; 321; — în Cornelia din «Aur!...» 343.
- Gina**, personagiu 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); — 316 — Analiza critică a caracterului Ginei, 91—98; — Superficialitatea acestui caracter, 94—97; — Falsitatea lui, 97.
- Gion**, autor dramatic, 221; 222. — *Vezi și Ionescu-Gion.*
- Glurgea 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 Viorica din «De la Oaste», 116; — Incumetări netemeinice, 277; — Jocul său în «Casta-Diva», 317; — în Julieta din «Romeo și Julieta» 328; — în Toaneta din «Scintea» 325—326, 342; Caracterizarea talentului său, 328; — Jocul său în «Patru Săbii», 337.
- Goethe**, 149; — 2.4. — Lipsa de valoarea scenică a unora din operele sale dramatice, 149.
- Godler**, personajiu din «Principesa de Bagdad», 341.
- Grădișteanu 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**, personajiu din «Therèse Raquin» 31; 38; — 44. — Caracterizare, 38.
- Groparul**, p rsonajiu din «Hamlet prințul Danemarcei», 16.
- Gusty P.**, autor dramatic, 318.

H

- Hading Jane**, artistă dramatică, 238; 239; — 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**, personajiu 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 prezentată și acelea în care ar fi trebuit să fie, 2—12: — Cum a fost jucată, 9, 10, 11—12; — Valoarea ei morală 17—18.
- «**Hamlet în mâna Turcilor**», operă dramatică, 248.
- Hasnaș A. D-na**, artistă dramatică, 39; — 133; — 177; — 320 (r. 17, 20). — Jocul său în Doamna Raquin din «Therèse Raquin»,

- 39;—în Doamna Joulin din «Oh, bărbații !...» 183; —321;—
în Canonica din «Crima celebră», 177.
- Hauptmann G., autor dramatic, 60;—289. — Caracterizare sumară
a unora din operele lui, 60; — 289.
- Hermann, personagiul din «Hoții», 380. — Caracterizarea unor stări
sufletești ale lui, 350.
- Hermes, personagiul din «Prometeu înlănțuit», 169. — Ce personagiul
al lui Caragiale i-ar putea fi comparat, 169.
- Herta, 349.
- Hodoc, Constanța D-na, autor dramatic, 191 (r. 3, 4—5); 201; 202;
206; 207; 209; 210; —344; —347. — Caracterizarea talentului
său, 210; —347—348.
- «Hoții», operă dramatică de Schiiler, 227; —348. — Caracterizarea
traducerii, 227;—Cum a fost reprezentată, 348 349; - Jocul
artiștilor; 350—351.
- Hugo (Victor), 42 (r. 1, 23).

I

- Iane Greul, personagiul din «Lipitorile Satelor», 83. — Caracteri-
zare sumară, 83.
- Ibsen, 289. — Caracterizarea incidentală a unora din operele sale,
289.
- Ilie, personagiul din «Mintuire», 344; 345; 346.
- Ilie Dobre, personagiul din «Cinematograful», 319.
- Iluță, personagiul din «Tudorache Sucitu», 172; 179 (r. 9, 13, 19,
25); —181. — Caracterizare sumară, 179; — Comparație cu
Scapin, 179.
- India, 81.
- Iocasta, regina Tebei, personagiul din «Edip rege», 47; 48.
- Ion, personagiul din «Năpasta», 168. — Caracterizare incidentală, 168.
- Ion sau Ion Bisorca, personagiul din «Aur!», 196; 197 (r. 6, 9, 12);
198; 199. — Rolul lui în acțiune, 196—199.
- Ion (Țiganul), personagiul din «Curcanii», 82; 85. — Caracterizare
incidentală, 82.
- Ionașcu D-na, artistă dramatică, 31;—66; 73. — Unele defecte, 39;
—Jocul său în Mița din «Uff!...» 73;—în «Casta-Diva», 317.
- Ionescu-Glon (G. I.), autor dramatic, 211; 212; 217. — Ce rezultă
în privința sa din comicul Profesorilor din «Liceul Țe-
peluș Vodă», 216—217.
- Iphigenie auf Tauris, operă dramatică de Goethe, 149. — Lipsa de
calități scenice, 149.
- Ipingescu, personagiul din «O noapte furtunoasă», 147; — 168; —

326 (r. 11, 20). — Constatarea valorii lui artistice, 147; 168—169.

