

Inv 6362.

Lui Petriche Nequb
acusan neframular
si apete
Mihail Drag

DRAMATURGIE ROMÂNĂ

DE

MIHAIL DRAGOMIRESCU



J2314

BUCUREȘTI

1905

Biblioteca Centrală Universitară
"Carol I" București

Cota..... 52065

RC 67/10



B.C.U. "Carol I" - Bucuresti



C52314

1046
792.1/4 (R), 1904/1906" (048:08)

792.07 (R), 1904/1906" (048:08)

8.09-2 (498), 1904/1906" (048:08)

8R-95 (O: 792 (R), 1904/1906" (048



BIBLIOTECA CENTRALA
UNIVERSITARA
București

Cota 52 065

Inventar 52 314

D-nei Emilia Humpel
(născută Măiorescu)

ÎNȚÎIA BUCATĂ

Luni, 27 Septembrie 1904.

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

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

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

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

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

nostru și cu atît mai lipsită de interes. Și barem dacã cel puțin traducãtorul și interpreții deosebitelor roluri și-ar fi dat seama de aceasta și ar fi cãutat, unul, prin traducerea lui, ceilalți, prin fidelitatea jocului lor, sã deștepte interesul propriu, pe care îl poate prezenta o operã dramaticã exoticã. Traducãtorul însã se vede cît de colo cã nu știe nici românește, nici nemțește. Vechiul pãcat care, în loc sã fie stîrpit, crește și înflorește ca o bãlãrie îndrãsneatã în mijlocul hol-delor. În tot decursul «piesei», publicul se întrebã de ce institutorii tot vorbesc cã au învățat la «seminar», cînd toți știu cã institutorii învațã la «școala normalã». Se întrebã iarãși, ce însemneazã «colegiu», și ce româneascã e aceea cu «lasã-i sã vie!» (= zi-le sã vie), «mãsurã e mai mult decît împlinitã» (și «mai mult» și «împlinitã»!); «îl gonesc așã și-și pierde ghetele» sau «o sã-ți pierzi papucii» (=o sã te duci pe copcã); el poate «sã-și stringã lucrurile» (=sã-și ia catrafusele); «a depãrta orice brutalitate

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Și cu toate acestea, impresia, precum

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

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

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

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

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

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

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

zentația ei a fost un mare succes pentru Teatrul Național.

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

1) Vezi și notițele I și VII.

NOTIȚA I.

Miercuri 29 Septembrie, 1904.

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

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

tut să atingă nici măcar pe domnișoarele, ce se întimplaseră în sală. La pasagiile cele mai mișcătoare se vedeau fluturînd surîsuri, iar batiste la ochi, ca în vremurile vechi, — nici una. Văd că se va repeta și Joi, ceea ce ar fi o greșală. Sala teatrului va fi goală, și e rău că stagiunea începe în acest chip.

Noroc că în această săptămînă continuă a se da «*Institutorii*». Aseară, Marți, 28 Septembrie, a fost a doua reprezentație — mult mai îngrijită ca «ansamblu», decît cea dintîiu. Artiștii, ațîțați de succesul d-lui Soreanu, au căutat fiecare să exceleze în rolurile lor, oricît de neînsemnate ar fi fost. D-na Ionașcu n'a mai vorbit cu un semiton mai sus și a nuanțat mai fin, mai cu moderațiune și mai cu sinceritate ingenuitatea personagiului său. D. Paciurea și-a nazalizat mai cu consecvență vocea și a exprimat inconștiința didactică a lui Weidenbaum cu un humor mai inciziv. D-ra Alexandrescu și-a subliniat tot așa de bine «țănțoșia», în care este specialistă, d. Livescu, bonomia și d. Ciucurette, zevzecia personagiilor lor. D. Cernat însă nu a găsit tonul adevărat al tipului său decît în scenele finale, iar d. Carussy ar fi putut să ne facă să simțim ceva mai mult că a fost sergent major. Scena institutorilor a fost totuși foarte izbutită.

Corul micelor fete n'a mai desmintit reflecțiile persoanelor de pe scenă, ba a contribuit să ascundă ceva mai bine stângăcia scenelor de dragoste din actul II. D. A. Petrescu a rămas acelaș. Se vede că și-a învățat foarte bine rolul, dar nu izbuteste să facă simpatic pe Fleming; declamația îl supune. Cred că d. Brezeanu nu și-a înțeles personagiul de loc. El ne-a redat pe Flachsmann ca pe un «poltron», ramolit și lipsit de energie și ne-a făcut neconținut să ne întrebăm de ce ceilalți institutori — și chiar Fleming — au atîta frică de el! Ne-a dat o caricatură, nu un om.

Un efect mare și potrivit cu o concepție justă a rolului ar obține, dacă ne-ar face pe Flachsmann, energetic și îndrăzneț în scenele pînă nu vine inspectorul, și fricos, nesigur pe sine și umilit în scenele din urmă, față de inspector. Ar avea admirabile ocazii de a-și arăta talentul, cînd ar căuta să ne reprezinte îndrăzneala și energia lui originală făcîndu-și loc prin frica și umilința, de care e stăpînit în fața lui Prell.... Dar nu le-a utilizat. Mi-e teamă că l-am mai văzut în acest rol: seamănă ceva a calapod. Și aceasta e rău.

La cea de a doua reprezentație, d-nii Niculescu și Soreanu mi s'au părut mai slabi. Excelenți, dar mai puțin puternici. În special d. Soreanu a fost mai pre jos de sine însuși în

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

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

A DOUA BUCATĂ

Luni, 4 Octombrie, 1904.

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

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

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

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

simțurilor, ci o dispoziție veselă și binefăcătoare, care e semnul adevăratei sănătăți sufletești. Căci risul vioiu, ce ră sare din plin, nu lasă după dînsul gîndul rău, care să sfredelească sufletul și să-l înjosească. Așa rîdea în anticitate Aristofan și Plaut în public — dar într'un public fără femei; — așa a rîs mai încoace Rabelais și așa rîde poporul nostru, în unele împrejurări. Dar în societatea noastră de astăzi, o astfel de literatură în mod normal nu are și nu trebuie să aibă succes, decît în cercuri restrînse, de unde conștiința socială, atmosfera proprie a unei vieți publice complete, lipsește. Nu poți să faci glume decoltate, nici să citești din Aristofan sau Rabelais într'o adunare de societate. Iar dacă poți, mediul social ce primește aceasta, este corupt. Aceasta, cînd literatura are un miez sănătos, deși elementele ei sînt neconvenabile. Cum trebuie însă să tratăm o societate în care e cu putință ca adevărate adunări publice, cum sînt acelea dintr'un «teatru național», — unde

sînt strînși la olaltă tineri și bătrîni, bărbați și femei, copii și oameni vîrstnici, — să se desfete aproape à froid de o literatură josnică, ce nu-și ascunde netrebnicia decît printr'un spirit, ca cel din «Journal Amusant,» «Frou-Frou», și alte insani-tăți franțuzești? Să fie oare societatea românească, cea cultă și bogată, stricată pînă în măduva oaselor, cum e partea putredă a unei țări învechite, cum e Franța, sau e pur și simplu inconști-ință? Mărturisesc că impresia, pe care mi-a făcut-o aseară sala, — cu familiile ei onorabile, cu aspectul ei aproape evlavios, cu liniștea, cu care primea, din gura unor femei ce erau reprezentate ca *modele* sau *vîitoare modele* de femei, pe «bărbatul de zi și de noapte», sau «exac-titatea la momentul psihologic» — este aceea a unei depline *inconștiințe morale*. Inconștiința morală, aceasta este caracteristica vieții noastre sociale de astăzi.

Căci cum o să fie altfel o lume, care trăește din decriptitudinea altor socie-tăți și nu și-a dat încă seama de sine

însăși? Cum o să fie altfel o societate, ai cărei bărbați în mare parte și-au întinat curățenia impresiilor tinereții în duhoarea cafenelelor din Cartierul latin, în balurile dela Bullier sau în cele dela Moulin Rouge; și ai cărei bărbați, după ce se însoară, cel dintîiu lucru pe care-l fac e să-și tîrască femeia prin toate locurile, pe unde ei înșiși și-au morfolit sufletul, iar soțiilor lor le pun ca ideal... «cota»? Cum o să fie altfel o societate, în care femeile își otrăvesc sufletul cu ceea ce literatura universală a produs mai abject, a căror piine de toate zilele sînt ziarele de pronografie subțire, romane ca «*Amoureuse Trinité*» și romancierii ca *Léo Taxil*?... Așa e «chic»! Și țăranul român muncește din greu pentru ca să hrănească cloaca imensă a «șicului» conducătorilor săi.

Și, dacă așa e spiritul societății, cum vreți să fie acela al celor care conduc instituțiunile de cultură făcute pentru ca să delecteze această societate? Cum vreți să fie altfel Direcția Teatrului? Se poate

gîndi ea la îndreptarea gustului depravat al publicului nostru? Nu trăește și ea în mijlocul acestei societăți, nu absoarbe și ea aceleași miazme, din aceeași atmosferă? Cum o să se poată ridica deasupra ei, cînd, pe lîngă acestea toate, mai trăește în contact cu viața artiștilor și artistelor, pentru care în mod natural noțiunea de convenabil, de moral și imoral, este atît de subțire că o poți stinge cu o suflare? Cum va îndrăzni să facă aceasta, cînd vede că cultivînd asemenea tendințe, gîdilînd asemenea gusturi, lumea ia cu asalt biletele, iar cassa teatrului său se îngrașă și sare de bucurie?

Firește, este peste putință!

Singura mîngîiere, ce ne rămîne în fața unei asemenea stări de lucruri, este că ceeace se înfățișează ca o stricăciune a sufletului, nu e în realitate decît o ușurintă a inconștiinței de sine însuși. Să sperăm că între noi se găsesc însă mult mai multe elemente sănătoase decît se pare și că, cu vremea, societatea noastră,

ajungînd la o conștiință mai energică a firii sale, se va scutura sufletește și va azvîrli cu indignare tot ceea ce constituie *assa foetida* a literaturilor străine.

Și totuși, în tot regresul moral, ce persistă în teatrul nostru, încurajat de societatea noastră, nu pot să trec cu vederea progresul artistic, ce se realizează pe prima noastră scenă. Căci, deși acest progres dă o haină mai strălucitoare viștiului, de care mă plîng, nu e mai puțin adevărat, că el este garanția sigură a binelui, ce va veni mîine.

Trebue să recunosc că comedia lui *Capus* a fost jucată aproape ireproșabil.

Negreșit, undenu e talent, n'ai cum să-l găsești, dar te bucuri cel puțin dacă vezi silințe spre o aparență a lui și te simți dezarmat, cînd munca stăruitoare îți ese înainte. Toți artiști își știau admirabil rolurile; toți se mișcau cu ușurință și chiar cu eleganță pe scenă; toți căutau fără sfortare să ne dea impresia de oameni. Așa fiind, chiar cei mai puțin dotați, cum ar fi d-ra Gheorghiu, n'au făcut prea mare

pată în perfecțiunea «ansamblului». Trebuie să relev însă în special progresele, pe care le-au făcut d-na M. Ciucurescu și d. Liciu. D-na Ciucurescu a ținut socoteală de unele observații făcute acum un an și și-a jucat rolul de femeie proastă, cochetă, apatică și caprițioasă, cu un adevăr, cu o nuanțare și cu o sobrietate de gesturi și intonații, la care mărturisesc că nu mă așteptam. A făcut o creațiune cu adevărat artistică și o felicit din toată inima. De asemenea d. Liciu a obținut efecte, aproape cu nimic, numai prin simpla reflecțiune ce se simțea că face, când vrea să dea replica, și prin accentul natural și caracteristic, cu care și descărca gândul. D-na se vede că a câștigat mult de la Novelli, și e păcat că statura sa, de care nu este întru nimic vinovat, nu-l ajută ca să dea toată distincțiunea și eleganța personajului său. Regret că vocea d-nei Costescu se pierde din ce în ce mai mult printre culise, dar mă bucur că d. Sturdzanu mai face eliziuni în mijlocul cuvintelor. D-na Hasnaș și d. Niculescu și-au

ținut rolurile cu acelaș succes, ca și anul trecut, și nu e rău să zic bine și de d. Cernat, care în scurtul său rol — nefiind nevoie să-și forțeze vocea — a redat tot firescul neînsemnatului său personagiu.

Am mai uitat pe cineva?

Da, am uitat pe traducător, care ar fi putut să franțuzească mai puțin traducerea. De una însă a făcut bine, fiindcă, fiind rău făcută, nu mai sîntem amenințați s'o primim în literatura noastră.

NOTIȚA II.

Miercuri, 6 Octomvrie 1904.

Reprezentațiile d-lui *de Max*: *Hamlet* și *Britanicus* ¹⁾.

Luni și Marți seara, 4 și 5 Octomvrie, s'au reprezentat pe prima noastră scenă «*Hamlet*», cunoscuta tragedie shaksperiană, și «*Britanicus*» de *Racine*, și anume în limba franceză și de către o trupă franceză, în care rolurile principale totuși au fost jucate de doi români, care s'au specializat în arta dramatică franceză, d-ra Ventura și d. «de» Max. Cu un «ansamblu» bun — lucru rar la trupele străine — amîndouă reprezentațiile au avut succes, și moral, și material, din spre partea publicului nostru. Și e drept, căci, oricît de naționaliști am fi și oricît de mult ne-ar indispuce faptul că artiști de origine română sint îngăduiți a da reprezentații în teatrul nostru *național* în limba *franceză*, nu putem totuși să uităm că ei aduc cu dînșii un repertoriu supe-

1) Vezi notița III și A treia și A patra bucată.

rior, o trupă aleasă și intenții pur artistice; — nu putem să uităm că ei au venit la noi să facă mai înainte de toate artă — iar arta, întrucât e artă adevărată, nu are patrie sau, dacă are una, patria ei n'are granițe pămîntești, nici restricții naționale.

Dar excelența intenției este adesea trădată de mărginirea putinței, și — în cumpănirea răului și binelui, ce văd în întreprinderea acestor artiști români — cred că pot găsi toată nepărtinirea, de care am nevoie căutînd să caracterizez jocul lor.

Mare actor — n'am zis artist! — d. de Max, în rolul lui Hamlet și al lui Neron, ni s'a arătat avînd o înfățișare fizică fermecătoare, plină de distincție, de eleganță și chiar de poezie, cu o voce melodioasă și caldă, deși cam seacă și fără rezonanță în notele de sus, cu un joc de scenă de o varietate surprinzătoare, cu o plasticitate decorativă a portului și gesturilor, și cu o dicțiune admirabilă. Ce păcat însă, că, cu toate aceste daruri pe care puțini le au, d-sale îi lipsește tocmai ceea ce caracterizează pe adevăratul artist dramatic: *comunicativitatea!*

D. de Max joacă, dar nu reprezintă; calculează cele mai mici efecte, dar nu le înfăptuiește; te farmecă cu prezența sa și cu amănuntele *izolate* ale jocului său, dar nu te prinde,

necum să te sgudue. D. de Max arată o înțelegere minunată a «detaliilor», dar n'are nici-decum puterea de a le reuni într'o ființă, care să ne dea impresia unitară a vieții. De aceea, toate impresiile ce-ți vin dela arta sa izbesc numai, ca să zicem astfel, suprafața sufletului nostru, nu adâncurile lui. Ne interesează jocul său, cum ne-ar interesa, *danțul* frumos al cuiva, dar nu viața sufletească a personagiului, pe care voește să ni-l reprezinte. E, cum am zis, un *actor*, ceea ce pentru mine nu e tot una cu *artist dramatic*.

Atît deocamdată pentru caracterizarea generală. Atît însă este suficient să-mi explice, pentru ce d. de Max, în rolul lui Hamlet, m'a impresionat mai puțin chiar decît d. Nottara, care, deși nu are avantajile sale fizice, dă expresiune unei concepții mult mai unitare și cu o mult mai concentrată emoțiune...

D-ra Ventura e o apariție delicată și interesantă, cu o voce fermecătoare și caldă, cu o dicțiune aleasă și care, îmi închipuesc, ar fi o foarte bună artistă pentru «piesele» moderne. În scena nebuniei din rolul Ofeliei ne-a arătat că știe să îndrăznească spre drumuri noi, în rolul lui Zanetto ne-a arătat că știe să umble cu ușurință pe cele vechi. Dar — hotărît — face rău că se expune în roluri atît de grele, ca Junie din «*Britanicus*» sau ca Ofelia. D-sa,

ne știind să varieze glasul pasiunii, face prea mult impresia de începătoare. În crizele mari nu-și supraveghează gesturile și nu ne convinge că a învățat să umble și să easă bine din scenă.

Indrăznește să strige, cît poate, de durere, dar nu bagă de seamă, că, pînă acum, nu strigă, ci *chiue*. Chiuitul nu este însă estetic în tragedie, pentrucă... pentrucă e comic. Pe de altă parte, cred că n'ar trebui să imite dela d. Max sentimentalismul liric și declamator, și că ar face bine să lase la o parte scînceala în tragedie.

Dar acestea sînt observații pe care nu trebuie să le ia în nume de rău — ci să le urmeze, dacă vrea să fie luată în serios de cunoscători și în acelaș timp să facă plăcere celor profani.

N.B. Aș fi vrut să vorbesc și de Teatrul Liric, unde joacă d. Sylvain, distinsul societate la «Comédie Française», dar... dela stal No. 168 nu se poate vorbi în deplină cunoștință de cauză. Și, poate, e și de prisos!

NOTIȚA III.

Luni 5 Octombrie, 1904.

Jean Marie, dramă într'un act de *André Theuriel*;—*Esope*, comedie în trei acte de *Théodore de Banville*.

Aseară, Joi 7 Octombrie, s'au reprezentat la Teatrul Național, de către trupa francezo-română, «*Jean-Marie*», dramă într'un act de *André Theuriel* și «*Esope*», comedie într'un act de *Théodore de Banville*. Cea dintîiu—o mică dramă intimă, plină de poezie și de eroism sufletesc — a fost jucată, cu multă căldură, de către ra Arnous-Rivière și de către d-nii Jean Laurent și Thierry. Cu deosebire, d. Jean Laurent a fost admirabil. Mărturisesc că dintre reprezentațiile date de această trupă pînă acum, aceasta a fost singura, care mi-a dat o emoțiune cu adevărat dramatică.

«*Esope*» este un fel de poemă lirică în formă dramatică, unde nu găsim nici o motivare a stărilor sufletești și a faptelor, ce se petrec dinaintea noastră. Personagiile declamă versuri frumoase, indiferent dacă sînt în situație sau

nu, dacă se potrivește sau nu cu personajul, ce le declamă sau cu emoțiunea, pe care el trebuie s'o aibă. E o piesă decorativă și declamatorie, unde un talent ca al d-lui de Max, care nu urmărește redarea realității dramatice ci numai forma ei exterioară, s'a exercitat în toată voia. Această reprezentatie a putut place temperamentelor lirice. Acei care însă se duc la teatru pentru emoțiuni dramatice au avut tot dreptul să moțâiască și chiar să doarmă în staluri — și mai bine în loji.

Am remarcat cu o deosebită plăcere la d-ra Ventura o sobrietate și o plasticitate distinsă în gesturi și în mișcări mai cu seamă în actul I; dar rolul ingrât al Rodopei, care este veșnic ținută să lu lucreze nimic, ci numai să declame *à tort et à travers*, n'a putut să pună în relief caracterul propriu al talentului său. M'a impresionat neplăcut învariabila intonare plîngătoare a versurilor și unele amănunte de joc (ca subita schimbare a tonului și a mișcărilor), care prea sînt direct copiate după d. de Max. Imitația omoară personalitatea. Apoi prea multă forță — și numai forță — în pasa-giile mai violente și prea puțină îmlădiere și dulceață feminină. Totuși impresia generală mult mai bună, ca în rolul Juniei din «*Britannicus*».

A TREIA BUCATĂ

Luni 11 Octombrie 1904.

DOMNUL DE MAX

Hamlet, prințul Danemarcei, dramă în 5 acte de W. Shakspeare, adaptațiune franceză de A. Dumas și Meurice; **Briantanicus**, tragedie în 5 acte de Racine; **Esop**, comedie în 5 acte de Théodore de Banville.

Săptămîna aceasta, scera Teatrului Național a fost împrumutată unei trupe dramatice franceze, în care protagoniștii sînt doi români: d. de Max și d-ra Ventura. Intreaga întreprindere se vede de altminteri făcută spre a pune în relief aceste două talente și cu deosebire pe cel dintîiu, care a ajuns aproape de maturitate. Căci, deși uni din ceilalți artiști se prezintă cu calități superioare și ar putea să joace chiar unele din primele roluri, totuși acestea au fost re-

zervate numai și numai artiștilor români. Este dar o măgulire a amorului nostru propriu să vedem pe unii dintr'ai noștri ridicându-se prin talentul lor, și este explicabil, pentru ce, pe cînd incontestatul artist francez Sylvain joacă la teatrul Liric cu sala goală, sala Teatrului Național «geme» de lume. Așa fiind, și întrucît era vorba de a da publicului nostru exemple de *artă superioară*, Direcția Teatrului a putut cu oarecare dreptate să îngăduie sistarea reprezentațiilor trupei noastre, să uite că Teatrul Național mai întîi de toate este *național* și să nu se teamă de a încuraja pe artiștii români mai talentați să-și părăsească limba și să adopte tocmai pe aceea, de al cărei jug căutăm zadarnic să ne scuturăm. Este chestiunea însă de a ști, dacă reprezentațiile acestei trupe franceze pot fi cu adevărat socotite ca reprezentații de artă superioară. Și, într'aceasta, cel puțin într'o privință — și în cea mai însemnată — lucrul este contestabil.

Este adevărat, că în genere atît re-

pertoriul cît și artiștii, ce l-au reprezentat, sînt dovezi că întreprinderea acestei trupe are de țintă marea artă și că merită prin urmare să închidem ochii asupra considerațiilor de natură națională și s'o încurajăm. Dar valoarea întreprinderii nu poate sta de astădată atît în repertoriu sau în «ansamblu» artistic, cît în *valoarea* protagoniștilor români. Prin contemplarea însușirilor lor superioare de artiști, trebuie să ajungem la înțelegerea și la emoțiunea pură a marelui artei. Căci dacă ei nu au astfel de însușiri și dacă ei nu ne pot da o emoțiune artistică deosebit de înaltă, atunci n'am înțelege de loc, dar de loc, de ce ar fi încurajați de Direcția Teatrului Național — adică de Stat — pe calea, care, din punct de vedere național, nu poate fi decît rătăcită. Și aci este nodul chestiunii. Sînt sau nu acești artiști români, în limba franceză, reprezentanți ai marelui arte? Au ei dreptul la îndrăzneala de a ne vorbi de pe scena Teatrului Național într'altă limbă, decît limba noastră și

avem noi oare datoria să încurajăm această îndrăzneală?

Părerea mea e că ei nu au încă acest drept, și, firește, cu atât mai puțin putem avea noi atunci această datorie.

Și voiu căuta îndată să întemeiez această părere.

Negreșit, în ce privește pe d-ra Ventura, discuțiune lungă nu încap. Toată lumea e de acord că d-sa posedă însemnate calități artistice, dar că, oricât de deosebite ar fi aceste însușiri, ele sînt acum numai în germene, în orice caz, mai au mult pînă să ajungă la maturitate. Este iarăși, cred, în sentimentul tuturor, că d-sa se prea grăbește să devină celebră și că e în primejdie să se vestejească ca o floare care înfruntă prea de timpuriu răcelile primăverii. D-sa este tînără: este la o vîrstă la care nu știu dacă vreuna din renumitele artiste ale lumii a putut să atingă într'adevăr arta superioară,—și ar trebui să nu se mulțumească cu succese de complezență.

Așa dar, nu pentru arta sa superi-

oară, i s'a putut îngădui ca — româncă fiind — să joace franțuzește, pe scena teatrului nostru românesc, în vreme ce artiștii români au fost relegați, ca s'o asculte înghesuindu-se, cu amarul jinduirii în suflet, pe scaunele din orhestră.

Nu i s'ar fi putut îngădui d-rei Ventura, dar trebuia — zic mulți — să i se îngădue d-lui de Max. El este reprezentantul acelei înalte arte, dela care artiștii noștri au ce învăța și prin care publicul român își poate cultiva gustul. Pe un asemenea om care-ți dă o asemenea artă nu-l întrebi nici ce origine are, nici ce limbă vorbește, nici de teatrul, pe a cărui scenă joacă. Față de el, trebuie să uiți toate împrejurările, care ți l-ar putea face antipatic, pentru ca să te cufunzi în contemplarea sinceră a personagiilor, pe care ți le reprezintă, să-ți scalzi sufletul în emoțiunile cele mai vibrante și mai ardinci ale vieții, și să tremuri de entuziasm pentru el, care-ți spală și-ți răcorește ardincurile ființei, dându-ți fără nicio sforțare din partea ta, miezul cugetării ace-

lor oameni care se numesc Shakspere, Racine sau chiar și Banville.

Ce fericit aş fi fost să trîmbiţez entuziasmul meu, dacă aş fi simţit la d. de Max măcar un pic din aceste lucruri frumoase ! Şi în zadar mi-am dat osteneala — necum să obţin aceasta fără sfortare — ca să mă afund în contemplarea personajilor reprezentate de d-sa ; în zadar am aşteptat să-mi simţ inima vibrînd la accentele pasiunilor lor, şi în zadar am căutat să prind gîndul adînc şi plin de viaţă întrupat de acei minunaţi semizei ai omenirii. Căci — şi acesta e adevărul — marea artă, arta adevărată, lipseşte, cel puţin pînă acum, artistului nostru înstreinat — şi îi lipseşte cu desăvîrşire.

Arta adevărată cere dela un artist dramatic două feluri de condiţiuni : unele, neesenţiale şi de natură *negativă*, altele esenţiale şi de natură *pozitivă*. Cele, pe care le numesc negative, sînt privitoare la exteriorul lui. El trebuie să n'aibă nimic într'însul, care să ne izbească neplăcut : să n'aibă voce stridentă, seacă sau surdă ;

să nu fie altfel îmbrăcat decît o cere dignitatea personagiului, ce reprezintă ; să nu vorbească peltic, să nu mănînce silabele, să nu facă intonări greșite, cu alte cuvîntesă nu aibă o dicțiune defectuoasă; apoi să nu facă gesturi fără legătură între ele sau stîngace, să nu-și poarte rău trupul, să n'aibă o mască disgrațioasă. Dar în acelaș timp — și aceasta este o cerință pe care gustul modern încă n'a ajuns s'o priceapă bine — artistul dramatic trebuie să n'aibă nici o calitate care să te izbească *prea plăcut*. O voce prea frumoasă, niște gesturi prea simetrice, prea mlădioase, o dicțiune prea melodi-oasă și prea îngrijită, o îmbrăcăminte prea strălucitoare sînt defecte tot atît de mari, dacă nu și mai mari, ca și însușirile contrarii.

Căci, dacă însușirile exterioare neplăcute « sicie », ca să zic astfel, atenția spectatorului și-l indispun, cele prea plăcute i-o atrag în mod firesc, prea mult, i-o abat și-l fac să scape din vedere tocmai ceea ce este esențial, tocmai ceea ce este

cu adevărat frumos în reprezentarea unei drame: lupta sufletească a personajilor. Și la însușirile exterioare, prea plăcute, primejdia e mai mare decît la cele neplăcute. De acestea, oricine își dă seama că trebuie să lipsească. Oricine poate critica un glas spart, o figură colțuroasă, niște gesturi unghiulare sau o îmbrăcăminte urîță, și oricine, față de aceste defecte este îndemnat în mod firesc să-și îndrepte atenția numai spre partea plăcută, care poate fi tocmai cea sufletească. Nu oricine însă — ba, poate nimeni — se poate sustrage dela senzația brutală *prea plăcută*, spre a se putea concentra asupra realității sufletești a personajilor. De cele mai multeori, spectatorul se încîntă de culori, de sunete, de gesturi, rămîne cu atît și să mulțumește cu atît, crezînd că aceasta e tot ce trebuie să-i dea artistul dramatic.

Judecat din acest punct de vedere, d. de Max face greșala de a pune mult prea mult accentul pe înfățișarea plăcută a mijloacelor exterioare. Exagera-

rea plasticității gesturilor, a cîntării versurilor, a strălucirii vesmintelor tind la înjosirea, iar nu la înălțarea artei. Cîtă deosebire în această privință este între d. de Max și între Novelli! Acesta n'avea masca frumoasă, dar nici urîță; n'avea vocea melodioasă și colorată, dar nici stridentă; nu se îmbrăca strălucit și nu căuta să ne impresioneze prin gesturi simetrice, prin poze plastice. Infățișarea lui nu te impresiona nici neplăcut, nici prea plăcut, nu-ți atrăgea atenția prea mult, prin niciuna din calitățile lui exterioare: era oarecum un material indeferent din punctul de vedere al simțurilor, dar tocmai pentru aceasta, era minunat de potrivit pentru ca să se lumineze într'un fel sau într'altul, după mișcarea sufletească a personagiului, pe care era chemat să-l reprezinte.

Dar, în afară de aceste condiții de natură negativă, adevăratul artist dramatic trebuie să întrunească neapărat însușiri de natură pozitivă. El trebuie să aibă putința de a pătrunde stările sufletești ale

personagiului său, de a le reduce la singura tendință fundamentală, în care se rezumă întreaga lui viață, esența firii lui. El trebuie să aibă putința să ne facă să simțim în toate amănuntele jocului său, acea pornire adâncă a eroului, ce reprezintă, și să ne facă să vedem că ele emană și iradiază dintr'însa întocmai ca razele din sîmburele soarelui. În acest caz, noi nu mai avem trebuință la fiecare moment să ne întrebăm ce însemnează amănuntele cutare și cutare ale jocului artistului, pentru că fiecare dintre ele aduc cu sine întreg înțelesul lor; nu mai avem trebuință să încercăm a lega o anumită particularitate de joc cu particularitățile, ce preced sau ce urmează, pentru că această legătură se face dela sine. Simțim în adîncul nostru rădăcina personajului reprezentat, și sufletul ni se mișcă, se înalță, se dezvoltă: se extinde, se restrînge, decade, odată cu el însuși. În acele momente nici nu mai avem vreme să observăm amănuntele, căci izvorul atenției noastre se găsește în punctul central

al creațiunii artistice, care la rîndul lui ni se pironeste în centrul inimeinoastre, de unde în mod natural atențiunea simpatică poate urmări varietatea manifestărilor exterioare ale jocului, fără să se «deplaseze». Așa era Novelli, așa era Soreanu mai zilele trecute în relativ neînsemnatul rol al lui Prell, așa sînt toți adevărații artiști dramatici.

Mult aș fi dat să fie și d. de Max tot așa. Dar nu este. De aci lipsa de comunicativitate, de aci impresia de danț frumos fără suflet, de aci impresia de *actor* care niciodată nu-ți dă realitatea personagiului, ci numai imitarea lui. D. de Max nu reprezintă pe Hamlet sau pe Neeron, ci-i «contraface». Și barem dacă i-ar mima într'un mod naiv! Dar nu: d-sa, par'că la fiecare moment ne zice: «Iată ce bine îi imitez! Iată ce inteligent strig sau cînt aici! Iată ce minunat fac gestul acesta sau dau replica aceasta»!

Cu acest fel de a fi, nici nu mai poate fi vorba de-o creațiune adîncă și unitară. De caricaturi serioase da, dar nu de crea-

țiuni. Exemplu izbitor este Hamlet, care mi-a făcut impresia unui «gamin» care se joacă dea fantoma, dea suicidul, dea nebunul. Adîncimea gîndirii omenești care se oprește la pragul nepătrunsului; fiorul voinței, care se sdrobește de vălmășagul gîndirilor contrarii și rămîne fără cîrmă; frămîntarea furtunoasă a sufletului în fața destrăbălării vieții morale — nimic din toate acestea la d. de Max. Rupere de file la «Vorbe, vorbe, vorbe»; declamare cu glas încet și apoi cu glasul tunetului la «La mănăstire»; joc copilăresc cu pumnalul la «A fi sau a nu fi», sau strecurare de miță pe la spatele regelui, sau un azvîrlit de flaut, — sînt mijloace exterioare, ce n'au a face întru nimic cu profunzimea concepției shaksperiane. Ele pot plăcea acelor care rămîn la suprafața lucrurilor și la eleganța gestului, nicidecum acelor care cer dela teatru fiorul vieții.

Și, atunci — dacă lucrurile stau astfel — d. de Max nu ne aduce arta mare, și atunci n'ar fi trebuit tu, Direcție a

Teatrelor, să-l îngădui să joace la Teatrul Național—el român, în limbă streină; n'ar fi trebuit să oprești reprezentațiile românești și să faci pe artiștii noștri să creadă că au ceva de învățat dela d-sa. Și cu atît mai mult nu trebuia să-i îngădui aceasta, cu cît arta d-lui de Max nu numai nu e mare, dar e falsă. E arta manierată, care dă forme fără fond și care poate rătăci ușor gustul nesigur al publicului, făcîndu-l, din superficial ce este, și mai superficial. Dacă d. de Max ar fi vrut să fie primit fără repulsiune să joace franțuzește pe scena Teatrului Național, ar fi trebuit mai întîi să se fi simțit obligat să-și pună la cîntar valoarea artei sale pe altă scenă—la Liric, la Eforie și chiar la Dacia — și după ce va fi convins pe toată lumea că arta d-sale e marea artă, numai atunci Direcția Teatrului Național ar fi putut, nu numai să-l îngădue, dar și să-l invite să ne arate arta sa, și nouă, și artiștilor noștri, pe prima noastră scenă, fie și într'altă limbă decît a noastră.

Dar la Dumnezeu și în Țara Românească sînt toate cu putință—și aud că aceiași studenți care vroiau să manifesteze în contra doamnelor române, care, în cerc închis, au dat o reprezentație de binefacere în franțuzește, manifestează acum pentru d. de Max care, deși român, și-a părăsit limba și ne dă exemple de artă falsă pe scena primului teatru român, în limba franceză.

A PATRA BUCATĂ

Luni, 18 Octomvrie, 1905.

D-ra VENTURA și Domnul DE MAX

Andromaque, tragedie în 5 acte de *Racine*.

Mercuri, 13 Octomvrie, s'a dat ziua la Teatrul Național, de către trupa franceză de Max-Ventura, pentru a doua oară, «*Andromaque*» de *Racine*; iar Joi seara, 14 Octomvrie, s'a reprezentat de către societatea noastră dramatică, cu concursul d-rei Agatha Bârsescu, «*Magda*» (Heimath) de *H. Sudermann*, după traducerea publicată în «*Convorbiri literare*» a d-lui Virgiliu Popescu, — traducere refăcută în ultimele trei acte de mine — două reprezentații de elită, în care a strălucit, în cea dintâi, după convingerea

mea, d-ra Ventura, iar în cea de a doua, d-ra Agatha Bârsescu. Zic, după convingerea mea, pentru că unii adaogă sau chiar pun înaintea d-rei Ventura pe d. de Max. Ceea ce cred că e o greșală.

Negreșit, dacă ne mărginim să comparăm pe acești doi artiști în celelalte roluri, pe care le-au jucat pînă azi, d-ra Ventura e inferioară d-lui de Max prin faptul că cea dintîiu se vede că e la începutul carierei, pe cînd cel de-al doilea e aproape în maturitatea talentului său. Totuși cred că și aci se găsește o superioritate a d-rei Ventura, în faptul că d-sa se pare mai dotată din punctul de vedere al marei arte decît d. de Max. Acest lucru mi-a apărut clar în « *Andromaque* » (la a cărei primă reprezentație nu putusem să văd decît actul V) în reprezentația de Miercuri. Felul cum d-ra Ventura a înfățișat pe Ermiona în actul IV mi-a dat impresia că d-sa poate să adîncească stările sufletești ale personagiului său și poate să le redea cu o claritate care ni se impune. N'am fost prea încîntat, firește, nici

de felul muzical cum d-sa recita versurile, care chiar în ele înșile sînt mult prea muzicale, ale lui *Racine*, nici de mlădierea portului, nici de varietatea gesturilor sale, nici de strălucirea costumului, ce purta; din contră, mi-a cam neliniștit atențiunea întru cîtva nedestoinicia glasului, care amenința să răgușească, ovalul întunecat al gurii, care se deschidea prea mult fără să se vadă bine dinții de sus, și extrema delicatețe a brațelor, care se păreau prea lungi. Dar nu m'au furat calitățile prea plăcute ale mijloacelor sale artistice și nici n'am fost distras prea mult de defectele sale, pentru că artista, cu toate aceste cusururi și ajutîndu-se de celelalte calități și mijloace artistice, a putut să mă facă să simt cu claritate altceva decît simplele impresii venite dela armonia versurilor, dela mlădierea portului, dela varietatea gesturilor, dela strălucirea costumelor— a putut să mă facă să simt stările sufletești adinci și ireductibile, voința neîn-

frîntă și neînfrînată a personagiului, ce reprezenta.

Pe de o parte, ironia amară și desprețuitoare a femeii, ce vrea să-și păstreze seninătatea în contra omului iubit, care o părăsește ; pe de alta, gelozia distrugătoare, care nu mai cunoaște nici cer nici Dumnezeu:— temeiul urii, care, în adîncul iubirii amantului, iscodește dorința nimicirii lui și-o face să izbucnească într'un acces de nestînsă minie ce înnăbușă și mistuește orice pornire generoasă în sufletul omenesc,— aceste sentimente teribile, care ne fac să pătrundem pînă la unul din nenumărații poli ai infinitului nostru sufletesc—iată ce ne-a redat cu o precizie remarcabilă d-ra Ventura în actul IV al acestei tragedii, și iată pentru ce am simțit în fața noastră o ființă umană cu o voință întregă, cu o pornire limpede și sigură, care merge la fapt cu prețul distrugerii ei—o voință cu adevărat tragică. Iată iarăși pentru ce zic că d-ra Ventura e superioară d-lui de Max. D-sa știe să subordoneze mijloacele

sale artistice unui adevăr sufletesc și ne poate face să-l simțim cu toată claritatea convenabilă. D-sa este pe drumul marelui arte, pe care drum — dacă nu cumva se va rătăci — cred că d. de Max nu va putea merge niciodată. Căci acest artist pune preț cu deosebire pe acele condițiuni negative, de care vorbiam în cronică trecută, și crede că, dacă excelează în reprezentarea lor, a obținut totul.