Irina, personagiu din «Cinematograful», 319.

Italiani, 49.

Ivanciu, personagiu din «Spre Ideal», 315. — Caracterizare sumară, 315.

J

Jean de Hun, personagiu din «Principesa de Bagdad», 339; 341.

Jean Renaud, personagiu din «Crima celebră», 175; 176; 177. — Rolul său în acțiune, 175—176. Vezi și *Renaud*.

Joullin, personagiu în «Oh, bărbății!» 126 (r. 3, 8, 12); 128; 132 (r. 12, 23); — 311. — Caracterizare, 132.

Julietta, personagiu din «Romeo și Julieta», 277; — 328.

Jupin Dumitrache, personagiu din «O noapte turtunoasă», 138; 144; — 159; 164; 165; 166; —174. — Caracterizare sumară, 138—139; — Episod caracteristic la care ia parte, 159; — Semnificația adîncă a acestui tip, 164—165; — Personagiu imitat după el din altă comedie, 174.

K

Kadelburg, autor dramatic, 318.

«Kean», operă dramatică de Al. Dumăs fils, 224; 227. — Caracterizare sumară, 224.

Kean, personagiu din «Kean», 224.

Kotzebue, autor dramatic, 151. — Valoarea trecătoare a operelor sale, 151.

L

Labiche, autor dramatic, 75; 83.

«La châtelaine», operă dramatică de Alfred Capus, 331.

Lancelin, personagiu 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, personagiu 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, personagiu din «Crima celebră», 176; 177. — Rolul său în acțiune, 176.

- «Lăcrămioare», operă dramatică de M. Polizu-Micșunești, 377.
- Le Bargy, artist dramatic, 238; 239; — 274; — 351; 352; 353. — Jocul său în «Marquis de Priola», 352-53; — Caracterizarea talentului său, 353.
- Lecca G. Haralamb, autor dramatic, 41; 49; — 88; 89 (r. 4, 8); 91; 94; 95; 98; 99; 100; 103; — 288; — 316. — Caracterizarea talentului său, 101, 103-101.
- «L'école des femmes», operă dramatică de Molière, 161. — Ce elemente accesorii conține, 161-162.
- 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 Răducau, 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; — 314. — Jocul său în *Neron* din «Nerone», 311-312.
- Leonescu V. D-na, artistă dramatică, 312. — Jocul său în Egloga din «Nerone», 312.
- Leonia de Renat, personaj din «Scintțea», 325. — Caracterizarea stărilor sale sufletești, 325.
- «Le 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. Daus, 333.
- Lessing, 6.
- Levanda-Chrisenhy 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 Ionnescu-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.
- Liciu, artist dramatic, 65; 73; — 80; — 83; — 85; — 131; — 222; — 318; — 321 (r. 9, 26); — 326. — 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, 5; — 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.
- «**Lipitorile 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 personajii, 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

- Mac Clezau**, personaj din «Curcanii», 82.—Caracterizarea unor stări sufletești ale sale, 82.
- Mama Michaud**, personaj din «Taina Spovedaniei», 27—28.
- Maeterlinck**, autor dramatic, 60; — 229. — De ce nu trebuie să se reprezinte opere de ale sale la Teatrul național, 239.
- Maiorescu T.**, 85; — 170. — Părerea sa despre dramele mediocre, 85; — Judecata sa asupra lui Caragiale, 170.
- «**Maitre 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*».
- Marla 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.
- Marieta**, personaj din «Tudorache Sucitu», 178.
- Marinescu Ar.**, autor dramatic, 171 (r. 7, 16).
- Manda**, personaj în «De la Oaste», 106.
- Manolache Velișteanu**, personaj în «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.