Mulți cred — și între aceștia e și d. cronicar dela «L'indépendance roumaine», al cărui pseudonim regret că nu e destul de citabil într'o cronică «pedantă» cum e aceasta — mulți cred că atitudinea mea critică față de d. de Max, deși sinceră, și-ar găsi temeiul în faptul că eu n'aș putea să sufer, în mod principal, școala dramatică franceză și aș fi în acelaș caz, ca, bunioară, d. Fagure, cronicarul «Adevărului», care cu citații din Diderot și Lessing (se citește mult în redacția acestui ziar!) caută să demonstre că timpul versului și al limbajului susținut, cum se găsește în trage-

dia clasică franceză, a trecut, și că prin urmare a trecut și timpul declamației, așa cum se înțelege în Conservatorul din Paris și la «Comédie Française». Pot fi, firește, și critici de aceștia! Pe cât mă cunosc însă — și rog pe cititori să mă scuze că vrînd să mă apăr vorbesc prea mult de mine — defectul, ce-l am, este că sfera gustului meu este prea întinsă. N'am preferință pentru nici o școală și pentru nici o artă. Artă clasică și artă romantică, artă naturalistă și artă mistică, artă germană, italiană, franceză și oricum ar fi, artă pudică și impudică — arhitectură, sculptură, pictură, muzică, poezie, — numai artă adevărată să fie, care să întrupeze adevăruri sufletești, pe care timpul nu le-a putut desminți, pe care gustul cultivat al generațiunilor nu le-a putut înlătura — îmi sînt tot una. Sînt atît de puțin dușman al artei dramatice franceze, că singurul lucru care mă emoționează, cînd mă gîndesc la Paris, sînt reprezentațiile dela «Comédie Française». Și am admirat mai zilele tre-

cute pe Sylvain, cum am admirat anul trecut pe Le Bargy, și i-aș fi admirat și mai mult, dacă unul n'ar fi ceva cam prea bătrîn și dacă celălalt ar fi venit să joace opere dramatice ceva mai serioase. Dar proba cea mai mare, că nu am nimic în contra artei dramatice franceze, este expresiunea din chiar acest articol, a admirațiunii mele pentru d-ra Ventura, în rolul Ermionei, rol clasic, jucat după normele clasice ale școalei franceze. Și deci nu aceasta este pricina pentru care nu pot gusta arta d-lui de Max.

Cauza este alta și pornește din ideia că în orice fel de artă, și în orice școală artistică, se găsesc două feluri de a realiza frumosul.

Unii artiști, cei adevărați, nu consideră materialul exterior al artei — material de construcție, marmură, bronz sau lut, linii și culori, sunete și vorbe, înfățișare, port și gest — decît ca niște mijloace pentru a pune în relief stări sufletești fundamentale. Alții, cei falși,

consideră acest material ca ceva care există în sine și pentru sine, și din momentul ce ei au izbutit să învețe să combine elementele lui într'unul sau alt fel care mulțumește simțurile, din acel moment au și realizat arta. Niște asemenea artiști, dacă sînt artiști dramatici, vor căuta mai întii să aibă o mare mulțime de tonuri în glasul lor, o intensă muzicalitate în debitul lor, o mlădiere elegantă în portul lor, multă varietate în gesturile lor, străluciri orbitoare în costumele lor; și vor căuta să joace în mijlocul unor feerice decoruri. Au izbutit să aibă toate acestea? Vor căuta să dea personagiilor, ce reprezintă, toate aceste calități, fără să se preocupe — în orice caz fără să se ocupe îndeajuns — dacă varietatea de mijloace ce întrebunțează sînt cele mai potrivite spre a reda starea lor sufletească fundamentală, dacă corespund sau nucu deosebitele momente ale acțiunii și dacă ele se leagă între dînsese într'o concepție unitară. Unul dintre aceștia e și d. de Max. Descoperi în jocul

său un tablou frumos de culori, de gesturi, de tonuri, de rezonanțe muzicale, o dicțiune pură și armonioasă a versurilor, dar, dacă nu la fiecare moment, cel puțin de foarte multeori, ești nevoit să te întrebi neconținut ce semnificație poate avea cûtare gest sau întonare și, neputînd să dai un răspuns, rămîi cu impresiunea că, dacă semnificația nu-ți răsară în suflet odată cu reprezentarea, zădarnic mai te întrebi asupra ei, și că ceea ce e important în jocul acestui artist, sînt numai acele tonuri și acele gesturi, acea înfățișare materială a lui, nicidecum sau prea puțin anume stări sufletești, care trebuie să ți se realizeze în suflet cu ajutorul lor. De aceea, elementele tabloului, care-ți farmecă simțurile fără să-ți atingă sufletul, pot fi concepute cu altă formă și cu altă calitate decît aceea, pe care le-o dă artistul: ceea ce artistul spune cu glas sunător, ar putea fi zis cu glas încet; ceea ce întonează declamînd s'ar putea zice cu glas natural; pauzele, care necesitează

jocuri mute de scenă ar putea fi suprimate cu joc cu tot sau înlocuite cu altele; vestmintele s'ar putea închipui mai simple sau și mai strălucite, și așa mai departe. Firește, cine se lasă legănat de muzicalitatea versurilor, de mlădierea și varietatea gesturilor și nu-și dă osteneala să se gîndească la adevărul stărilor sufletești, ce se cer în situațiune, trebuie să rămînă încîntat de jocul artistului; cine însă caută să facă abstracție de aceste mijloace exterioare, pentruca să descopere semnificația adîncă a jocului, nu se alege cu nimic sau cu prea puțin, și de unde a intrat în teatru cu indulgența pentru micile scăderi și cu speranța ca să-și înalțe sufletul prin ceea ce arta e adevărată artă, începe încet, încet, dar sigur, să se impacienteze, pînă ce ajunge la indignare. Cazul meu.

Să mă erte d. cronicar dela «l'Indépendance», dacă am stăruit atît asupra acestui punct. Vream să se convingă și d-sa, că exteriorul material al artistului este într'adevăr o condițiune negativă

a artei dramatice întrucît nu prin ea ne mișcă artistul, ci prin ceea ce știe să pună în ea. Dacă nu pune nimic în ea, și, dacă printr'însa nu ne transmite nici o stare sufletească, artistul e actor, adică imitator, dănțuitor și nimic mai mult. Nu e destul ca un om să vorbească frumos pentru ca să fie orator, el mai trebuie să fie și *cineva* care să se străvadă în vorbirea lui; altminteri este o nucă fără miez, o caricatură de om, o secătură.

Dar d. cronicar mai are aerul de a susține că în judecata mea asupra d-lui de Max aș fi greșit, cînd am cerut dela jocul acestui artist emoțiune.

Tragediile clasice cuprind, zice d-sa, sentimente atît de înalte că, noi, cu sufletul nostu de azi, numai sîntem în stare să le pricepem și că prin urmare nu ne mai pot emoționa, ca operele moderne; și, în orice caz, nu trebuie să măsurăm valoarea unei opere dramatice, și deci nici a unui artist dramatic, după gradul de emoțiune, ce ne transmite, fiindcă

atunci, adaug eu spre a întări mai mult afirmațiunea sa, cele mai bune opere de artă ar fi melodramele și romanele de senzație.

D. cronicar ar avea dreptate în această din urmă observație. Decît, d-sa confundă emoțiunea brutală cu emoțiunea estetică. Dacă mă simt mișcat de o dramă grosolană sau de un roman prost — și lucrul acesta se poate întîmpla oricărui om care citește, ca să se distreze — acest sentiment n'are aface de loc cu sentimentul estetic. Ceeace cer însă dela o operă dramatică și dela un artist dramatic e să-mi dea o emoțiune estetică, adică putința de a simți clar și precis în sufletul meu un sentiment, fie că l-am avut, fie că nu l-am avut niciodată. Opera de artă clarifică simțirile noastre, partea sentimentală a sufletului nostru, și emoțiunea estetică, dacă vreți, sînt razele, la a căror lumină vedem cu claritate acele sentimente, care sînt temeiuri ale ființei noastre.

Cine are acest sentiment n'are tre-

buință nici să plîngă, nici să rîdă cu hotot: gestul durerii și gestul risului, simțit înăuntrul minții, este de ajuns. Pe aceste gesturi trebuie să mă facă să le simt artistul dramatic, nu emoțiunea brutală, ce o putem avea în toate zilele dela împrejurările dureroase sau vesele ale vieții. Și aceste gesturi ale emoțiunii înalte d. de Max nu m'a făcut să le simt.

Dar — are aerul să zică d. cronicar — aceste gesturi mintale ale durerii și veseliei nu se găsesc în tragediile clasice și, negăsindu-se în ele, nu pot fi cerute dela artistul dramatic. Aceasta ar însemna că operele clasice nu ne pot emoționa estetic, și în acest caz eu sînt dezarmat cu desăvîrșire. În acest caz Francezii sînt niște nebuni că mai joacă pe clasicii lor, sînt nebuni că mai au o «Comédie française», și împreună cu ei, sîntem nebuni noi toți care am fost mișcați de Ermiona d-rei Ventura. Dar nici Francezii nu sînt nebuni, nici noi — și, firește, nici cei ce nu descoperă emoțiune estetică în clasicismul francez. E la mijloc o sim-

plă deosebire — cum să zic? — de obișnuință. Cei care și-au dobândit cultura cu deosebire din izvoarele moderne nu găsesc nici o plăcere — afară poate de cea mecanică a muzicalității versurilor și de cea intelectuală a înțelesului lor parțial — în operele clasice; cei care însă și-au dobândit cultura nu numai din literatură modernă, ci și din cea clasică, pot ușor găsi emoțiunea în aceste din urmă opere și cer să le-o dea și cei ce se încumetează să le reprezinte. Și au dreptul s'o ceară de la cel ce caută să reprezinte marea artă, — și nu numai au dreptul, dar și datoria, dacă vor să facă critică serioasă. — Și astfel am fost eu față de d. de Max. Imi pare rău, dar nu puteam altfel.

De altminteri d. cronicar dela «l'Indépendance», luînd partea d-lui de Max și susținînd că nu trebuie să cerem de la tragedia clasică emoțiune, mărturisește prin chiar aceasta că d. de Max nu a putut să-l misce nici pe d-sa, că, prin urmare mărturisește implicit că d. de Max e doar un artist decorativ, care re-

cită și gesticulează frumos, dar nu poate crea personajii dramatice.

Și ar fi și curios să fie altfel. Cu darurile exterioare, pe care le are d. de Max, ar trebui să fie socotit ca cel mai mare artist dramatic din lume. Dar nimeni nu îndrăznește, nu să zică, dar nici măcar să gîndească aceasta. Dacă însă nu poate fi «cotat» atît de sus trebuie neapărat să-i lipsească ceva. Acel ceva nu poate fi experiența, pentru că d-sa a ajuns în maturitatea talentului său. Nici școala, pentru că alți artiști din aceeași școală sînt mai admirați decît d-sa. Nu mai rămîne atunci să fie decît ceea ce eu am înaintat: neputința reală de a pătrunde și de a crea eroi dramatice.

Îmi pare rău, că, întinzîndu-mă atît de mult asupra unei chestiuni ce mai tractasem, nu mai am loc să-mi arăt admirațiunea mea pentru minunata artă cu care d-ra Agatha Bîrsescu a jucat în «*Magda*». Sper însă s'o fac în rîndul viitor ceva mai pe larg decît aș fi putut-o face aci, și nu va pierde nimeni așteptînd.

NOTIȚA IV.

Mercuri, 20 Octomvrie, 1904.

Mesalina, tragedie în 5 acte de Adolphe Wildbrandt, trad. de...

Duminică și Marți seara, 17 și 19 Octomvrie, s'a reprezentat la Teatrul Național «*Mesalina*», tragedia sau mai bine melodrama lui *Wildbrandt*, cu d-ra Agatha Bîrsescu în rolul Mesalinei, cu d-ra Eug. Ciucurescu în rolul Ariei, cu d-nii Mărculescu și P. Sturdza în rolurile lui Marcus și Pœtus și cu d-na Mateescu-Ciupagea și d-nii Soreanu, Demetriad, Achille, Cernat, A. Petrescu, Grigorescu, în rolurile mai mărunte.

A doua reprezentație, deși cu mai puțină lume în sală și deși fără «clacă», a fost mai izbutită în general decît cea dintîiu. E drept că d. Mărculescu, încălzit de rechemările sgo-motoase dela galerie, a fost destul de bine la prima reprezentație, uneori chiar foarte bine; în schimb d-ra Bîrsescu, obosită și aproape răgușită la această reprezentație, a fost admi-

rabilă la a doua — și în atît a stat toată valoarea reprezentării acestei drame.

Căci într'adevăr, în afară de «*Nerone*»¹⁾ ce s'a dat acum un an, mai că n'am văzut vreo tragedie mai falsă—mai neroadă. Nu ca meșteșug scenic, dar ca concepție. Dar asupra acestui lucru voi reveni Lunea viitoare. Destul că, drama fiind slabă, toată valoarea reprezentării ei stă doară în talentul dramatic al artistei, ce joacă personagiul principal. Și trebuie să aibă mare talent o artistă pentru ca să ne intereseze cu înfățișarea unei persoane, ale cărei fapte, menite să ne producă indignarea ne produc în realitate mai mult simpatie. Firește, nici d-ra Bârsescu n'a putut să reducă la unitate cele două fețe ale caracterului Mesalinei, perversitatea și sinceritatea iubirii, dar cel puțin a știut să ne intereseze prin viața palpitantă, cu care ne-a reprezentat fiecare dintre aceste două calități contrarii. Cu deosebire excelent a jucat în scena din fața cadavrului lui Marcus, în care, deși neîntrebuințind mijloacele tragice cunoscute, ne-a făcut să simțim că avem în fața noastră o adevărată tragediană.

Dar tocmai pentru că concepția personajilor mai însemnate din această dramă este fal-

1) Vezi *Critica dramatică*, pag. 310—313.

să, artiștii, cele-au reprezentat, n'au putut nu numai să ne intereseze, dar nici măcar să ne facă să-i tolerăm cu indulgență. Macabrul Pœtus al d-lui Sturdza, care nu înnemerea mai niciodată accentul natural al frazei, bătoasă Aria a d-rei Eug. Ciucurescu, care n'avea decât un ton plingător de-o monotonie exasperantă în glasul său, n'au contribuit întru nimic ca să se facă simpatici și cu atât mai puțin, prin suferința lor, să ne facă antipatică pe Mesalina, precum s'ar fi căzut. D. Mărculescu totuși, precum am spus, a jucat cu succes la prima reprezentație, în momentele de avînt sufletesc sau de liniștită și naivă mirare, și ne-a arătat că poate să uite, cînd vrea, declamarea melodromatică învățată la Conservator. Ceilalți artiști — și chiar d. Soreanu, al cărui joc totuși și-a păstrat nuanța sa particulară, — nu puteau prin jocul lor nici să mai ridice, nici să mai scază valoarea reprezentațiilor «*Mesalinei*». E destul că au fost conștiincioși. Totuși o notă bună d-lui Grigorescu, care ne-a arătat că poate să găsească accentul natural al replicii și să-l pună în relief cu oarecare grijă artistică, ce-i trebuie ținută în seamă.

NOTIȚA V.

Vineri, 22 Octombrie, 1904.

Ullranda, dramă în două acte de *Carmen Sylva*, trad. de A. Steurmann; În ziua scadenței, dramă într'un act de acelaș autor, tradusă de Haralamb G. Lecca.

Aseară s'a reprezentat la Teatrul Național, după o traducere excelentă a d-lui Haralamb G. Lecca, «*In ziua scadenței*», și după o traducere bună, dar în versuri barbare, a d-lui A. Steurmann, «*Ullranda*», amîndouă drame datorite *Carmen Sylvei*. E regretabil că înalta noastră societate n'a găsit de cuviință să vină la teatru. Și e și mai regretabil că reprezentăția nu s'a amînat, cînd se știa că în aceeași seară se dă un concert anunțat cu luni de zile înainte. Lojile erau goale, iar stalurile nu destul de garnisite, deși dramele jucate se datorau M. S. Reginei și deși scena era ținută de d-ra Agata Bârsescu.

Singurul lucru bun, în afară de valoarea poetică a operelor, în reprezentăția de aseară, a fost grija cu care artiștii și-au interpretat

rolurile. În această privință a fost un spectacol model dela care amatorilor noștri *high-life* nu trebuia să li se dea prilej să lipsească.

Ar fi putut vedea atunci, cât pot da artiștii noștri, dacă sînt bine instrunați și bine întrebuințați. Firește, au trebuit să fie și pete, pe care Direcțiunea le-ar fi putut evita. Căci ce caută d. Costescu într'o «piesă», jucată cu atîta îngrijire, ca «*In ziua scadenței*»?

«*In ziua scadenței*» este o dramă, în care ni se înfățișează conflictul dintre o mamă iubitoare, dar neînduplecată față de lașitatea bărbătească, și între un fiu care resimte în sufletul său veleitățile acestei slăbiciuni moștenite dela tatăl său. Fiul, Arnold, (d. Demetriad) care iubește și se simte iubit de un înger de fată, Daniela (d-na Ionașcu), vara sa, și idolatrizează pe mama sa (d-ra Agata Bărescu), ne este înfățișat în ziua cînd, implinînd 21 de ani, intră în posesiunea unui titlu de conte și a unei imense averi. Dar tocmai în această zi, în urma unui duel american cu prietenul său, «inteligent dar schilod», Rudolf (d. Costescu), care iubește și el pe Daniela, Arnold, al cărui cap se pare încoronat de toate fericirile, trebuie să moară. Frămîntarea sa sufletească în care predomină ura și necazul în contra lui Rudolf, pe care, după ce el se va sinucide, și-l închipue fericit, împiedică

pe acesta să-i aducă buna veste că îl desleagă de jurământ, și el, neștiind aceasta, face mai întâiu pe bunul său servitor Cristof, (d. Soreanu), apoi pe Daniela și în sfârșit pe mama sa, să bănuiască groaznica lui situație și apoi s'o afle cu siguranță.

Dar dacă Daniela este gata să se sacrifice, luînd de bărbat pe Rudolf, numai ca să scape viața iubitului său (și aceasta e singura speranță de cîștig a lui Rudolf, care tot era hotărît să-și scape prietenul), nu tot așa neînduplecata mamă, care, văzînd că renaște, în sufletul fiului, nesuferita lașitate a tatălui, e cuprinsă de groază și, cu toată iubirea sguuitoare ce hrănește pentru dinsul, îl trimite, într'o scenă de eroism supranatural, la moarte. Arnold, înțelegînd-o, nu mai șovăe, dar, deși terribila detunătură se aude, el este scăpat de Rudolf, care pîndea să nu se întîmple nenorocirea. Scăpînd el, nu scapă însă și supraeroica mamă. Lovitura ce resimte în suflet, că a fost nevoită să-și trimeată fiul prea iubit să moară, unită cu contralovitura fericirii că el a scăpat, fără să poată fi învinovățit de lașitate, îi sdrobește sufletul, și ea moare. Acest fond, atît de original, cam complex pentru un singur act, este tractat într'o formă care respiră la început atențiunea, dar o concentrează din ce în ce cu cît drama se apropie de sfârșit,

pînă la scena explicativă dintre mamă și fiu, unde ne captivează tot interesul și ne sguidue pînă în adînc. E drept, însă, că nu toți pricep eroismul mamei, nici noblețea, ce se revarsă asupra figurii fiului, din pricina acestui eroism, și că nu toți din cei ce sînt sguiduiți pot fi mișcați. Dar drama nu este scrisă pentru asemenea suflete slabe.

D-ra Agata Bârsescu s'a arătat mare tragediană cu deosebire în momentul cînd înțelege de ce e vorba și trimite pe fiul său la moarte, ca să-și țină cuvîntul. Felul cum își îndreptează trupul și cum își înalță statura, ca să poată suporta enormitatea sentimentului, de care trebuie să fie animată în aceste momente, mi-a făcut impresia unei creațiuni adînci și adevărate. De remarcat modul cum și-au ținut rolurile d-na Ionașcu și d-nii Demetriad și Soreanu. D-na Ionașcu s'a arătat artistă dramatică în toată puterea cuvîntului : varietate și totuși măsură în gesturi, accent natural și nuanțat, pauze bine calculate, i-au permis să ne transmită toate stările sufletești esențiale, de care e animat, eroina ce reprezenta. D. Demetriad, care în monologul dela începutul dramei, a fost cam rece și nu și-a calculat bine pauzele, a putut încetul cu încetul să se încălzească și să ne redea în scenele capitale dela sfîrșit, realitatea sufle-

tească a personagiului său. Convins, simplu și cu cumpăt — aci mișcător, aci umoristic — d. Soreanu a scos tot ce putea scoate dintr'un rol atît de neînsemnat, ca Cristof. D. Costescu putea să-și pună mai bine o cocoasă falsă, decît să umble strîmb și să ne facă impresia că amenință neconținut să alunece pe ghiată. De felul cum joacă, cum gesticulează și debitează, nu mai vorbesc.