- Mateescu-Ciupagea D-na**, artistă dramatică, 45; — 338. — Jocul său în *Ducesa d'Albuquerque* în «Ruy Blas», 45.
- MATINEURI**, Cine le-a introdus, 75—76; — 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.
- Mărculescu**, 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.
- Mărculescu D-na**, artistă dramatică, 172 (r. 14, 17—11); — 338 (r. 15, 25). — Jocul său în *Cocoana Sultana* din «Noaptea de Paște», 333.
- «**Mîndrie și amor**», traducerea operei dramatice, «Maitre de Forges».
- «**Mîntuire**», operă dramatică de *Constanța Hodoș*, 344; 347; — Analiza, 344 — 346; — Critica, 346 — 347; — Jocul artiștilor, 348.
- Mercutio**, personajiu din «*Romeo și Julieta*», 329.
- Michaud**, personajiu 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; 340. — 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, 175.
- Mihai Soldatul**, personajiu 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.
- Mitică Stavropol sau Stavropol**, personajiu din «Cinematograful», 318; 318.
- Mița**, personajiu din «Uff», 66 (r. 16, 23); 67; 68. — Rolul său în acțiune, 66—68.
- «**M-me Flirt**», operă dramatică, 288.
- M-me Tanqueray**, personajiu din «*La Seconde M-me Tanqueray*», 330. — Caracterizare, 330.
- Moise**, personajiu 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. — Ideea fundamentală, 303—304; — Caracterizarea, 304.
- Moor** (Bătrînul), personaj din «Hoții», 349; 351.
- Moor D-ra**, artistă dramatică 321. — Jocul său în «O noapte furtunoasă», 326—327.
- Moralescu**, 250.
- Mornay**, personaj din «Patru Săbii», 177.
- «**Mort fără luminare**», operă dramatică de I. C. Bacalbașa, 286.
- Moschuna Sever**, traducătorul operei dramatice «Ocolul pămințului», 75.
- Moș Vasile**, personaj din «Spre Ideal», 315.
- Muchi**, personaj din «Liceul Țepeluș Vodă», 220.
- «**Muerea 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**, personaj din «Nerone» 311; 312 (r. 14, 29). — Caracterizare, 311.
- «**Nevastă-mea n'are șic**», operă dramatică de Bernard și Valabrègue 51; 54; 55. — Impresia caracteristică, ce ne face jucată de Novelli, 55.
- Nicu Albeanu**, personaj 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 Guritan din «Ruy Blas», 44; — în Pavlică Frunzeanu din «Uff!...», 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**, personaj din «Aur!», 196; 198; 200; 201. Vezi și *Gheorghe 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; 45; 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-Blas», 44; — Caracterizarea talentului său, 44; — Jocul său în Edip din «Edip rege», 47—48; — în Directorul din «Liceul Țepeluș-Vodă», 221; — în Nourvady din «Principesa de Bagdad», 340—341; — în «Gheorghe Nistor», 343—344; — în Tipătescu din «O scrisoare pierdută».
- Nourvady**, personagiu din «Principesa de Bagdad». 339; 340 (r. 1, 15, 10); 341. — Caracterizare sumară, 341.
- Novelli**, artist dramatic, 41 (r. 7, 10); 45; 50; — 51 (r. 2, 5, 9); 53; 54 (r. 5, 13); 56; 57 (r. 2, 9); 59; 60 (r. 5, 9); 61; 62 (r. 2, 18); — 64; — 85; — 94; — 212; — 305; — 309; — 312. — Efectul reprezentațiilor sale, 51—53; — Caracterizarea artei sale, 53—63; — Arta sa dramatică, 53; — Arta sa mimică, 54—57; — Caracterizarea dramelor ce-a jucat 54—55; — Complexitatea și adîncimea 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», 62; — Sănătatea fondului său artistic, 60—61; — Virtuozitatea lui în Ludovic XI din «Ludovic XI», 305; — Efectele jocului său în «Michel Perrin», 306—309.

O

- OBIECTIVITATEA**, — în comediile lui Caragiale, 142 sqq.; — în aceste critice, 301—302.
- Occident**, 137.
- «**Ocolul pămîntului**», 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 Bauss, prelucrată de Novelli, 51; 54; 55. — Impresia caracteristică, ce produce, jucată de Novelli, 55.
- Ofelia**, personagiu din «Hamlet, prințul Danemarcei», 9; 13; 14; 17.
- «**Oh, bărbații!**», operă dramatică de Alfred Capus, trad. de Emil D. Făgure, 105; — 117 (r. 3, 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; 123—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).
- Olimp**, 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, 326. — 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, 83; — 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—152; — Cele արքայիսյո 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—289.
- ORIGINALITATEA DE INTUITIE**, 152.
- «**O scrisoare pierdută**», 135 (r. 3, 9); 139; — 159; — 171 (r. 7, 17); 172 (r. 7, 8, 23); — 182; — 281; — 323 (r. 15 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

- Paciurea**, artist dramatic, 83; — 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.
- Paileron**, autor dramatic, 135 (r. 6, 14—15); 136; — 325; — 342.
- «**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—335;— Jocul artiștilor 336—337;— Valoarea ei ca feerie, 337—338.
- Pavlică Frunzeanu, personaj din «Uff !...» 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 franțuzește din «Liceul Țepeluș-Vodă» 222;— în Chiriac din «O noapte furtunoasă» 326;— Apariția sa în Trévélé 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;—323;— 349; 350. — Jocul său în «Hoții», 350—351.
- Petru, personaj din «Aurl...» 195 (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.
- Piella Roșii, 81.
- Pinero, autor dramatic, 329.
- Plaut, 161; 162 (r. 8, 11, 18); 163 (r. 2, 16).—Comediile sale, 161.
- Polizu-Micșunești M., autor dramatic, 88; — 313.
- Polonius, personaj din „Hamlet, prințul Danemarcei“, 9; 17.
- Popescu Grigoritza, artistă dramatică, 116; 337.—Jocul său în «De la oaste», 116.
- Poporul Român, 154.
- Prefectul, personaj din «Spre Ideal», 315. — Caracterizare, 314.
- Primul Consul, 308, (r. 3, 26).
- «Principesa de Bagdad», operă dramatică de Al. Dumas-fils, 338; 339.—Caracterizare, 339; Idea 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 Eshile, 168, 169.

- Profesorul de franțuzește, personagiu 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.
- Profira Zoescu, personagiu în «Casta-Diva», 92.
- «Prometeu înlănțuit», operă dramatică de Eshile, 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-școală, 298—300.

R

- Radu, personagiu dramatic din «Noaptea de Paște», 338.
- Rafael, 170.
- Raul, personagiu din «Principesa de Bagdad», 339.
- Raul de Geran, personagiu din «Scinteea», 325;—342.
- REALISMUL, Valoarea lui în reprezentația dramatică, 343;—344.
- REALITATEA SUFLETEASCĂ, 58—59.
- Regele, personagiu din «Hamlet, prințul Danemarcei», 18.
- «Regele Lear», operă dramatică de W. Shakspeare, 51; 54; 61; 62.
- Regele Lear, personagiu din «Regele Lear», 61.
- Regina, personagiu din «Hamlet, Prințul Danemarcei», 17; 18.
- Regina Engliterei, personagiu din «Contele Essex», 7.
- Regina Spaniei, personagiu din «Ruy-Blas», 43, 44.
- Regina (României) M. S., 130 (r. 14, 17); — 310; — 322
- Regina Tebei, personagiu din «Edip-Rege», 47.
- «Regulus Codoveanu», operă dramatică, 88.
- Renaud, personagiu 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, personagiu în «O noapte furtunoasă», 18; — 139; 144;—326.—Remarcă critică incidentală asupra valorii lui artistice, 44.
- Richard, personagiu din «Principesa de Bagdad», 340; 341.
- Ricoboni D-ra, artistă dramatică, 337
- Rinovideanu, personagiu din «Casta-Diva», 101. — Vezi și *Dinu Rinovideanu*.
- Rip, Pseudonimul localizatorului comediei «Uff !» 64 (r. 3, 17); 65.
- Rița, personagiu din «Don Vagmistu», 174 (r. 12, 13.)
- Robert Cecil, personagiu în «Contele Essex», 7.