«Ullranda» este o admirabilă poezie lirică în formă dramatică, ce mișcă mai mult la citit decît la reprezentat, și cere un suflet deschis pentru admirabilele frumuseți întunecate și pline de fior ale literaturii antice nordice. Într'însa nu este de analizat acțiunea dramatică, cît sentimentul, ce se simbolizează într'însa. Ullranda (d-ra Bârsescu), care este silită să-șiucidă pe propriu său iubit, Arbogast (d. Mărculescu), — care nu face aceasta decît pentru că iubitul său o cere ca o cinste, — care apoi, cu spada înroșită în foc îl răzbună ucizînd pe Wodomor, (d. Leonescu), bărbatul impus — și care, în fine, în loc să fie ucisă cum cere obștia, este declarată de bătrîni preoteasă, ca una ce d'acum înainte — și după asemenea fapte — va putea înjunghia pe captivi, fără gînd și fără simțire, — simbolizează grozava stare sufle-

tească a unei inimi care a trecut prin toate nefericirile vieții și care acum, liniștită și senină, primește sbuciumările omenirii, ce se sbate la picioarele ei, cu raza înghețată și a tot știutoare a unui Odin strein de lumea, pe care a creat-o.

Dela reprezentarea unei asemenea creațiuni nu se cere artiștilor dramatici decât dicțiune frumoasă și gesturi plastice. Artiștii noștri însă au căutat s'o joace, și din această pricină s'a perdut mult din efectul, pe care ar fi trebuit să-l facă.

A CINCEA BUCATĂ

Luni, 24 Octombrie, 1904.

D-ra AGATHA BĂRSESCU

Magda (Heimath), dramă în 4 acte de *H. Sudermann*, traducere de Virgiliu Popescu, refăcută în ultimele trei acte de autorul acestor cronice; **Mesalina**, tragedie în 5 acte de *Wildbrandt*, trad. de...

În ultimele zece zile, s'au dat la Teatrul Național mai multe drame, în care a strălucit cu deosebire talentul d-rei Agatha Bărsescu. S'a dat mai întâi drama lui *Suderman*, «*Magda*», apoi melodrama lui *Wildbrandt*, «*Mesalina*», și în fine «*Ullranda*» și «*In ziua scadenței*», de *Carmen Sylva*. În toate, rolurile principale au fost ținute, cum se și cădea, de această artistă și este, cred, momentul potrivit, ca din mult — puținul cât o cunosc, să

încerc o caracterizare a talentului său dramatic.

Mai întâiu, în ce privește raportul dintre operele reprezentate și interpretarea lor, d-ra Agatha Bârsescu se pare că nu are o regulă preconcepută. Uneori, ca bunăoară în «*Magda*», d-sa introduce în jocul său unele note noi, care ne impresionează altfel decît textul dramei. Are aerul de «a retușa» impresiunea, pe care ar trebui s'o facă drama, și, trebuie să adaug, această «retușare» este fericită. Astfel în opera lui *Sudermann*, Magda ne apare în primele acte, ca o femeie mîndră, disprețuitoare, aproape îngînfată de situațiunea sa. Felul său liber de purtare, brusc și «sans façon», vorbirea sa, aci ironică, aci protectoare, aci impertinentă, ne fac să vedem într'însa o individualitate cu desăvîrșire streină de sentimentele de respect, de reținere și chiar de conveniență elementară față de familia sa și cu deosebire față de părintele său. Cu tot acest fel de a se prezenta și cu toate că știm că colonelul Schwartz, tatăl

său, are o pornire neînduplecată față de tot ceea ce amenință să înjosească autoritatea părintească asupra copiilor, totuși între dînsa și el nu se întîmplă nici un conflict din această pricină, deși acest lucru ar fi fost natural. Pe de altă parte, cînd conflictul, ce constituie miezul dramei, izbucnește; cînd ideile colonelului, care ține ca onoarea casei sale să fie nepătată, se ciocnesc cu trecutul Magdei, care, după ce părăsise casa părintească, ca să nu ia pe bărbatul ce i se destinase, se crezuse liberă să-și ducă viața după placul său — și anume în ultimele acte, în care se desfășură acest conflict, — Magda ne apare din contră ca o ființă lipsită de energie și de individualitate. Ea par'că se teme de trecutul său, nu pentru că vrea să petreacă cu liniște cîteva zile în casa părintească, ci pentru că ei îi este rușine de dînsul; ea par'că n'are curajul să-și ia asupra-și greutatea faptelor sale și simte față de tatăl său o teroare, pe care numai un respect exagerat, iar nu iubirea sau mila

de infirmitatea lui o poate naște; ea nu numai nu caută să înfrunte pe toți cu individualitatea sa, dar simte trebuința să se justifice, să-și apere cauza, și chiar să plîngă — argumentul final și irezistibil al inimei femeiești. Din această pricină, personagiul conceput de *Sudermann* în *Magda* nu ne apare destul de unitar. D-ra Agatha Bârsescu, reprezentînd-o, a avut excelenta idee de a-i îndulci cu mult natural notele prea provocante, și a izbutit pe deplin, prin portul său măsurat, prin gesticulația sa cumpănită, și cu deosebire prin intonarea blîndă și chiar șoptită a unor replici, să ne dea în primele acte o *Magdă* mult mai firească, în orice caz, mult mai potrivită cu cea din ultimele acte, decît aceea a lui *Sudermann*, și să reducă, prin arta artistului dramatic, la o unitate estetică, dualitatea neestetică a creațiunii dramaturgului.

În «*Mesalina*» am observat o procedere contrarie. Și în această dramă avem o dualitate și încă mult mai pronunțată

și mult mai neestetică decît aceea pe care o descoperim în «*Magda*». Mesalina este o femeie al cărui desfrîu a îngrozit chiar societatea decăzută a Romei imperiale. Pentru ea, bărbații sînt simple instrumente de plăcere, pe care-i ia, cînd vrea, îi gonește sau îi nimicește, cînd vrea. În acelaș timp, sufletul său arde de invidia cea mai înverșunată în contra mîndriei cinstite a celorlalte femei. Este tipul perversității și răutății ireductibile. Dar cu toate că *Wildbrandt* ne-o înfățișează cu acest caracter, cele mai multe și mai mari efecte caută să le scoată dintr'o altă însușire sufletească a ei, care este incompatibilă cu un astfel de suflet. El ne-o arată înamorată, sincer și adînc, de Marcus, fiul Ariei, pe care ea o urăște pentru neînduplecata ei cinste și mîndrie. Această iubire se prezintă cu toate caracterele unei pasiuni vrednice de respect. Căci ea, iubind pe Marcus, și-arată dragostea ei, care-i ametește și-i răpește mințile, nu numai cît el trăește și cît se poate bucura de el, dar și după moartea

lui. Iubirea pentru el nu e iubirea nerușinată a desfrîului: ea ar vrea ca nimeni să nu știe că-l iubește și că e iubită de dînsul, ca și cînd ar resimți un început de pudoare. Văzînd că el se îngrozește de numele ei, ea începe să se cutremure de propriul său trecut, pe care l-ar vrea șters din memoria sa și a oamenilor. Iubindu-l pe el, ea uită crîncena ură ce o avea în contra Ariei, muma lui, care o înfruntase în mijlocul curtenilor ei, și în contra lui Poetus, tatăl lui, care era vrășmașul ei și al soțului său, Claudiu, pe care el vroea să-l detroneze. Cînd moare Marcus, silit să ia otravă chiar de Aria, care aflase căderea lui în brațele împărătesei, Mesalina se simte izbită în adîncul sufletului său. O auzim țipînd de disperare pînă nu intră în scenă, o vedem de abia intrînd în sala mortuară, palidă și tremurînd de emoțiune; în glasul ei și în vorbele ei simțim cît de scump îi era fiul Ariei și, în scena dintre ea și aceasta, în fața cadavrului acoperit al lui Marcus, durerea ei ne mișcă

prin adevărul ei, pe cînd purtarea Ariei celei virtuoaase ne revoltă. Întoarsă în palat, ea este frămîntată de gîndul iubitului dispărut și vedem că în zadar caută să se consoleze și să se înnăbușe prin deslănțuirea furiei sale în contra Ariei.

În reprezentarea unui asemenea personaj, m'aș fi așteptat ca d-ra Bârsescu să procedeze în acelaș chip ca și la Magda, căutînd să accentueze momentele de desfrîu, de ură oarbă și crudă, de invidie furioasă și revoltată, și în acelaș timp să atenueze momentele de sinceră iubire pentru Marcus. Făcînd astfel, ar fi ascuns discordanța supărătoare a personajului și ne-ar fi dat o Mesalină mai firească și în acelaș timp mai posibilă din punct de vedere estetic. Și de aceea eu cred că d-ra Bârsescu a fost superioară în Magda.

Căci cu toate că în execuția unor scene din «*Mesalina*», (ca, bunăoară, în scena de dinaintea cadavrului lui Marcus), d-sa a avut prilejul să scoată efecte artistice mult mai puternice decît în «*Magda*», nu

după astfel de efecte parțiale se judecă superioritatea unui artist dramatic, ci după *unitate de concepție*, ce știe să imprime personagiului său. Această unitate a existat în «*Magda*», dar n'a existat în «*Mesalina*».

Faptul că d-ra Agatha Bărsescu în două roluri de căpetenie, pe care le joacă de atîta vreme, s'a raportat în două chipuri deosebite față de textul dramelor reprezentate, ne face să bănuim că partea slabă a talentului d-sale stă tocmai în o relativă neputință de concepție. În «*Magda*» a putut să aibă alte modele și a putut să adopte interpretarea, ce i s'a părut mai naturală, fără ca să fie nevoită să creeze; în «*Mesalina*» nu va fi avut modele și va fi fost nevoită să încerce creațiunea fără s'o izbutească pe deplin. Dar acestea sînt simple presupuneri. Sigur e numai faptul că nu concepțiunea este partea cea mai interesantă a talentului său. Aceasta e deosebirea dintre d-sa și dintre, spre exemplu, o Duse sau un Novelli.

Care este însă partea de farmec a jocului său ? Prin ce ne prinde și ne încintă ?

Firește, nici ușorul accent neromânesc, nici măruntele nemțizme pe care le strecoară ici și colo în vorbirea sa, nici modificările de text, câteodată destul de însemnate, pe care le face din lipsă de repetiție suficientă. Aceste sînt pete care în mare parte cad în seama împrejurărilor, dar de care totuși ți-este necaz că le găsești în jocul unei astfel de artiste. Ele îmbîcșesc, ca niște fire de praf, raza de lumină a talentului său și nu te lasă să te bucuri cu tot sufletul de darurile celelalte.

Căci, pe lîngă aceste mici defecte, d-ra Bărsescu are numeroase daruri. Cel dintîiu și cel mai de căpetenie este conținutul sufletesc ce se străvede în glasul și în tonarea sa. Vorba sa izvorăște din plin, din adîncul sufletului, și ne transmite cu claritate, odată cu înțelesul ei, starea emoțională cu care acest înțeles este în legătură, precum și direcția pornirii, care

se descarcă odată cu înțelesul. Auzind cuvîntul său, știm dintr'odată ce vrea, ce simte și ce înțelege, știm prin urmare ce legătură se află între acțiunea personajului său și a celorlalte. Aceasta face ca să-i urmărim fără sfortare jocul, să ne interesăm de acțiunea eroinei ce reprezintă și să simțim în noi reproducîndu-se, fără știrea noastră, sentimentele, de care este animată, chiar dacă aceste sentimente n'ar avea legătură unele cu altele și n'ar putea fi reduse la o singură concepțiune.

Această calitate duce cu sine altele, care dau o fizionomie originală jocului său. Din momentul ce în glasul și vorbirea sa se străvede totdeauna conținutul emoțional, d-sa poate să renunțe la mijloacele obișnuite de expresiune ale sentimentelor puternice. D-sa nu mai are trebuință nici să declame, nici să facă mișcări violente, nici să ridice glasul în mod neobișnuit. Pe cînd d. de Max, cu toate că are o voce formidabilă, este privit de mulți ca lipsit de voce suficientă, d-ra

Agatha Bărsescu nici nu poate fi judecată într'un mod favorabil sau defavorabil, din acest punct de vedere. La d-sa nici nu se pune chestia de voce. Unde alta ar trebui să strige să se cutremure culisele, d-sa n'are trebuință decît să ridice ceva mai mult vocea și s'o accentueze într'un mod particular. Unde alta ar declama, de i s'ar sguđuî pieptul, d-sa se mărginește la o simplă frazare naturală a pasagiului, oricît de lung ar fi el.

În această privință este tipic felul cum a debitat întreaga apărare a Magdei în penultima scenă cu tatăl său. Rar, mai aleasă și mai adîncă emoțiune, obținută cu mijloace mai simple! Nici o ridicare de voce, numai ton și pauze naturale și o stăpînire admirabilă a mișcărilor, care par'că contribuia și mai mult să concentreze emoțiunea, s'o îndrepteze și s'o reverse pe canalul vorbirii...

Negreșit, aceste calități, dacă li se mai adaogă și studiul și experiența, și dacă

li se adaogă făptura înaltă și voinică, vocea cristalină și portul măreț, sînt suficiente pentru un remarcabil talent dramatic și, prin ele, cel ce le are poate atinge ușor înălțimile marelui arte. Și așa este d-ra Agatha Bărsescu.

NOTIȚA VI.

Mercuri, 27 Octomvrie, 1905.

Cancer la inimă, «scenetă» intr'un act de Haralamb G. Lecca. O idee năstrăvană, comedie în 4 acte localizată de * și după Carol Laufs.

De Sîmbătă, 23 Octomvrie, pînă azi s'au dat la Teatrul Național patru reprezentații: trei cu drame și comedii cunoscute: «*Don Vagmistru*», Duminică ziua, «*Hamlet*», Duminică seara, «*Oh, Bărbații!*» (faimoasa!) Marți seara, ca «regal» de Sf. Dumitru, — și una singură cu o comedie; sau mai bine farsă, nouă, dată pentru prima oară în această stațiune: «*O idee năstrăvană*», care s'a jucat pentru a treia oară Sîmbătă seara împreună cu noutatea de acum un an sau doi a d-lui Haralamb G. Lecca: (mă îngrozesc cînd scriu!) «*Cancer la inimă*». De cele trei dintii am vorbit altădată; ¹⁾ poate aș vorbi și acum,

1) Vezi *Critica dramatică* pag. 171—191; 9—18 și 277; 116—134 și *passim*, precum și în acest volum p. 25—33.

dar n'am asistat la ele. Rămîne să vorbesc de celelalte două.

«*Cancer la inimă*», jucată minunat de artiștii noștri (d. Lecca face foarte bine că se îngrijește de «montarea» și repetiția lucrărilor sale) e o serie de incidente neînsemnate, ce se întîmplă într'un comisariat de poliție din Paris: Vagabondul Rousseau (d. Toneanu), birjarul Le gros (d. Niculescu) ne amuzează, pe cînd Bătrînul (d. Sorăanu) ne mișcă și ne-ar fi putut și mai mult mișca, dacă desnodămîntul incidentului său n'ar trăda mai mult retorismul autorului, decît nefericirea Bătrînului. Acest mare defect se accentuează și se desfășură în voie în incidentul cel mai de seamă, care încheie «sceneta» și care ne explică macabrul nume ce-l poartă. Mira (să nu vă mirați!) Vaini (D-na Demetriad), a tras cu revolverul, fără să-i pricinuiască vreun rău, în amantul ei. De grassant (admirabil redat de d. Livescu), pentru că acesta o exasperase cu cererile lui de bani și pentru că în acea seară căutase, spre a-i putea obține, chiar să turbure cu prezența lui nunta fiicei sale. El este *cancerul la inimă* al acestei Mira Vaini, pe care autorul își dă toate silințele să ne-o înfățișeze ca pe un tip simpatic.

Aceste silințe se văd cu deosebire din fapta

fiului ei, Georges Vaini (d. Demetriad), care, prinzînd de veste disparițiunea mamei sale, năvălește în sala comisariatului și ține un discurs, absolut ne la locul lui, în care stigmatizează pe acel *cancer*. Acesta însă l-ascultă cu o ironie care s'ar putea aplica și autorului. Firește, totul se termină cu plecarea lui Georges Vaini, care ia sub protecție pe mama sa, și cu reținerea, din partea comisariatului, a lui De Grassant, spre a i se cerceta faptele trecute. Fals în ce privește simburile, d. Lecca, și în această «scenetă» ca și în toate încercările sale dramatice, nu se arată superior decît în mărunțișuri și accesorii.

«*O idee năstrăvană*», «comedie» în 4 acte localizată (rău de tot!) după *Carl Laufs* este o farsă, care are cel puțin meritul de a fi destul de decentă și de a te face să rîzi fără vreo pretenție de artă superioară. Această artă trebuie s'o cerem însă totdeauna dela cineva — și, în caz cînd nu se găsește în opera dramatică, artiștii, care ne-o reprezintă, trebuie să ne-o dea. Și ne-ar fi dat-o, dacă ar fi știut mai bine rolurile. Dar d-ra Alexandrescu se incurca într'una și nu accentua bine frazele, deși rolul său era plin de haz; și tot așa d. Niculescu, care ar fi putut face o creațiune minunată, dacă și-ar fi dat ceva mai multă oste-

neală. Zic aceasta, pentru că singurul rol din această farsă, în care descoperim oarecare trăsuri sufletești precise este acela al său: Vasilache Turtureanu, pe care-l joacă, un comerciant din Mizil, e sub papucul nevastei sale, și totuși este tîrit într'o intrigă cu o actriță sub chiar... nasul acesteia. De sigur nu putem cere acelaș lucru dela d-nii Liciu și Ciucurette, ale căror roluri constau din stări sufletești ce se repetă neconținut, fără nici o gradație și fără niciun moment interesant. Nici chiar dela d. Catopol, care, pentru un neurastenic, a accentuat prea energic cuvintele în primele scene, și al cărui rol totuși are un moment interesant, pe care a știut să-l redea cu artă, — momentul cînd compune muzică. În asemenea roluri singurul lucru ce pot face artiștii e să știe admirabil textul, să fie gata la replică, și să-și păstreze naturalul mișcărilor și vorbirii. Și, în această privință, idealul n'a fost ajuns în reprezentația de Sîmbătă, deși aceasta, cum am spus, s'a remarcat mai ales la d. Niculescu și la d-ra Alexandrescu. Aceleași observații generale și asupra celorlalți. În special aș mai avea de observat că d. Achille, care în rolul comisarului, din «*Cancer la inimă*» a făcut efect păstrîndu-și masca liniștită, ar fi făcut tot atît efect dacă, în rolul trădăto-

rului închipuit, Temistocle Cristopol, n'ar fi exagerat mișcările ei. Ușurința, cu care d-sa își deformează trăsurile feței, sînt o mare calitate la un artist dramatic, dar nu trebuie să abuzeze de ea punînd-o în lucrare neconștient, ci s'o păstreze numai pentru momente caracteristice de criză sufletească.

NOTIȚA VII.

Vineri, 29 Octomvrie, 1904.