- Roggers M-me, artistă dramatică, 238.
 Romanescu Aristizza D-na, artistă dramatică, 26.
 Români, (Român). 22, — 81; 83; 146;—168;—191;—217. — De ce nu le pasă 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, 310.—Jocul său în «Cartea III, Cap. 1».
 Rossi, artist dramatic, 61.—Jocul său în «Regele Lear», 61.
 «Ruy-Blas», ope ă dramatică de Victor Hugo, 41.—Caracterizare, 41—43. Cu ce scop poate fi dată, 43.
 Ruy-Blas, personagiu în drama «Ruy-Blas, 43;—277—351. — Caracterizare sumară, 43; — Cine s'a încumetat să-l răstignească, 277.

S

- Sabbatini, artist dramatic, 310.
 «Sacrificiul» operă dramatică de Braco, 41; 45 (r. 12, 19).—Idea fundamentală, 45.
 «Sapho» operă dramatică de Alph. Daudet, 329 (r. 13, 23) — Caracterizare, 329—330; — Comparație cu «Therèse Raquin» — 329—330.
 Sapho, personagiu din «Sapho» 329;—332.—Caracterizare 330.
 Sardou (Victorien), autor dramatic, 310.
 «Sărmanul muzicant», operă dramatică de Wanderak, 211; 212 — Caracterizare sumară a fondului, 212.
 Scapin, personagiu în «Fourberies de Scapin», 179. — Comparație cu Iliuță 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.
 Schweitzer, personagiu din «Hoții», 351.
 Scudéry M-me, romancieră; 151.
 Secretarul, personagiu din «Liceul Tepeluș-Vodă», 44; 219; 221.—Rolul său în acțiune.
 Serafim sau Serafim Ionescu, idem, 219; 222. — Caracterizare 219.
 Sfredeluș, personagiu din «Ocolul Pământului», 8, (r. 5, 22). — Caracterizare, 80.
 Shakspeare (Shakspeare, Shakespeare), 9; 13; — 51; — 94; — 234; — 327.
 Silberberg, personagiu din «Liceul Tepeluș-Vodă», 218, 222. — Caracterizare, 218.
 Sindicatul ziaristilor, 306; 309.

- Singurof D-na**, artista dramatică, 338. — Jocul său în «Noaptea de Paște» 338.
- Singurof (Mica Lucica)**, 175; — 339; — 341. — Jocul său în «Principesa de Bagdad», 341.
- Societatea dramatică**, 240; — 323.
- Sofocles**, 40.
- Soldatul român de astăzi**, Simbolizarea lui, 109.
- Soreanu**, artist dramatic, 16; — 39; — 116 (r. 8, 15); — 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 Idéal», 314; — în Pristanda din «O scrisoare perdută», 324.
- Spiegelberg**, personajiu din «Hoții», 349.
- Spinozza**, 221.
- Spiridon**, personajiu din «O noapte furtunoasă», 326.
- «Spre ideal», operă dramatică de M. Polizu-Micșunești, 88 — 89; — 313; 315. — Caracterizare, 313 — 315; — Jocul artiștilor, 315; — Valoarea ei, 315 — 316.
- Stamate Gurada Olensky**, personajiu din «Cinematograful», 318; 319 (r. 8, 15).
- Stan**, personajiu în «De la oaste», 106; 107; 103 (r. 12, 15, 17); 40 (r. 4 17).
- State (Zoescu)**, personajiu din «Casta-Diva», 90; 92; 95 (r. 11, 15).
- Statul**, 76; — 114 (r. 3, 18, 20); 115; — 140; 141; — 244; — 259; 260 (r. 3, 6); — 272; — 299 (r. 7, 14); 300 (r. 12, 14); 301. — Cum nu-și îngrijește teatrul, 76; — Cit de fals îl încurajază, 112 — 115; — Cum și-ar putea lărgi opera apucăturilor de monopolizare, 244; Tendințe neîntemeiate privitoare la teatru, 260; — Ridiculizarea acestora, 272; — Ce trebuie să facă pentru Teatrul Național, 299 — 300
- Stolan Cîrciumarul**, personajiu din «Spre ideal», 315.
- STUDIU**, Conlițiunile de seriozitate, 291 — 292.
- Sturza**, 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.!»; 131; 321; 322; — Neglijențe la sfîrșitul stagiunii, 227; — Jocul său în Codreanu din «Mintuire», 348.
- Sudermann**, artist dramatic, 66; 91.
- Suez**, (Canalul de) 181.
- Sumatra**, 81.
- Suzanne D-ra**, personajiu în «Therèse Raquin», 31.