Institutorii, a patra oară ¹⁾.

Aseară s'a jucat pentru a patra oară «*Institutorii*». E curios, cum Direcțiunea Teatrelor, care ar trebui să se gîndească că o comedie cu acest conținut interesează cu deosebire lumea școlară, a dispus ca, în ziua de Sf. Dumitru — și aud că și Dumineca viitoare — cînd lumea profesorală ar putea veni la teatru—să se joace «*Oh! Bărbații!*», iar «*Institutorii*» să se dea tocmai în seara de Joi, cea mai puțin căutată. Intr'acestea se trădează o sollicitudine suspectă pentru anume producții teatrale, la care nu ne-am fi așteptat din partea d-lui director care este însuși profesor, și încă profesor foarte bun.

Negreșit, că, dată în aceste condiții, reprezentăția n'a fost atît de cercetată precum ar fi trebuit. Și e regretabil.

1) Vezi *Intiia bucată* și *nota* I.

Artiștii au jucat în genere mai bine ca de obicei. D. Soreanu, menajîndu-și îndestul efectele sau făcînd să se simtă că se gîndește la ele, a fost mult mai expresiv ca la a doua reprezentație, deși n'a atins apogeul dela cea dintîi, cînd jocul i-a fost mai plin de inspirație. D. Brezeanu și-a mai netezit unele amănunte ale concepției sale, și, deși nu o cred nemerită, totuși d-sa, avînd grijă să-l facă pe Flachsman mai antipatic, a făcut ca defectul comediei să pară mai puțin vizibil. A avut momente cu deosebire excelente în scenele cu inspectorul. Splendidă, ca și la prima reprezentație, apariția d-lui Niculescu, care a știut, și de astădată, să dea beatitudinii senile a personagiului său un «cachet» cu adevărat german.

De remarcate progrese la d. Paciurea în actul III, dar a prea nazalizat în primele acte; oarecare regres la d. A. Petrescu, care, deși foarte bine în replicile scurte, mai cu seamă în scena cu inspectorul, nu știu cum vorbea aseară, că, eu, din banca a treia și care asistam a treia oară la această comedie, nu puteam înțelege unele din frazele sale, deși le spunea destul de tare. De însemnat iarăși minunatele intonații ale d-rei Alexandrescu, care au făcut un meritat efect; unele detalii de ținută și de gesticulație pline de înțeles și de

natural ale d-lui Livescu; vorbirea convinsă, scurtă și cu haz a d-lui Carussy, și drăgălășia ceva mai puțin strîngace (de vină e textul!), ca de obicei, a d-nei Ionașcu. D. Ciucurte, în rolul său, ar fi trebuit să-și părăsească intonațiile sale comice obișnuite: Riemann nu e umorist. Am mai uitat pe cineva? Pe d. Constantiniu, un focos institutor, și pe d. Grigorescu, un nostim pedel!

A ȘASEA BUCATĂ

Luni, 1 Noemvrie, 1905.

Mesalina, tragedie în 5 acte de A. Wildbrandt.

În ultima săptămână nu s'a jucat nimic nou la Teatrul Național. Marți, în ziua de Sf. Dumitru, cînd lumea fără multe mijloace se putea gîndi la teatru, onorata Direcțiune a găsit de cuviință să ne moralizeze iarăși cu «*Oh, Bărbații*» !... Eri, Duminică, cînd acelaș lucru era de așteptat, a dat, firește, tot «*Oh, Bărbații*» !... Și așa, cum a pornit-o, oridecîteori se vor ivi probabilități de «sală plină», cu altfel de public decît cel de elită, va da într'una «*Oh, Bărbații*» !

Joia trecută, însă, fiindcă se știa că e ziua cea mai slabă din săptămînă pentru teatru, aceeași stimată Direcțiune a

hotărît să reprezinte «*Institutorii*», comedia cea mai serioasă și cea mai bine jucată din această stagiune, pentru care ar fi trebuit în mod formal să întrebuițeze toate mijloacele, de care dispune, ca să o facă cit mai cunoscută publicului. Este prima dată când se vede la «spectata» și respectata Direcțiune o normă clară de conduită. S'a făcut vilvă împrejurul unei comedii pe care nici n'ar fi trebuit s'o reprezinte? «Atit mai bine! Imi pare foarte bine că am greșit. Vouă căuta s'o exploatez. Barem, dacă am scrintit-o, să nu fiu în perdere. Și bat toba la gazete cu săptămîni înainte, și aleg zilele când publicul neobișnuit cu teatru va putea mai ușor să vie, și pun să laude costumele, verva artiștilor, numărul reprezentațiilor trecute, numai ca să fac «săli pline». Ce vreți? D-voastră singuri ați susținut că subvenția, ce primesc pentru Teatrul Național, este derizorie. Trebuie să scot bani de unde pot... E adevărat, i-aș fi putut scoate și cu «*Institutorii*», dacă aș fi avut gîndul să-i pun alt titlu

din care să se vadă că ea poate interesa și pe altă lume decît lumea școlară, dacă aș fi căutat ca prima reprezentatie din punctul de vedere al «ansamblului» să satisfacă gusturile mai rafinate, dacă mi-aș fi dat măcar un pic de osteneală să mă folosesc, cum trebuie, de succesul unui artist român, care a atins marea artă... și dacă n'aș fi avut sub mîină pe... «*Oh, Bărbații!*»!... Ce vreți? Legea vieții, legea lumii: urmez calea celei mai mici rezistențe. Ce să mai aduc la cunoștința publicului admirabila creațiune a d-lui Soreanu? Costumele d-rei Gheorghiu să trăiască! Ce-mi trebuie «institutori, directori și inspectori» veritabili? Francezi spilcuiți de «tinichea» să trăiască! Ce-mi trebuie educația naturală a copiilor, Pestalozzi, viața de mîine a generațiilor, drumul spre mai bine? «Bărbatul de zi și bărbatul de noapte» să trăiască — «dușa reconfortantă» și «detaliile, care nu mai merg!» Și, onorata, stimata, spectata și respectata Direcțiune ar avea întru cîtva dreptate, dacă onora-

tul, stimatul, spectatul și respectatul Director ar fi un «viveur» oarecare și nu profesor și încă profesor la Universitate, profesor vechiu, aproape bătrîn, profesor dela care nu numai tineretul trebuie să învețe, dar și noi ceștia care aci-aci călcăm pe urmele vârstei lui. Dar e profesor de Zoologie! Dar fie și de Obsterică, el trebuie să rămînă profesor mai înainte de toate și, dacă nu poate să ducă altfel Teatrul, mai bine să dimisioneze decît să facă efectul că cu precegetare desprețuește niște opere frumoase și folositoare, pentru ca să îmbrățișeze cu atîta căldură lucrări care nu numai nu e nici una, nici cealaltă, dar sînt deadreptul stricăcioase pentru gustul și moralitatea publicului...

Dar observ că sînt aproape să alunec pe coborișul politicei, deși n'aș fi vrut să es din sfera moralității în genere, și mă opresc. O ridicătură de umeri drept punct — și trec înainte.

In-lipsă de noutăți, voiu căuta de astă dată să întemeiez o părere pe care am

exprimat-o într'o *notiță*¹⁾, cu ocazia *Mesalinei*. Un învățat de-al nostru, care nu e numai erudit și om de inimă, dar mai are și cap, și ale cărui învățături nu se adresează numai la copii, dar și — și cu deosebire — la oamenii maturi, crede că epitetul de «neroadă» pe care i l-am dat dramei lui *Wildbrandt* este prea tare, dacă nu chiar tare de tot, și că defectul de a ne înfățișa unele trăsuri simpatice ale *Mesalinei* și unele trăsuri antipatice ale Ariei și Poetus, nu este așa de mare încît opera să merite calificativul, ce eu i-am dat.

Firește, această opiniune își poate găsi temeiul în unele principii estetice, pe care nu aci le voi discuta, dar mai cu seamă în faptul că «*Mesalina*» este o dramă ce se joacă neconținut pe scenele din Austria și că succesul ei relativ durează de treizeci de ani. Este dar o dramă care place. Cum e posibil ca să placă — și încă atît de mult — o dramă «neroadă»?

1) Vezi *Notița IV*, pag. 69—71.

Place, de obicei, prin interpretarea artiștilor. Place, cum plac «*Papa Lebonard*», «*O drama nouă*», «*Femeia mea n'are șic*», jucate de Novelli ¹⁾. Ele în ele n'au valoare estetică, dar, întocmai ca un libret de operă, dau ocazie artiștilor dramatici să-și arate resursele talentului lor. Ei îmi plac — dacă merită să-mi placă — și pe ei îi admir. Dela plăcerea estetică, pe care ei mi-o procură, nu pot însă conchide deloc la valoarea artistică a operei ce joacă, ci numai la a lor.

Cînd am vorbit eu de «*Mesalina*», am avut grija să fac abstracție de jocul d-rei Bârsescu și să mă gîndesc numai la opera dramatică a lui *Wildbrandt*, așa cum m'ar impresiona la citit. Negreșit că această procedere nu e tocmai sigură și numai obișnuința, ce cred că am dobîndit în asemenea operații, m'a îndemnat să mă pronunț asupra valorii unei opere dramatice, numai după impresia, ce face la reprezentație. Dar

1) Vezi *Critică dramatică*, p. 51—63.

îmi mențin părerea, și rog pe cei ce vor să se convingă de temeinicia ei, să încerce acelaș proces de abstracție, pe care am căutat să-l realizez eu.

Ar observa atunci îndată că *Wildbrandt*, înfățișându-ne pe Mesalina ca iubind sincer pe Marcus, și pe Aria și Poetus ca pe niște oameni care își fac din virtute mai mult o vanitate decît o lege, nesocotește o cerință fundamentală a creațiunii dramatice, care se poate formula astfel: poetul dramatic trebuie să facă pe cititorii sau spectatorii personajilor sale să le privească *sub acelaș unghiu sentimental*, prin care el însuși le vede. Cu alte cuvinte, dacă el simte repulsiune față de un personaj, aceeași repulsiune trebuie s'o aibă și cititorul sau spectatorul; dacă, din contră, simte atracție, aceeași atracție să se impună și cititorului și spectatorului. Aceasta însă nu se poate obține, decît dacă poetul dramatic respectă, în plăsmuirea creațiilor sale, jocul natural al sentimentelor omenești. În deosebire de poetul liric și

epic, poetul dramatic, trebuie, vrînd nevrînd, să țină socotcală de moralitatea timpului său, sau cel puțin de direcțiunea ei imanentă. Un poet dramatic nu va putea înfățișa cu culori simpatice pe un om ale cărui fapte revoltă conștiința noastră morală, nici cu culori antipatice pe altul, a cărui purtare satisface cerințele intime ale acestei conștiințe. Poezia dramatică este *poezia voinței*, și, dacă vrea să mă impresioneze, trebuie să țină seama de legile elementare, la care se supun rezorturile acestei puteri sufletești, la legile conștiinței noastre morale. Un Cain poate fi făcut simpatice într'o poemă lirică și chiar epică, transformîndu-l într'un simbol al vreunei idei însemnate, cum a încercat poetul Leconte de Lisle; niciodată însă nu s'ar putea face aceasta într'o dramă unde ideile simbolice n'au rol și unde faptele trebuiesc privite ca reale, decurgînd dintr'o voință care are cunoștința binelui și a răului. De aceea toți dramaturgii mari sînt în acelaș timp mari moraliști. Este o cerință

nu a vieții lor, ci a artei lor. Ei pot fi immorali — cum s'a întâmplat cu mulți — dar arta lor, prin esență, trebuie să respecte legile moralității.

Așa fiind, cînd tu, poet dramatic, vrei să mă sgudui înfățișîndu-mi tragicul printr'un suflet ca al Mesalinei și cînd din capul locului vrei să mi-o arăți în toată josnicia vieții ei morale, trebuie să îndepărtezi pe al doilea și pe al treilea plan faptele, care ar înălța-o moralicește. Cînd însă tu, după ce mă faci să înțeleg că Mesalina, pe care ai să mi-o înfățișezi, este aceeași pe care o cunoaștem din istorie, tipul perversității sexuale și al cruzimii, și apoi mi-o arăți înamorîndu-se cu sinceritate de un tînăr, ca Marcus, fiind gata să-și sacrifice mîndria ei înăscută și chiar viața pentru dînsul, atunci creațiunea ta n'ar respecta jocul intim al sentimentelor mele, căci tu ai vrea s'o văd neconținut ca antipatică, dar faptele, pe care o pui să le facă, îmi inspiră în mod firesc simpatie. De aci o luptă neconținută între tendințele tale și

între impresia naturală a personajilor tale, iar această luptă nimicește cu de-săvîrșire emoțiunea estetică.

Acest rezultat se accentuează și mai mult în drama lui *Wildbrandt* prin faptul că personagiile, cu care vrea să scoată mai mult în relief perversitatea și cruzimea Mesalinei, — Aria și Poetus — personagiile, care trebuie să ne impresioneze neconținut simpatic, vorbesc și lucrează, ca niște ființe absolut antipatice. Zic «absolut», pentru că nimic nu e mai antipatic decît o virtute obraznică și lăudăroasă. Și o astfel de virtute întrupează aceste două personaje. Cum să mai te impresioneze estetic, cînd autorul ți-i dă de model și tu nu poți să-i suferi? Și cum mai poți privi cu ochi antipatici pe Mesalina, cînd stă față cu asemenea oameni virtuoși?

Nu e dar un defect mic, acela relevat de mine, ci un defect fundamental, pe care nu-l poate remedia în oarecare măsură decît jocul inteligent al artistului

dramatic, ca, bunioară, în felul cum propuneam în cronică trecută.

Negreșit, dacă nu cauți să aduni într'o singură impresiune toate impresiunile parțiale ale elementelor unei opere dramatice și rămii numai la aceste impresiuni izolate, atunci poți zice că scena cutare e interesantă, cealaltă frumoasă, și așa mai departe. Dar la acest fel de a considera opera dramatică are dreptul numai spectatorul, care, după ce a dat banul, trebuie să se nevoiască într'un fel sau altul, ca să se aleagă cu ceva. Spectatorul — nu însă și criticul.

NOTIȚA VIII.

Joi, 4 Noembrie, 1904.

Jean-Marie, piesă într'un act de *A. Theuriet*, traducere în versuri de N. Țincu; *Să nu zici vorbă mare*, comedie în trei acte și două tablouri de *Alfred de Musset* tradusă (presupun) de Ionifaciu Florescu.

Aseară, Marți, 2 Noembrie, două «premiere»: «*Jean Marie*», mica și interesanta dramă a lui *Theuriet*, și comedia lui *Musset* «*Să nu zici vorbă mare*» (Il ne faut jurer de rien) — și două «debuturi»: unul de intrare, al d-lui Hagi-Stoica și unul de înaintare, al d-lui Aurel Petrescu. Incercări interesante, la care lumea noastră bună n'ar fi trebuit să strălucească — prin lipsă.

Negreșit, nu era să se aștepte la mare lucru dela «*Jean-Marie*», pentru că e în versuri și artiștii noștri — e trist, dar adevărat — nu prea știu să zică versurile. Dacă se mai adaugă monotonia, cu care debitează de obicei d-ra Eug. Ciucurescu (Tereza), relativa monotonie a tinărului debutant (Laurent), nu putea să ducă tot greul d. Achille (Joel) și

să scape ceea ce cu greu era de scăpat. A fost o reprezentație—să-i zic «pasabilă». D. Hagi-Stoica avusese grijă să-și facă o figură de marinar, prea palidă și prea spălată pentru un înconjurător al lumii și un naufragiat crezut mort, dar «silueta» sa era simpatică, și aceasta nu strică. Vocea sa, deși nu ruptă din inimă, nu poți zice că e rece, dar n'are variații de intonare; gesticulația exagerată și fără grație: uneori se simte că e prea studiată și alte ori că nu e studiată de loc. Totuși d. Hagi Stoica e un bun element care ar putea să aducă bune servicii Teatrului.

Dar de sigur publicul nostru de elită, care n'a asistat la reprezentația de aseară, a pierdut mult, nevăzînd cum a fost jucat actul I din «*Să nu zici vorbă mare*» de către d-nii Niculescu (Van Buck) și d. Aurel Petrescu (Valentin). Firește, n'am să pun mare preț pe faptul că d. Niculescu era îmbrăcat cu costumul de acum 50 – 60 de ani, iar d. Aurel Petrescu în costumul «giovinilor» de astăzi. Mărturisesc că n'am observat aceasta decît în actele următoare, în care interesul comediei lincezește și împreună cu ea și verva artiștilor. Și n'aș fi putut-o observa în actul I, pentru că tensiunea sufletească a celor două personaje în conflict (unchiul autoritar, dar bun, și nepotul încăpățînat și sceptic dar

accesibil la sentimentalism) a fost așa de bine redată de cei doi protagoniști că n'am mai avut vreme să mai bag de seamă asemenea mărunțișuri. Aceasta însemnează că acești doi artiști au făcut, jucînd scenele din actul I, adevărată artă dramatică, dela care ar fi putut cîștiga toți aceia, care nu vor să se convingă că arta nu țintește la frumusețea exteriorului, ci la frumusețea sufletului, care, răzbind prin acest exterior, ne subjugă propriul suflet.

D. Niculescu a fost pur și simplu încîntător. Bonomia naturală, ce a știut să dea eroului său; convingerea adîncă și totuși nesigură a sufletului, care vrea să fie energetic, dar este subminat de iubirea, ce-i este proprie; căldura isbucnitoare și repede stinsă ale momentelor de expansiune; dulcele egoism al omului, care are aerul de a trăi numai pentru sine, dar care în realitate are și grija altora — le-a exprimat cu atîta claritate și precizie, cu atîta vioiciune și firese, că am uitat cu desăvîrșire că sînt în.... Teatrul Național. Nu mai era d. Niculescu, care nu-și prea studiază rolurile și se lasă în voia talentului său; era Niculescu, artistul minunat, căruia, ca să fie mare, îi lipsește, poate, numai fantazia.

D. Aurel Petrescu s'a arătat aseară vredni-

cul «partener» al d-lui Niculescu. Negreșit, nu prin felul cum a jucat scena de dragoste din actul III, unde lipsa de nuanțare humoristică a făcut pe public să nu priceapă deloc gândul lui *Musset*; dar prin felul cum a ținut piept d-lui Niculescu în actul I. Omul convins care n'are nici o încredere în virtutea femeii; care, sub o aparență flușturatică, ascunde totuși un suflet adevărat; care, în momentele cînd îl simți căzut sub puterea argumentației adversarului, știe să se ridice cu o grație uimitoare deasupra acestuia; sceptic și ironic, și totuși cald și bun; încăpăținat și mîndru, și avînd dreptul, și la încăpăținare, și la mîndrie — parțitică din tipul Don Juanului visat de *Musset* — d. Petrescu a știut să-l redea cu toată claritatea — deși nu cu toată preciziunea, ce se cere dela un artist format — și ne-a îndreptățit să punem în d-sa speranțe serioase pentru teatrul nostru de mîine.

E păcat însă că «*Să nu zici vorbă mare*» n'are acțiune decît în actul I, că actele următoare sînt slabe și că singura scenă, scena de amor, în care s'ar mai fi găsit ceva, n'a fost just interpretată. Căci, din aceste pricini, această comedie a căzut, cecace va fi spre bucuria d-nei Hasnaș, care nu va mai fi silită să-și învețe rolul mai bine decît cum îl știa a-aseară și spre mîhnirea d-nei Ionașcu, care

la alte reprezentații ar fi avut prilejul să-și facă o «siluetă» mai puțin antipatică și să vorbească cu intonații într'o gamă ceva mai jos și mai naturală decît cea de aseară. Numai d-lui Soreanu nu-i va fi nici cald nici rece, pe de o parte pentru că personagiul ce joacă e din cale afară neînsemnat, iar pe de alta, pentru că d-sa a știut dintr'o dată și cu ușurință a-și pune într'însul remarcabila fantazie cu care e înzestrat.

NOTIȚA IX.

Vineri, 5 Noemvrie, 1904.

Pe malul girlei, comedie într'un act de d. C. Ollănescu-Ascanio; **Să nu zici vorbă mare**, comedie în 4 acte și 2 tablouri de Alfréd de Musset, trad. de Bonifaciu Florescu.

Aseară, Joi, 4 Noemvrie, s'a reprezentat la Teatrul Național,—pe lângă «*Să nu zici vorbă mare*», care s'a repetat cu acelaș succes relativ și acelaș insucces absolut,—comedioara d-lui Ollănescu-Ascanio, pe care n'am putut-o vedea la deschiderea stagiunii. Este un act, în care verva comică, cu deosebire cea descriptivă, într'o limbă admirabilă, este accentuată prin haina versului de 16 silabe, care curge plin, corect și cu rima nesilită și veșnic hazlie dela capăt. În această privință este un model pentru poeții, care ar vrea să scrie comedii în versuri.

Concepția acestei lucrări este însă tendențioasă. Din această pricină place și chiar poate ațîța entuziasmul numai cînd s'ar da în momente de criză politică, în care pu-

blicul român și-ar aminti mai viu epoca Fanarioților, pe vremea cărora țăranul nostru era un rob care n'avea cui să ceară dreptate, decît dela streinul fără inimă.

În situații normale însă impresia, ce n'lasă, nu e veselă, și chiar ne indispoze. Săteanul Ion (d. V. Toneanu), văzînd că un boier, Beizadeaua Fluturache (d. Costescu), se înneacă, îl scapă dela moarte. Boierul, cuprins de recunoștință, și-o manifestă nu numai punîndu-l cu dînsul la masă, dar chiar dăruindu-i (cu vorba !) boierie, averi și chiar pe arnăutul Stoica (d. N. Soreanu), — și toate acestea, spre bucuria Smărăndiței (d-ra Voiculescu), ce-l aștepta la «rendez-vous» și cu care era vorba să se căsătorească, — și în ciuda, nu numai a arnăutului Stoica, dar și a cucoanei Arghira Busuioc (d-ra Alexandrescu), în casa căreia se făceau întîlnirile celor doi amorezați. Dar cînd află că Ion, ca să-l scape, i-a pus mîna în chică, (chica lui cea boierească !), Beizadeaua se indignează așa de rău în contra lui, că nu numai își ia vorba înapoi, dar mai pune și pe arnăut să-i dea cincizeci de bice, pe care numai în urma rugăciunilor Smărăndiței le scade la cincizeci.

Trebue să mărturisesc că e nevoie să avem în suflet prea multă ură pentru boieri în gene-

re, și pentru Greci în special, pentru ca să acceptăm acest desnodământ, fără să nu ne facă rău. Și, fără această condițiune, această impresiune persistă chiar dacă am ști că «*Pe malul girlei*» nu e decît o alegorie în care s'ar vedea purtarea Rușilor față de noi, după războiul din 1877.

Comedioara a fost minunat jucată de artiștii noștri, cu excepția d-rei Alexandrescu, care are păcatul de se poticnește cîteodată, și cu a d-lui Costescu, care trebuia să-și facă o «mutră» mai antipatică. D-sa, căutînd să-și facă o figură prea atrăgătoare a contribuit și mai mult la amintita impresie finală. Spectatorul nu știe în fața cărui personagiu se află, — și-l ia drept un om de treabă. Dar cu atît mai mult decepția în privința caracterului său este mai supărătoare. E destul că rămîne fericit cu Smărăndița; ce mai trebuie să mai fie și așa de frumos, după ce pedepsește cu biciul pe binefăcătorul său!

A ȘAPTEA BUCATĂ

Luni, 8 Noembrie, 1905.

Napoleon I (Vae Victis) «piesă» în 3 acte de *Richard Voss*, trad. de...

În săptămîna, ce-a trecut, începînd cu Duminică, 31 Octombrie, am avut prilejul să văd la Teatrul Național patru opere dramatice, pe care nu le mai văzusem reprezentate. Între aceste patru, trei sînt traduceri: «*Să nu zici vorbă mare*» (Il ne faut jurer de rien) de *Alfred de Musset*, într'o admirabilă limbă datorită, probabil, răposatului meu profesor de franțuzește la Liceul Sf. Sava, Bonifaciu Florescu; «*Napoleon I*», fără nume de traducător, și «*Jean-Marie*», într'o limbă corectă și în versuri corecte, dar fără calități excepționale, de d. N. Țincu. Cea de a patra este comedia originală a d-lui *Ollă-*

nescu-Ascanio, model de limbă și de ver-
sificație comică. Dar nu numai din punc-
tul de vedere al limbii românești, în care
sînt îmbrăcate, dar și din punct de
vedere literar, aceste opere au cîte ceva
bun în ele. «*Napoleon I*» are momente
interesante de poezie filozofică (puterea
și dreptatea); «*Să nu zici vorbă mare*» e
plină de spirit, de observații satirice, de
avînt liric; «*Jean Marie*» ne poate inte-
resa prin poezia renunțării și a curățe-
niei sufletești; «*Pe malul girlei*», prin cla-
ritatea cu care autorul știe să pună în
relief o intențiune și prin preciziunea
contururilor, cu care se prezintă persona-
giile sale, mai mult simbolice. Ceva mai
mult. Aceste patru opere dramatice și
cu deosebire «*Să nu zici vorbă mare*» și
«*Pe malul girlei*» și chiar «*Napoleon I*»
au fost bine jucate, cea dintîiu, în primul
act, chiar foarte bine. Cu toate acestea,
în afară de «*Pe malul girlei*», care a in-
trat în tradițiunea Teatrului Național și
va rămîne cît timp Români vor voi să-și
amintească de nedreptățile streinilor din

afară sau dinnăuntru, — și în afară de «*Jean Marie*», care așteaptă alți artiști pentruca să-și producă tot efectul dramatic, — celelalte două, și tocmai bucățile de rezistență ale ultimelor reprezentații, nu cred că se vor mai da la Teatrul Național multă vreme. Și una, și cealaltă, au căzut. Și au căzut—și mă miră mult cum nici Comitetul nici Direcțiunea n'au putut observa aceasta, dacă nu la citire, cel puțin la repetiție — din pricină că nu sînt opere reprezentabile: una, «*Napoleon I*», trebuie să indigneze publicul prin cruditatea sentimentelor redade fără relief artistic și prin primejdioasa tendința morală din care izvorăște; cealaltă, «*Să nu zici vorbă mare*», prin mersul prea descendent al interesului dramatic.

În această cronică voi motiva această judecată în privința dramei «*Napoleon I*».

În această dramă, *Richard Voss* caută să ne reprezinte conflictul interesant între Napoleon (d. I. Livescu) debarcînd din insula Elba, ca să izgonească pe Ludovic XVIII de pe tronul Franței, și între

fiul său, Mario (d. Aurel Petrescu), care însă se știe fiu legitim al contelui de St. Aubonne, este regalist înfocat și, deși încă prea tânăr, este însărcinat să prindă pe Napoleon și să-l aducă, viu sau mort, Regelui său. În acest conflict însă, personajul principal nu este nici Napoleon, nici Mario, ci Contesa de St. Aubonne (d-na Amelia Hasnaș), vinovata mamă, a cărei iubire și al cărei entusiasm, pentru fostul său amant care nici măcar nu o mai recunoaște, merge pînă la o jicnitoare înjosire. Astfel, ea încearcă mai întîiu să îmblinzească pe fiul său, care turbează de indignare cînd aude că Napoleon va începe acțiunea lui criminală în contra Franței legale, debarcînd în chiar castelul părinților săi; stă apoi de pază la ușa «Împăratului» și oprește cu mîna ei pe Mario, cînd acesta vroește să pătrundă în odaia lui, ca să-l asasineze; se bucură, ca de-o fericire cerească, cînd vede că fiul său a fost subjugat de forța morală a lui Napoleon și și-a călcat jurămîntul față de Rege, spre a deveni unealta nou-

lui stăpîn, pe care nu-l știe și nu-l va ști decît ca stăpîn, și nu ca tată ; cade zdrobită de durere cînd află dezastrul dela Waterloo ; se resemnează cu o penibilă tărie de inimă, cînd i se aduce vestea că fiul său e condamnat la moarte pentru înaltă trădare, ba chiar ea însăși se însărcinează să-i spună ce-l așteaptă peste cîteva momente ; și, în fine, deși își mai arată încă odată o inoportună bucurie văzînd că fiul său înainte de a muri o eartă că, spre a-l naște, și-a înșelat soțul, cade zdrobită de durere, cînd aude detunătura salvei, care îi ucide copilul.

Negreșit, e cu greu să găsești ceva mai caracteristic, pentru ca să se arate cît de mare este entuziasmul unui om pentru un alt om : muma care sacrifică onoarea și viața copilului ! Dar aceasta nu e natural ! — ar răspunde îndată bunul simț al spectatorilor. Și eu adaug : firește, că nu e natural, și este nefiresc, nu pentru că nu se potrivește cu conceptele noastre de toate zilele des-

pre lume și viață, căci la aceasta se poate răspunde cum are aerul să răspundă analistul din «Programul Teatrului Național»: Contesa de St. Aubonne are «apucături romane». Firescul și nefirescul într'o operă dramatică nu se judecă după potrivirea sau nepotrivirea ce găsim între ceeace vedem întîmplîndu-se pe scenă și între ceeace știm că se întîmplă în viață. Această judecată (oricît ar fi făcut Kant deosebirea dintre frumusețea liberă și frumusețea aderentă) nu este de natură estetică. Căci se poate foarte bine, și în operele dramatice mai adesea e cazul, ca faptele de pe scenă să fie de-a dreptul *supra* sau *extra-naturale* și totuși acel bun simț al spectatorilor să stea liniștit în sufletul lor și să nu se deștepte de loc, necum să se revolte.

Deasemenea firescul și nefirescul într'o operă dramatică nu se judecă nici — cum ar crede alții — după raritatea sau frecvența tipurilor reprezentate. Medea e o denaturată, iar Hamlet o excepție, și totuși nimeni nu critică aceste

personagii sub cuvînt că ar fi nenaturale sau excepții. Deși dar spectatorul — inteligent sau neinteligent, — cînd vorbește de «natural» și «nenatural» se gîndește de obicei la relația dintre ceea ce vede reprezentîndu-se și dintre ceea ce știe el despre întîmplările din viața reală, totuși nu la această relație trebuie să se gîndească criticul, care întrebuintează acele calificative.

În cazul de față, Contesa de St. Aubonne, personagiul lui Voss, e nenaturală, nu pentru că felul său de a fi contrazice conceptul, pe care-l avem noi despre «mamă», nici pentru că asemenea mame ar fi niște excepții («romane» sau alt cumva), ci pentru că autorul nu a avut grija ca să pună în opera sa de artă toate elementele, care ne-ar fi putut face să judecăm și să simțim și noi ca și dinsul. Firește, amățit de personalitatea istorică a lui Napoleon, entusiasmat de ideea că puterea este totul, iar conveniențele, moralitatea, dreptatea nu sînt nimic, poți să crezi un personagiu ca această con-

tesă, prin care să-ți exprimi admirația ta pentru acel erou. Dar dacă în acelaș timp mi-arăți pe acest erou nefăcînd și nevorbind nimic care l-ar ridica deasupra celorlalți muritori? Dar dacă, din cele ce ne dai, noi nu vedem în el decît un retor aci blazat și obosit, aci entusiast și încrezut — cum este Napoleon al lui *Voss*, — atunci cum mai pot crede în existența Contesei de St. Aubonne și în sentimentele ei atît de extranaturale și în orice caz atît de excepționale? Nu pot crede că o asemenea femeie există; și atunci zic că o astfel de eroină e nenaturală, pentru că autorul n'a avut grijă să ne-arate nici rezorturile esențiale ale sufletului său, nici măcar puterile exterioare, care le-ar fi putut pune în mișcare. În acest caz, firește, inima noastră rămîne închisă la frămîntările personagiului; în ea nu putem recunoaște nici o urmă din ritmul mișcărilor lui sufletești; el este strein de noi — este nefiresc.

Aceste observații, care se aplică la eroina principală, se aplică și celorlalte

personagii. În scena mare (la care totuși nu ia parte personagiul principal decît aproape ca figurant) în care sînt puși față în față Napoleon și fiul său, Mario, acesta îndreptează pistolul încărcat asupra tatălui său real; Napoleon dă la o parte pe Contesa, zice tînărului vrăjmaș să tragă, dar acesta, — deși fierbe de mînie și răzbunare în contra lui, nu trage: îi tremură mîna. Mai apoi, cu toate că aduce minunate argumente prin care își justifică neîmpăcata sa vrășmășie față cu Napoleon, Mario se pleacă numai decît argumentelor acestuia, își calcă jurămîntul către rege și se face rob, el, care, un moment mai înainte, era răzbunătorul.

De ce? Argumentele lui Napoleon «puterea e totul, ea e viața, ea e dreptul, și că, dacă va zdrobi statele existente, el va proclama înfrățirea popoarelor și perfectă dreptate» sînt atît de neserioase și de contradictorii, că n'ar putea subjugă decît pe un om fascinat și suggestionat în mod mecanic. Dar atunci, ca

să ne convingem și noi, trebuia să reprezinte pe Napoleon, nu d. Livescu, ci Pickmann!

Dar, oprindu-ne aci cu critica acestei drame, să ne întrebăm: care au fost motivele, pentru care a a fost reprezentată. Ce era de așteptat dela ea? Eu nu văd nici unul și cred că din capul locului ea nu putea făgădui nimic. Căci, pe deoparte, motive artistice nu există: din cele ce am spus mai sus se vede clar lipsa de valoare dramatică a acestei lucrări. Pe de altă parte, motivele morale nu există, decît numai pentru a opri reprezentarea ei. Spectatorii într'însa văd glorificîndu-se călcătorii de jurămînt, puterea brutală, mamele lipsite de virtute și de adevărată inimă de mamă. Oare cu asemenea sentimente Direcțiunea Teatrelor caută să formeze sentimentele morale ale tinerimei?

Regret, că spațiul nu-mi permite, să vorbesc și de «*Să nu zici vorbă mare*». Deși s'a spus multe și de toate asupra acestei vechi lucrări, totuși s'ar mai pu-

tea spune ceva. Mi-e teamă însă să nu amărăsc prea mult Direcțiunea, care trebuie să aibă o adevărată oroare de numele ei. Și se înțelege: la reprezentația Joi n'au asistat decît vreo cîțiva oameni... Nu e vina nimănui, ci a sa. Trebuie să dea « *Oh, Bărbații!*... »

a fost superior jocului său de acum un an, — dar cu o mică restricție: nu a învățat cum să intoneze deosebitele replici scurte, care încep cu «curat». Intr'aceasta ar putea să învețe ceva dela Ipingescu d-lui Brezeanu, care știe să accentueze și să rotunjească finalele.

«*Caporalul Simon*» e o melodramă, în timpul căreia mereu îți vine să plîngi și să rizi: plîngi de seriositatea situațiilor, în care sînt puse personagiile, și rizi de mijloacele puerile, cu care sînt reprezentate. Dacă autorii de melodrame ar face aceasta de dinadins, am avea, în aceste lucrări, exemple franțuzești de humor... englezesc.

D. Nottara, în rolul Caporalului Simon, — care, spre fericirea artistului chemat să-l joace, e mut, — ar fi avut o creațiune fericită, dacă ar fi avut o gesticulație ceva mai expresivă și mai puțin complicată, și dacă nu și-ar fi făcut o figură prea macabră. De ce și-a făcut masca rasă-nerasă, și nu cu barbă? Ori-cum, d-sa a mișcat publicul și m'a mișcat și pe mine — trei acte aproape am fost cu lacrămile în ochi, — deși îmi dau bine seamă că această mișcare n'are a face deloc cu emoțiunea estetică.

Artiștii ceilalți au fost în genere bine. Se vede că se complac în jucarea unor asemenea drame și, avînd în vedere starea culturală

a unei părți din publicul nostru, aceasta nu e un rău. Cu multă inimă a jucat d. Achille, care avea un rol ingrât și fals, dar cea care s'a distins în primul rînd a fost d-na Maria Ciucurescu în rolul unei servitoare, înzestrată cu o inteligență de care ea n'are conștiință, dar care, fiind stîngace și sinceră, face celorlalți impresia că e proastă și ea însăși se crede astfel. Această contrazicere între calitățile sufletești ale personagiului a fost redată cu un adevăr care face onoare artistei. D. So-reanu, care-i făcea «pendantul», i-a ținut bine piept, ceea ce a făcut ca interesul dramei să cam alunece dela personagiile principale către dînșii...

În această vreme, arta mare e la Teatrul Liric, unde Sarah Bernhardt nu repurtează succesul, pe care l-ar merita. Luni'a dat «*La dame aux camélias*», vechiul succes al lui *Dumas-fils* în fața unei săli care mi-a făcut impresia — deși era într'însa lume care poate plăti 20 de lei fotoliul de orhestră și nu știu cîte sute de lei loja — de incultă. Finețea și spiritualitatea, cu care joacă această artistă, care, la 62 de ani, are în totul sufletul și puterea unei femei de 25 — se pare că a scăpat în mare parte publicului.

Facînd comparație între felul cum a fost primită Sarah Bernhardt și cum era «dorlo-

tată» Jane Hading, ajung la concluzia că masculinii noștri de bani gata se duc să vadă celebritățile nu pentru considerațiuni de artă, ci din socoteli de ordin care trebuie să rămână privat.

Asupra caracterizării acestei mari artiste pe care am avut ocazia s'o admir și aseară în «*La sorcière*» de *Sardou* — voi avea plăcutul prilej să vorbesc Lunea viitoare.

NOTIȚA XI.

Simbătă, 13 Noemvrie, 1904.

Fedora, dramă în 4 acte de *Victorien Sardou*; *Aiglon*, dramă în 6 acte, în versuri, de *Edmond Rostand*.

Pe cînd la Teatrul Național se dă «*Caporalul Simon*», — pe care ar putea foarte bine să-l cheme și *Simion căprarul* — la Teatrul Liric se continuă reprezentațiile Sarei Bernhardt. Miercuri, 10 Noemvrie, s'a dat «*Fedora*» de *Sardou* cu o sală cam goală, iar Joi, 11 Noemvrie, «*Aiglon*», fantezia lirico-epică a lui *Rostand*, cu o sală absolut plină. La această reprezentație au asistat și AA. LL. Principii Moștenitori împreună cu Prințul Carol. Era indicat.

În «*Fedora*», marea artistă, cu toată finețea jocului său, sau tocmai pentru aceasta, n'a putut entusiasma pe spectatori, cum a făcut-o în actul IV din «*La Sorcière*». Cauza a fost faptul că stările sufletești puternice și caracteristice ale Fedorei au un mers descendent

în primele acte, fiind de natură *activă*, iar în ultimele acte — și cele mai importante — de natură pur pasivă. Femeia răsbunătoare se vede de odată criminală și fără să aibă măcar puterea de a se acuza pe sine însăși. Arta artistei dramatice, ce ar reprezenta-o, ar consta în redarea acestor stări sufletești desrădăcinate și înnăbușite; dar acest fel de sentimente, deși ne pot impresiona estetic prin finețea, spiritualitatea și adevărul, cu care ar fi exprimate, nu pot provoca entuziasmul spectatorului: starea naturală de entuziasm e oarecum reprimată tocmai prin efectul sentimentelor, prin care personagiul vrea să ne impresioneze.