Stefan, personagiu din «Spre Ideal», 314; 315.—Caracterizare, 314.
 Stefan cel Mare, personagiu din «Patru Săbii», 337 (r. 17, 19).
 Teatrul, 82; 85.—Caracterizare incidentală, 82

T

Taina spovedaniei, operă dramatică de P. Anthelme, 19 (r. 3, 7);
 24; — 336. — Caracterizare, 19; — Ideea fundamentală,
 19—20; — Interesul ei, 20—23; — Valoarea artistică, 22; —
 Traducerea ei, 23—24; — Jocul artiștilor, 25—28.

Tanagra, (statuetele de), 170.

«Tartuffe», operă dramatică de Molière, 164.

Tartuffe, personagiu în «Tartuffe», 169. — Volumul său sufletesc
 în raport cu personagiile lui Caragiale, 169.

Tănase sau Tănase Sterescu, 218; 222. — Caracterizare, 218.

Tătarul (Tătarii), 81.

Teatrul Dacia, 241. Vezi și *Dacia*.

Teatrul Liric, 329; 331. — Vezi și *Liric*. — Pălăriile damelor la
 acest Teatru, 333.

Teatrul național (în genere), Concepția lui ca «*teatru-distra-*
ție», 238—242; — Soarta artiștilor români cu această concepție,
 240—241; — Critica adepților acestei concepții,
 241—242. — Concepția «*teatrului speculă*», 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; 73—74; 74 (r. 1, 9); —
 75; 77; 79; — 88; — 105; 112; 115; — 117; 118; 119 (r. 2—3);
 120; 121; 123; 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); 258; 260 (r. 15, 18—19); 261
 262 (r. 7, 11, 17—18); 263; 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; —
 311; — 318; — 320; — 323; — 325; — 327 (r. 6, 13); — 333

- 334, 338 (r. 2); 338 (r. 7);—340; — 341;—348; 349; 350. — Scopul și menirea lui 1—3; 8; — Caracterul său, 11; — Progresele sale în accesorii, 69—71, 84 — Lipsa de bunăsimț în conducerea sa și regresul său moral, 72—74;— Concepția, «teatrului-speculă» la această instituție 119—121;—Cum își mai vine câteodată în fire, 135—136; — Inchiderea stagiunii, 224—225;—Condiții de viabilitate, 158 sqq.;—Cauze de regres, 258—262;—Reforma concepției dominante, 262—261;—Comparație cu alte institute de cultură, 263—264;—Raportul cu Ministerul Instrucțiunii, 263;—Mijloacele de care are nevoie, și sacrificiile ce trebuie făcute pentru el, 297—301.
- Teba**, 47.
- Tenailles**, personagiu în «Taina Spovedaniei», 24.
- TENDENȚIONISMUL**, Efectele rele ale operelor unde se vădește, și excluderea lor 285—287;
- Tereza**, personagiu din «Therèse Raquin», 31; 34 (r. 9; 14); 36; 37 «Therèse Raquin», operă dramatică de E. Zola, 29 (r. 3, 6); 30; 33;—288;—329.—Caracterizarea reprezentației, 29—30; — Analiza dramei, 30—32;—Critica, 33—36;—Comparație cu «Sapho», 329—330;—Jocul artiștilor, 36—39.
- Tiburce**, personagiu din «Păsărelele», 84.
- TIPĂTESCU**, personagiu din «O scrisoare pierdută», 140 (r. 18—19, 22); 141;—324.—Vezi *Fănică* sau *Fănică Tipătescu*.
- Tiresias**, personagiu din «Edip Rege», 48 (r. 3, 10).
- Titircă** (Inimă rea), 326 (r. 8, 20); 326. — Vezi și *Jupin Dumitrache*.
- Toaneta**, personagiu 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», 85, — în Iliuță din «Tudorache Sucitu», 161—182; — Cărăbuș din «Don Vagmistru»;—Comparație cu Brezeanu, 192—193;—Jocul său în «Cinematograful», 319.
- Torquato Tasso**, 149.
- TRADUCERI**, Incurajarea celor bune 230—231;—Foloasele aceloră după opere clasice 231—234; — Cele date la Teatrul Național în stagiunea 1903—1904, 230.
- Trahanache**, personagiu din «O scrisoare pierdută», 144; — 159; 165; 166.—Vezi și *Conu Zaharia*.—Sentimentul o simbolizează, 164—165.
- Trăsnilă** (Vagmistru), personagiu din «Don Vagmistru», 185;—