Cu totul din contră ar fi fost în «*Aiglon*», dacă publicular fi fost francez. Căci această — de ce n'am spune-o? — melodramă istorică în versuri lirice, satirice și epice, în care prezența lui *Victor Hugo* se simte uneori chiar su-părător, își întemeiază cea mai mare parte din efecte pe sentimente prea *particulare*, și din punctul de vedere al izvorului de inspirație, și din punct de vedere psihologic.

Cel ce vrea s'o guste trebuie să fie mai întâi un mare admirator al lui Napoleon (căci deși, în timpul acțiunii, acest erou e mort de mult, el este totuși personagiul principal, care animează avînturile fiului său și ale partiza-

nilor săi, și chiar îndîrjirea adversarilor lor); iar, în al doilea rînd, trebuie să aibă o dispoziție naturală de a fi mișcat de sentimente de ambiție întemeiate pe simple suveniruri — două cerințe care se pot găsi în mod real în poporul, pentru care Napoleon e un erou național, dar care cu greu pot fi satisfăcute de sufletul publicului nostru.

La lipsa de sentimente adînci omenеști, se mai adaogă în această operă și altele. «L'aiglon» e un erou de carton, ca și toți partizanii — și chiar ca și toți vrăjmașii — săi, și excesul de cuvinte spirituale, ce autorul i le pune în gură chiar în momentele cele mai serioase, face, în mintea unui public care nu e francez, tocmai un efect contrariu decît acela, la care s'ar fi așteptat. Așa fiind, ceea ce putea face o mare artistă, în rolul fiului lui Napoleon, era mai întii să nu ne plictisească, cu toată lungimea tiradelor și cu tot particularismul și superficialitatea sentimentelor; și apoi să ne dea din cînd în cînd cite un fior epic, din cînd în cînd cite o mișcare lirică. Și aceasta, Sarah Bernhardt a izbutit s'o facă cu ușurință. Nici într'un caz însă nu ne-ar fi putut da o adevărată emoțiune dramatică.

De altminteri, încercarea unei artiste de a-și eși din propriul său temperament și a juca roluri mari de eroi, nu rămâne nerăs-

bunată. Căci, deși înfățișarea bărbătească a Sarei în «*Aiglon*» făcea iluziune, nu tot așa mișcările și gesticulația sa. Din această pricină, spectatorul, în fața jocului sau, a trebuit să simtă, fără să-și dea seama, o îndoială în privința realității artistice a personajului și l-a făcut să i se sgarde acea convingere *sui-generis*, ce-o avem la o reprezentație dramatică, și care este temeiul entuziasmului pentru jocul unui artist. Virtuozitatea nu e adevărată artă — și spectatorul, chiar neexperimentat, o simte fără să vrea. Și trebuie s'o spunem: publicul de aseară n'a fost strein de această impresiune.

A OPTA BUCATĂ

Luni, 15 Noembrie, 1904.

SARAH BERNHARDT

La dame aux camélias, dramă în 5 acte, de *Alexandre Dumas-fils*; **La sorcière**, dramă în 5 acte; **Fedora**, dramă în 4 acte; **Tosca**, dramă în 5 acte și 6 tablouri, de *Victorien Sardou*; **Aiglon**, dramă în 6 acte de *Edmond Rostand*.

Sarah Bernhardt — de ce n'am spune-o? — e într'o vîrstă destul de înaintată: are 62 de ani; n'are figura frumoasă și nici măcar simpatică; iar portul său este îngreuiat de o corpolență care-i ascunde tocmai finețele taliei. Cu toate aceste defecte fizice, artista franceză îndrăznește să joace roluri de femei de 20 de ani și de tineri de 17—18 ani, și nu numai îndrăznește dar și izbutește să le intruzeze, și să le intruzeze cu o ușu-

rință uimitoare și cu un adevăr care ar induce în eroare chiar pe finii cunoscători ce se duc la teatru pentru alte motive decît acelea ale emoțiunii dramatice. E că, deși învelișul său pămîntesc este ingrat sau amenințat cu decrepitudine, sufletul său a rămas tînăr, păstrîndu-și încă energia lui inițială cu toată frăgezimea unei puteri nouă și cu toată mlădierea de exteriorizare și de metamorfozare pe care i-a dat-o o atît de îndelungă experiență dramatică. Această energie pătrunde acel greoi înveliș, îl iluminează, îl pulverizează, îl împrăștie într'o aureolă spirituală, și izbutește să ni se impună sufletului nostru, sigură și liberă, cu toate puritatea izvoarelor ascunse în fundul pămîntului, ce țîșnesc afară, dulci și răcoritoare, în razele soarelui! Atunci atențiunea noastră, și chiar la aceia pentru care senzațiunea brută este totul, ne-alunecă încet, dar sigur, de petărîmul senzațiilor brute și se infiltrează și se concentrează, nesilită și nebiruită, spre adîncul sufletesc al personagiului repre-

zentat, absorbindu-se într'însul și făcînd una cu dînsul. Din acel moment, actul contemplațiunii (această conjugăție supremă, și în adevăr divină, a elementelor celor mai disparate și mai subtile) s'a săvîrșit, și toate defectele fizice ale artistei, oricît de mari ar fi în realitate, nu mai ne izbesc, nu mai există, au dispărut. Nu mai băgăm de seamă că înaintea noastră avem pe o femeie în vîrstă mai mult sau mai puțin sulemenită și vopsită, cu buzele prea resfrînte sau prea deschise, cu nasul antipatic și cu trupul otova. Înaintea noastră simțim că avem mai întiiu pe tînăra nefericită, care din viața de ticăloșie trupească, renaște, prin iubire, la viața sufletească de jertfă și curăție, pentruca să strălucească o clipă în raza speranței tîrzii și ca și raza tîrzie să se stingă—Margareta Gautier; — apoi pe femeia independentă și tainică, sălbăticoasă și profund iubitoare, plină de generiozitate și fatalism, care se revoltă în contra nedreptății cu deslănțuirea furtunii și o izbește cu violența

trăsnetului, ce se rupe din inima norilor și cade sfășiindu-i, — dar cînd vede că prin ea își scapă iubitul, i se dă jertfă cu un avînt, cu o convingere, cu o sete de moarte, ce îngrozește și prinde în virtejul său amețitor pe spectator — Zoraya; — mai departe, pe femeia, care, ca să-și răzbune bărbatul, profanează iubirea cu ipocrizia, apoi, dovedind netemeinicia presimțirilor ei, se înnăbușă de mustre de cuget, se condamnă singură și-și execută însăși, cu liniștea înfiorătoare a omului care nu mai are nimic de sperat, osînda de moarte, — Fedora; mai pe urmă, pe tînărul plin de noblețe și de înalte aspirații, în care însă voința e redusă la simple veleități și care zadarnic se încearcă să sboare la înălțimele tatălui, a cărui suvenire îl galvanizează, dar nu-l poate cu adevărat însufleți. — Regele Romei; în fine, pe femeia-femeie, care iubește cu tot sufletul, dar și cu toate slăbiciunile, cochetă cu gelozie și geloasă cu cochetărie, care trăește pentru iubitul său, pe care nu-l ascultă, ca să-l

scape ; și ca să-l scape, ucide, iar cînd totuși îl pierde, se dă pradă singură morții,—Tosca. Și toate aceste figuri trăesc înaintea-ne și le simțim mișcîndu-ni-se în suflet și deșteptîndu-ne într'însul o lume de sentimente pline de energie și varietate. Iar ele trăiesc printr'una și aceeași persoană care s'a desincarnat ca să le animeze rînd pe rînd, păstrîndu-și totuși aceeași sau aproape aceeași înfățișare corporală defavorabilă. Aceasta însemnează că aparența exterioară în arta dramatică nu are nici o valoare proprie și că sufletul e totul.

Dacă judecăm acum talentul Sarei Bernhardt în comparație cu talentul unei Duse sau unui Novelli, vom găsi deosebiri ce dau artistei franceze o fizionomie proprie care, din unele puncte de vedere, o face superioară artiștilor italieni, dar din altele, mult inferioară.

Și mai întîi, în ce privește mijloacele de expresiune, Sarah Bernhardt mi-a-pare ca o artistă de-o finețe și de-o spiritualitate care nu se găsește ni la Duse

nici la Novelli. Mijlocul de expresiune al artistei franceze nu este nici mobilitatea muschilor feței ca la acesta, nici palpitățiile, înlădierea și portul trupului ca la aceea: este numai vocea, cea mai puțin materială dintre mijloacele de expresie. Nu e însă vorba, atât de armonia cristalină a acestei voci, de dulceața și ușurința inflexiunilor, de infinita precizie a felului cum exprimă vorbele și frazele, și de ne mai pomenita volubilitate și totuși extrema puritate a pronunțării sale: ar putea fi un artist care să aibă toate aceste calități, fără ca să aibă pic din talentul acestei artiste. Este vorba însă de ușurința, cu care Sarah Bernhardt face să se străvadă în vocea ei, neconținut și fără soluție de continuitate, cele mai fine nuanțe ale stărilor sale sufletești, păstrînd totuși neschimbată tonalitatea sentimentului fundamental. Ea știe să spună «tirade» întregi, cu acelaș ton și fără ca să pară totuși cît de puțin monotonă. Ceva mai mult. Poți să nu înțelegi nimic din ceeace spune (și așa se întîmplă în

« *Aiglon* » mai cu seamă) și totuși să-ți însușești deplin stările sufletești ce se exprimă prin acel discurs.

Cu alte cuvinte ea are putința să ne emoționeze nu atât prin graiu, prin cuvânt — unde este vorba și de sunet, dar și de înțeles — ci prin simplul glas, prin voce, unde este vorba numai de sunet. Glasul său e o muzică particulară — fără melodie — care ne comunică stările sufletești ale personagiului prin simpla viteză, accentuare și ritmare a cuvintelor și frazelor. În glasul său se simte bătând deosebite vibrații ritmice care se subordonează unele altora, după cum se subordonează deosebitele sentimente ce le corespund când se produc simultan în sufletul omenesc. Peste vibrația intensă și cu unde lungi a sentimentului fundamental, simțim deosebitele vibrații mai fine și cu unde din ce în ce mai scurte ale sentimentelor secundare, care consonă cu vibrația celui dintâi și-i dă varietatea pe care acesta o are în realitatea lui pură, când se trezește în inima noa-

stră. Toate celelalte mijloace mimice: gesticulația, portul, fizionomia și chiar exprimarea cu înțeles a textului se subordonează la Sarah Bernhardt, în mod firesc, glasului său. Așa fiind, jocul său trebuie să se distingă — și se distinge într'adevăr — printr'o nuanțare de o delicateță care scapă multora, și în acelaș timp printr'o spiritualitate ce rar se găsește la alți mari artiști. Comparată cu dînsa, din acest punct de vedere Novelli și Duse apar mult mai materiali, — am putea zice — mult mai grosolani. Raportul ce găsim între Sarah Bernhardt și marii artiști italieni este acelaș ca, buni-oară, între pictura preraphaelită, care desprețuește mijloacele materiale și caută să ne dea numai sufletul personajilor, și între pictura clasică a unui Leonardo da Vinci sau Rafael, care, subordonînd partea materială expresiei sufletești, nu caută s'o nimicească ci o pun într'un just echilibru cu sufletul. Sarah Bernhardt prin glasul său, ne dă aproape nu-

mai sufletele eroilor, pe cînd Duse și Novelli ne dau, și sufletul, și corpul lor.

Dar tocmai din pricină că artista franceză e superioară artiștilor italieni prin spiritualitatea și prin finețea și delicatețea nuanțelor, ea le este lor mult inferioară, dacă o luăm în întregime. Artă Sarei Bernhardt, ca și pictura preraphaelită, este modernă, unilaterală, dezechilibrată. De aceea, judecînd după creațiunile, pe care ni le-a făcut cunoscute la noi, ea este atrasă mai mult către drama modernă decît către clasicism: nuanța vibrantă se găsește mai ușor la moderni decît la clasici. De aceea iarăși talentul său se pune cu deosebire în relief în momentele acute de criză sufletească — poate că într'aceasta nu și-are perechea — decît în momentele, în care sufletul este puțin agitat. Firește, în crize sufletul e mai turbure și nuanța, mai greu de redat. De aceea, apoi, poate și trebuința de a-și comanda «piese» speciale pentru talentul său...

Dintr'o inferioritate decurge alta. Și din inferioritatea semnalată mai sus de-

curge tendința prea vizibilă a artistei franceze spre virtuozitate. A juca roluri ca Aiglon sau ca Hamlet, cînd repertoriul său feminin de elită pare restrîns aproape numai la «petardele» d-lui *Sardou*, însemnează a face artă cu alte scopuri decît ale ei însăși. Și e probabil că cheltuelile, ce trebuie să facă cu teatrul său propriu dela Paris, i-au impus aceste «tour de force», pentruca să atragă lumea. Desigur că, dacă Sarah Bernhardt ar fi rămas pur societară la «Comédie française» ar fi ajuns să cîștige și o mai mare și o mai pură glorie, decît aceea ce dobîndește astăzi. Comerțul a fost totdeauna vrăjmașul marei arte. Poate de aceea admirăm pe Sarah Bernhardt, dar n'o iubim!

NOTIȚA XII.

Miercuri, 17 Noembrie, 1904.

Duminecă și Marți, 14, 16 Noembrie, două noutăți la Teatrul Național: Duminecă, «debutul» d-rei Voiculescu în *Julieta* din «*Romeo și Julieta*»; Marți, «premiera» dramei în 4 acte a d-lui *Ventura*, «*Prejudecăți*», amândouă interesante, una din punctul de vedere al progresului artei dramatice române, cealaltă din acela al literaturii. E regretabil însă că Direcțiunea n'a luat nici o măsură pentru ca să dea relief necesar acestor reprezentații. D-ra Voiculescu a jucat pe *Julieta* într-o zi când la Teatrul Liric se dau două spectacole, dintre care unul cu prețuri reduse, de către Sarah Bernhardt; iar drama d-lui *Ventura* s'a dat imediat după o serie de opt reprezentații ale aceleiași artiste și în acelaș timp cu concertul celebrului Sauer, pentru care lumea își luase locuri cu două săptămâni înainte. Și mai vreți ca

publicul de elită să se intereseze de ceea ce se petrece pe prima noastră scenă ?

Nu i se poate cere acestui public care e mai mult cult decît șovinist să lase reprezentațiile artistei franceze sau—și mai mult—să renunțe la concerte unice, ca acelea ale lui Sauer, pentru care cumpărase bilete, pe cînd nici nu se știa că va fi «premiera» unuia dintre harnicii și vechii noștri dramaturgi—și să vină la Teatrul Național ! Acest lucru trebuia să-l știe Direcțiunea Teatrelor—și să ia măsuri în consecință. Dar n'a făcut-o, și rău a făcut că n'a făcut-o.

Căci, — spre a mă mărgini de astădată numai la d-ra Voiculescu, — pășirea pe scenă a acestei viitoare artiste dramatice a fost ca adierea unui zefir răcoritor în atmosfera cam asfixiantă a melodramatismului, care domnește încă la Teatrul Național. E un boboc al unei flori nouă și încă necunoscute, care caută să se desfacă de pe ramura cunoscută și prea cunoscută, pe care rămurișta sa este tainic altoită.

Și un asemenea început trebuia să fie susținut nu numai cu aplauzele d-lui Director și al onoratului Comitet, care, ca și mine, intră gratuit la teatru, ci cu deosebire cu acelea ale publicului, care plătește, mult sau puțin, dar plătește. Dacă Direcțiunea nu s'a gîndit să

atrage elita, cel puțin trebuia să se gîndească să atrage poporul, scăzînd prețurile la locurile din tîiu. Trebuia să fie multă lume în sală și nu numai în cel 5—6 bănci ale stalului II și III, și în lojile din rîndul II și III, și la galerie, pentru ca succesul «debutantei» să fie cunoscut și gustat de cît mai mulți. În această mulțime care cunoaște și gustă un artist stă viitorul Teatrului; acolo e viața lui. Atmosfera, în care se trezește un talent dramatic, trebuie să fie ceva mai largă, decît cea de culise, și mai luminoasă și mai caldă decît dînsa — și aceasta nu se poate obține fără public!

D-ra Voiculescu, ale cărei calități dramatice s'au putut cu greu remarcă în rolul, ca să zic astfel, surdo-mut al Ginei din «*Casta-Diva*», ¹⁾ și le-a putut în fine descoperi în rolul Julietei. Vocea d-sale e caldă, vibrantă și simpatică în notele medii, și, deși nu destul de puternică, fără volum și cam nesigură în notele înalte cerute de crize acute sufletești, îmi face impresia că prin exerciții va ajunge să o facă să poseadă toate calitățile, ce astăzi îi lipsesc. Zic aceasta, întemeindu-mă pe progresele, ce am observat la artistă în această privință de acum un an pînă acum. Anul trecut numai unele din notele glasului său aveau

1) Vezi *Critica dramatică* pag. 87—104.

oarecare semnificație sufletească; cu vremea am băgat de seamă că gama acestor note s'a îmbogățit, așa încît Duminecă seara, artista a putut juca chiar scene întregi în care glasul său a redat cu adevăr vibrațiile stărilor sufletești ale eroinei sale. Se vede că puterea de reprezentare a acestui glas își mărește neconținut sfera și tinde să se întindă asupra tuturor notelor lui.

La această calitate se mai adaugă alta: nuanțarea naturală a replicelor. În scena balconului, în deosebire de d-na Giurgea ¹⁾ care numai a *declamat* cu vocea cristalină întregul pasagiu, d-ra Voiculescu s'a simțit că *joacă și reprezintă* un anumite personagiu, cu stări sufletești anumite. Tot așa, în scena cu tatăl Julietei, intonația naturală a refuzului său a fost minunată.

Dar, deși *joacă*, d-sa este *convinsă* de jocul său și ne dă elementul cel mai caracteristic al efectului dramatic: impresia de real într'o producțiune care totuși e pur ideală. Această convingere se vede nu numai din voce, dar și din mișcările sale și cu deosebire din privirea sa. Poate momentul cel mai delicios al rolului său a fost felul cum a știut să privească pe Romeo, în momentul în care i s'a aprins,

1) Vezi *Critica dramatică*, pag. 328.

subit în suflet, flacăra mistuitoare a celui mai nefericit amor.

Am scos cu deosebire în relief calitățile acesteia artistice, pentru că sînt precumpănitoare față de defectele sale. Că umblă cu umerii prea strînși sau prea ridicați, că eșirile sau intrările în scenă nu sînt destul de sigure, că uneori tot își mai aduce aminte că a învățat să declame melodramatic, — toate acestea sînt lucruri mărunte pe lîngă faptul că deosebita sale însușiri îi dau o fizionomie originală, ce ar putea însemna o nouă epocă în dezvoltarea artei dramatice române — dacă sîrghința nu-i va lipsi.

NOTIȚA XIII.

Vineri, 19 Noemvrie, 1904.

Prejudcăți, dramă în 4 acte de Gr. Ventura; Săracu' Dumitrescu, piesă într'un act de Gr. Ranetti.

Marti și Joi, 16 și 18 Noemvrie, s'a reprezentat la Teatrul Național drama d-lui Ventura, intitulată cam abstract «Prejudcăți», prima dată singură, iar a doua oară urmată de drama satirică — satirică în sensul modern al cuvântului — într'un act, a d-lui Ranetti, intitulată așa de expresiv: «Săracu' Dumitrescu»! Au fost două reprezentații care, luându-se în considerație saturația teatrală, la care trebuie să fi ajuns publicul nostru din pricina Sarei Bernhardt, au avut succes. Și e bine că au avut.