- 187;—188.—Caracterizare, 185—186.—Vezi și *Vagmistrul* sau *Vagmistrul Trăsnilă*.
- Trévéle**, personagiu din «Principesa de Bagdad», 341.
- «**Truculentus**», operă dramatică de Plaut, 163 (r. 4, 8—9).—Elemente imorale, 163.
- Tudorache Sucitu**, operă dramatică de V. Toneanu și Ar. Marinescu, 171 (r. 5—6, 15—16); 172; 174 (r. 18, 25); 178.—Valoarea ei ca matineu, 172; — Caracterizare critică 178—180;—Elemente de valoare, 180.
- Tudorache Sucitu** sau **Tudorache**, personagiu în «Tudorache Sucitu», 178 (r. 6, 14, 19, 23—24); 180 (r. 7, 24); — 180 (r. 16, 21);—193.—Caracterizare, 178, 179.
- Turcia Asiatică**, 339.
- Țara** sau **Țara Românească**, 122;—259.
- «**Țepeluș**» sau «**Țepeluș-Vodă**», 214; 215. Vezi «*Liceul Țepeluș-Vodă*».
- Țuchi**, 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.
- Unguri** (**Ungurul**), 81;—194.
- UNIVERSITATE**, 133.
- Universul**, ziar, 204.
- Urechia A. V.**, autor dramatic, 75.
- Ursu**, personagiu din «*Banul Mărăcine*», 81.—Caracterizare incidentală, 81.

V

- Vagmistrul** sau **Vagmistrul Trăsnilă**, personagiu 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**, personagiu de bilciu, 7.
- Vintură-Țara**, personagiu din «*Lipitorile Satului*», 83.
- Ventura Gr.**, autor dramatic, 75; — 309.
- Venus de la Melos**, 170.
- Verne Jules**, autor dramatic, 57.
- Vernila Longina**, personagiu din «*Nerone*», 313.
- Veta**, personagiu din «*O noapte furtunoasă*», 138 (r. 23, 24); 139; — 168; 174; — 326.—Caracterizare, 168.
- Veturia**, personagiu din «*Mintuire*», 344; 345 (r. 6, 7, 10, 21); 346 (r. 9, 22—23, 29).

Victor Hugo, 41; 43.

Viena, 1.

Viorica, personagiu din «De la Oaste», 106; 116. — Caracterizare incidentală, 116.

Viorica Zoescu, personagiu 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

Yorik, personagiu în «O dramă nouă», 61,

Z

Zaharia Trahanache, personagiu din «O scrisoare pierdută», 140;— 164. — Vezi și *Conu Zaharia și Trahanache*.

Zimniceanu D-ra, artistă dramatică, 337.

Zița, personagiu din «O noapte furtunoasă», 139;—326 (r. 18, 19).

Zola Emile, 29 (r. 3, 7); 35; — 288; — 352.

Zoe, personagiu din «Mintuire», 344; 345 (r. 5, 8, 20); 346 (r. 1, 6, 9, 28); 347 (r. 6, 9).

Zoe Trahanache, personagiu din «O scrisoare pierdută» 149; 159; 167. — Caracterizare, 167—168.—Vezi și *Zoițița*.

Zoițița, personagiu din «O scrisoare pierdută». 325. — Vezi și *Zoe Trahanache*.

BIBLIOTECA
CENTRALĂ
UNIVERSITĂȚII «CAROL
BUCUREȘTI