E drept că artiștii noștri nu și-au făcut datoria decât cu «Săracu' Dumitrescu». În acest mic giuvaer literar — dacă nu dramatic — d-nii Brezeanu, Liciu și Soreanu și d-nii I. și

A. Petrescu și chiar d-ra Voiculescu, căreia, în felul cum și-a interpretat rolul, i-ar fi trebuit o voce mai puternică, — au jucat cu o dragoste de textul autorului, care a putut să facă pe public să-și dea seama de tot hazul amar, pe care d. *Ranetti* l-a pus în lucrarea sa. S'ar fi obținut însă și un mai mare efect, dacă d-ra Voiculescu, în loc de a apostrofa cu vehemență, ca un Ruy-Blas oarecare, ar fi întrebuintat glasul natural al femeii desnădăjduite, care, după pierderea sprinului său din lume, vede că nu mai poate avea pe nici un altul. E o stare sufletească înăbușită și pasivă, iar nu izbucnitoare și îndrăsneată. E drept că textul d-lui *Ranetti*, care chiar prin «tirada» pusă în gura acestei femei, își arată prea mult personalitatea de biciuitor moralist, îndreptățea întru cîtva pe artistă la interpretarea sa. Dar atunci, știind că nu-și are încă vocea formată în notele de sus, sau nu trebuia să ia acest rol, sau trebuia să-l modifice potrivit cu mijloacele sale. De sigur că atunci i-ar fi mulțumit și autorul. Dar voiu reveni.

Cu totul altă impresie mi-a făcut interpretarea dramei d-lui Ventura. Se vedea că artiștii noștri — ale căror nume îmi fac o violență să le trec sub tăcere — nu și-au depus toată

inima, pe care o au, la învățarea ei, și nu vor să pună nici un pic de suflet la reprezentarea ei. Atâtea poticneli, șovăieli și schimbări chiar în replice esențiale, atâtea întârzieri inutile și nesuferite în dialog, atâtea accentuări false și recitări fără nuanțare, m'au revoltat. Ei bine, aceasta nu este permis! Nu este permis cu o lucrare rea, necum cu o lucrare serioasă, ca a d-lui *Ventura*. Artiștii pot să-și «videze» necazurile personale prin gazete, pe stradă, și chiar în culisele Teatrului, dar nici într'un caz pe scena lui. Ce e de vină publicul, care a plătit bani buni, de intrigile, de certurile și animozitățile dumnealor?

Și ce e de vină Teatrul Național, ca să de-vină și mai nesuferit publicului, din pricina-lor? — Scena, unde trebuie să vedem artă și numai artă, trebuie să rămână pură și sfântă, — și din momentul ce tu, artist, ai acceptat să joci un rol într'o operă dramatică, tu ești obligat să uiți cu desăvîrșire pe autorul ei și să te supui cu conștiința curată, tuturor cerințelor ei, pe cât mijloacele naturale îți permit.

Pe artiștii, care nu vor să înțeleagă aceasta, un director cu oarecare energie i-ar pedepsi cu o înzecită repetiție a acelei drame mai înainte de a o mai juca încă o dată. Un altul mai energic i-ar amenda. Iar un al treilea cu ade-

vărat energie i-ar pune, pur și simplu, la pensie.... Nu se periclitează progresele literaturii dramatice române din pricina unor asemenea capriții și «țifne», oricît de «moțați» ar fi artiștii, care le au. Interesele Teatrului Național, interesele artei în genere și al celei române în special, sînt mult mai presus decît una sau mai multe persoane, care o fac să progreseze pe de o parte și-i pune piedică pe alta!

Nu zic aceasta nici din prietenie pentru d. *Ventura*, pentru că d-sa nu mi-e amic nici personal, nici literar, nici măcar politic; nici din vrășmășie pentru artiștii noștri, pentru că, dacă e vorba, ei se bucură de deplina mea simpatie; nici pentru ca să fac în necaz Direcțiunii, fiindcă nu-mi pot închipui cu niciun chip că ea ar fi putut povățui pe artiști la asemenea indelicatețe. Dar zic aceasta dintr'un adînc respect pentru artă și dintr'o și mai adîncă dragoste pentru arta națională. Orice jicnire a dezvoltării ei mă revoltă, indiferent de persoana, care o jicnește.

Drama d-lui *Ventura*, dacă nu e o capod'operă, este o dramă serioasă, prin ideile, ce cuprinde, prin vioiciunea dialogului și prin câteva scene a căror putere a subjugat chiar pe artiștii, care ar fi vrut s'o facă să cază. E

o lucrare în care se vădește o minte care a ajuns la maturitate, și într'o astfel de lucrare se găsește ceva mai mult decât într'un «*Cancer la inimă*»¹⁾ sau în niște «*Ciini*»²⁾ oarecare! Cu atât mai rău de artiștii, care nu pun interesele artei mai presus de interesele personale. Și mai rău că nu se face regulă la Teatrul Național în această privință!

Dar voiu reveni.

1) Vezi mai sus, pag. 90.

2) Vezi *Critică Dramatică*, pag. 48—49.

CENTRALA

A NOUA BUCATĂ

Luni, 22 Noembrie, 1904.

Tot SARAH BERNHARDT.

Incercasem în cronica trecută o comparație între Sarah Bernhardt și marii artiști italieni, Novelli și Eleonora Duse, punîndu-mă cu deosebire din punctul de vedere al mijloacelor de expresie și al consecințelor, ce implică aceste mijloace. Această comparație era, și sumară, și necompletă. Dar dacă faptul de a fi sumară era impus oarecum de caracterul cronicei ziaristice, nu tot așa cel de al doilea defect, care putea da naștere la contestări și confuzii. Astfel din pricina neîntregimii gândului exprimat atunci, unii cronicari care au avut bună voința să citeze—și, firește, și să aprobe—unele

BIBLIOTECĂ

EL

din părerile mele, n'au primit și pe celelalte, ceeace, cred, nu s'ar fi întâmplat, dacă mi-aș fi spus din capul locului tot gândul. Sînt ținut dar să revin astăzi, și cu atît mai mult, cu cît desăvîrșirea ideii mele de atunci ar pune în evidență poate și caracterul de semi-adevăr al altor părerii emise în presa noastră asupra marei artiste franceze.

Sarah Bernhardt nu poate fi inferioară sau superioară altor artiști, pentru că — îmi închipuiu că argumentează alți critici — arta sa e desăvîrșită ca și a altor artiști și, întru cît e desăvîrșită, arta nu poate să-și fie nici superioară nici inferioară sie însăși. Din acest punct de vedere, negreșit, criticii aceștia au dreptate. Căci întru cît o operă de artă e perfectă, ca și o alta, ele sînt egale din punctul de vedere al perfecțiunii, și orice speculațiune asupra comparației dintre dînsese, din acest punct de vedere, este de prisos și chiar fastidioasă. Dar în articolul meu nu era vorba de cine e mai *perfect* dintre artiștii, despre care vor-

beam, ci cine e mai *complet*. Și aci se schimbă chestiunea. O poezie lirică este din punctul de vedere al perfecțiunii artistice deopotrivă, spre pildă, cu o dramă wagneriană; dar o poezie lirică are un conținut sufletesc neînsemnat și-mi pune în vibrație o singură coardă a inimei, pe cînd o dramă wagneriană are un conținut sufletesc de o așa bogăție, că-mi mișcă toate rezorturile ființei. Distincțiunea de valoare care nu se poate face, în acest caz, din punctul de vedere al perfecțiunii artistice se poate face — și, de fapt, nu e nimeni care să nu ofacă — din punctul de vedere al conținutului și al mijloacelor de expresie.

În cazul ce ne preocupă, și dacă luăm de temei reprezentările ce s'au dat la Teatrul Liric și la Teatrul Național, de anul trecut și pînă acum, noi nu ne putem sustrage dela o comparație între artista franceză și Novelli. Eu m'am mărginit în rîndul trecut să fac comparația, luînd de bază numai acea nota care mi s'a părut mai pregnantă pentru caracteri-

zare a Sarei Bernhardt: mijloacele sale de expresie — vocea. Dar comparația s'ar fi arătat și mai îndreptățită, dacă aș fi luat de bază conținutul sufletesc pe care îl poate exterioriza. Am fi observat atunci că această artistă nu poate reprezenta cu perfecție decît o lature a sufletului omenesc: voința și încă nu întreaga voință. Voința activă, care urmărește, cu calcul sau cu îndîrjire, un scop și nu se lasă pînă nu-l ajunge, iar dacă nu-l ajunge se frînge deodată și cade — Sarah Bernhardt nu o poate întrupa și exterioriza cu artă desăvîrșită. De aceea se și ferește ea de eroii clasici la care în genere acest fel de voință se întîlnește. Ceeace această artistă poate să reprezinte cu toată perfecțiunea, care uimește și entusiasmează, este voința inhibitivă și pasivă; voința, care caută să înfrunte împrejurările, ce o amenință, se luptă cu desnădăjduire viforoasă și amețitoare în contra lor, se dislochiază din temelii ei, se clatină, stă să cadă, se prăbușește; dar care, în toată această dărîmare și

derăpănare, tinde neconținut să revină la poziția primitivă, chiar în clipele cînd ți se pare că a dispărut dintr'însa orice viață. Poezia *voinței care se distruge* — iată ce știe să ne facă să simțim, cu tot adevărul și cu toată adîncimea, Sarah Bernhardt. O voință subminată de ftizie în puterea ei fizică și care se simte bătînd din ce în ce mai slab, dar totuși tenace, pînă în clipa ultimei suflări — este Margareta Gautier. O veleitate de voință, care se frînge, fără să fi încercat nimic serios în luptă cu viața, și care se lasă propriei sale neputințe, este Ducele de Reichstadt. Voințe rezistente, care totuși nu pot face nimic sau aproape nimic în contra împrejurărilor combinate într'adins ca să le aducă la încordări și la frîngeri vecine cu nebunia, sînt Zoraya, Fedora, Tosca. Iată de ce, din acest punct de vedere, Sarah Bernhardt poate să ne facă să simțim atît de precis fiorul tragic și de ce acest fior uneori e vecin cu groaza, care stă să transgreseze limitele sferei estetice. Iată de

ce, gîndindu-te la dînsa, îți vine s'o dai ca tipul tragedianeii. Dealtminteri tocmai faptul, că această artistă are centrul talentului său în puterea de a exterioriza voința în mersul ei descendent, explică cred pentruce și-a păstrat cu atîta frăgezime această facultate pînă la vîrsta care o are. Căci inteligența, cînd este obosită de atîtea agitații, se întunecă cu bătrînețea, sentimentele se tocesc, dar voința rămîne vie în om pînă în ultimele momente. De aceea și cred că Sarah Bernhardt va putea continua să joace cu acelaș succes cît timp își va păstra sănătatea. Bătrînețea nu i-l va răpi.

Dar sufletul omenesc are un conținut mult mai bogat decît acela pe care artistă franceză îl poate exterioriza cu perfecțiune. Pe lîngă voința care rezistă, dar se frînge, mai e voința, care calculează și lucrează, apoi voința impulsivă care se impune și crează. Și pe lîngă voință, mai este întreaga lume a sentimentului și a inteligenței omenești, care

în anumite stări sufletești ale omului, pot ocupa primul plan, subordonându-și voința. Aceste conținuturi sufletești, care pot da atâtea tipuri deosebite de oameni, Sarah Bernhardt nu ne-a arătat că le poate reprezenta cu aceeași artă, ca pe acel analizat mai sus. Putem oare zice acelaș lucru de Novelli? Putem oare găsi între personagiile reprezentate de acest artist, analogia izbitoare, pe care am găsit-o între personagiile reprezentate de artista franceză? Tosca, Fedora, Regele Romei, Margareta Gautier, Zoraya sînt personajii ce se reduc la unul și acelaș tip, fiind deosebite între ele, nu prin calitate, ci prin cantitate, intensitate și prin împrejurările în care sînt puse. Oare să fie aceeași analogie *calitativă* între PapaLebonnard și Ludovic XI, între Lear și Petrucchio, între Chaponet și Yorick sau Michel Perrin? Negreșit o analogie pentru cele mai multe din aceste personaje am găsit cu însumi. Bunătatea mai mare sau mai mică a acestor personaje, bunătatea adevărată sau simulată,

cu deosebitele ei forme de tranziție, constituie terenul propriu al artei lui Novelli. Dar relevarea acestei însușiri îmi servia mie ca să explic întru cîtva pentru ce noi nu numai admirăm, dar și iubim pe Novelli. Această observație nu implica deloc afirmarea inferiorității lui Novelli în reprezentarea și altor stări sufletești, unde bunătatea n'are ce căuta.

Cine și-aduce aminte de scena spovedaniei din «*Ludovic XI*», sau de scena finală din «*O dramă nouă*», poate aprecia temeiul acestei afirmări. Dar chiar dacă am admite că Novelli reprezintă artistic numai bunătatea — ceea ce nu este tocmai exact — tot s'ar vedea îndată cu cît e mai întinsă sfera puterii de reprezentabilitate a artistului italian față de aceea a artistei franceze. Căci bunătatea este o calitate morală care — în opoziție cu răutatea — cuprinde jumătate din sfera manifestărilor noastre sufletești și în acelaș timp se extinde asupra tuturor facultăților noastre, întrucît sînt în legătură cu viața practică.

Aceasta însemnează că între doi artiști se pot stabili raporturi de superioritate și de inferioritate; că, în specie, pe lângă superioritatea lui Novelli asupra Sarei Bernhardt, stabilită în cronica trecută, se mai adaogă încă una: talentul artistului italian are un volum mai mare decît acel al artistei franceze.

Această comparație ar putea fi continuată dintr'un alt punct de vedere — din punctul de vedere al fantaziei și libertății de combinare a mijloacelor de expresie, ce găsim în jocul lor. Mi-ar fi lesne să arăt cită fantazie și libertate se descopere în jocul lui Novelli și ce sărăcie relativă se găsește în jocul Sarei Bernhardt; — mă mulțumesc numai să indic punctul de vedere. Orice cititor cu oarecare cultură și care a văzut pe acești doi artiști va putea să facă comparația și să stabilească raportul. E bine că cititorul să mai lucreze și singur, nu tot dus de mină. Și deci mă opresc aci.

A ZECEA BUCATA

Luni, 29 Noembrie, 1904.

Chimia în insurătoare, comedie în 3 acte de *Kneisel*, trad. de...; **Săracu' Dumitrescu**, un act în versuri de d-l *G. Ranetti*; **Prejudecați**, dramă în 4 acte de *Gr. Ventura*.

Ocupându-mă în două Luni de-a rândul cu Sarah Bernhardt și afundându-mă mai mult decît ar fi trebuit în speculațiuni de artă internațională, am uitat cu desăvîrșire de arta națională și de noile ei progrese. Cu desăvîrșire—n'ar fi tocmai cuvîntul, pentrucă în timpul săptămînei trecute am mai publicat o notiță—două în fugă, iar într'una din cronice am avut meticuloasa grijă de a anunța în titlurile din frunte numele pieselor și autorilor, despre care... n'am vorbit. Prea puțină consolație pentru autori,— dar

cu atît mai multă pentru artiști și traducători, care aveau tot interesul să fie trecuți cît mai sub tăcere. În adevăr, în acele cronice — rămase nescrise — n'ar fi fost vorba de progresele artei dramatice române, căci singura dramă, în care artiștii noștri ar fi avut ocazie să creeze ceva mai substanțial, n'a fost jucată de dînșii cu nici o tragere de inimă; ci de acelea ale literaturii dramatice, iar în sfera acesteia ar fi fost vorba numai de literatura originală, nici de cum de cea de traducere care, judecînd chiar numai după armoniosul și elegantul titlu «*Chimia în insurătoare*», n'ar fi avut să provoace din parte-mi decît laude ca acelea, pe care le-am adus acum un an faimosului «*Conte Essex*»¹⁾! Dar dacă n'am făcut mai pe larg, ceea ce ar fi trebuit să fac atunci, trebuie măcar s'o fac în treacăt acum, cu riscul de a turbura liniștea acelorora care — cu toată indiferența lor aparentă — se mulțumise că au scăpat estin.

1) Vezi *Critica dramatică*, pag. 1.

Și mai întâi, în ce privește nepilduita «*Chimie în insurătoare*»! (în care traduceri ca «las'să mergem»! în loc de «ai să mergem!» sînt flori la ureche și în cari fenomenul chimic de care e vorba e... *fierberea inimilor*) — mă mir de completa dezorientare în chestie de gust a aceloră, care admit să se joace la Teatrul Național astfel de — erte-mi-se expresia — «nerozii» artistice! Teatrul Național care trebuie să lupte — din păcate, fără încă nici un mijloc de apărare — în contra trupelor streine dramatice, și în acelaș timp în contra unui vrășmaș, care, deși nu contribuie întru nimic la dezvoltarea elementelor proprii artei române, tinde să expulzeze Societatea dramatică din propriul său edificiu — «ariciul» de Operă; — Teatrul Național, spre a se impune publicului, n'ar fi trebuit să primească cu nici un preț să se joace pe scena sa comedii sau drame care au defectul capital și iremediabil al unei acțiuni care interesează numai în primul act. După ce că se păstrează obiceiul

«antractelor» interminabile — a căror lungime se caută în zadar a se masca printr'o relativ mai variată și mai aleasă muzică de concert — iar pe deasupra toate celelalte obiceiuri rele, pe care le-am relevat anul trecut, și altele noi, pe care le-am relevat anul acesta, — se mai dă și reprezentații, la care publicul, ațîțat la început printr'o meșteșugită și bine jucată expoziție a acțiunii, merge din decepție în decepție în actele următoare pînă la o completă deziluziune. — Așa s'a făcut cu «*Să nu zici vorbă mare*» care nu e interesantă decît în primul act, așa și cu această armonică «*Chimie în însurătoare*». Și barem la aceea mai puteai avea consolația unui nume ilustru și meritul literar al dialogului, pe cînd la aceasta nu poți să ai decît strîngerea de inimă pentru bieții artiști — și cei mai talentați — care sînt tinuți să bată apa în piuă, cu stări sufletești fără nici-o dezvoltare și cu intrigi care nu sînt cel puțin ingenioase. Așa se ajunge la rezultatul nesăbuit, ca o comedie în care joacă

rolurile principale artiști ca d-nii Toneanu, Catopol, Liciu, Soreanu, Paciurea și artiste, ca d-nele Maria Ciucurescu și Ionașcu, să lase publicul receși chiar să-lindigneze. Sînt în contra acelor care cred că la Teatrul Național să nu se dea farse; dar cu atît mai mult în contra acelor care nu știu să deosibească o farsă care poate desfăta pe spectator și-i poate ține deștept interesul dela început și pînă la sfîrșit. Căci, în orice specie literară, oricît de inferioară ar fi, poate exista un rudiment de artă, iar datoria ta de cîrmuitor al gustului public, mai cu seamă că năzuești să trăești prin public, e de a căuta să reprezînți lucrări în care acest rudiment de artă nu lipsește. Dar la noi par'că experiența, ce se face în fiecare an, nu slujește la nimic. S'a dat anul trecut și anul acesta farse și comedii foarte slabe în primele acte, dar care aveau actul final bun. Toate aceste comedii, ca, bunioară, «*Regulus Cădoveanu*» și «*Institutorii*», au avut succes — și au avut succes tocmai pentru că în-

tr'insele se respectă această regulă elementară a acțiunii dramatice: interesul acțiunii trebuie să meargă în sens ascendent. De ce nu se ia o măsură statornică, de a nu se mai juca localizări sau traduceri, în care interesul acțiunii merge descrescînd? Altminteri sîntem în toate chipurile siliți să părăsim Teatrul Național, pentru arta dramatică nemțească-japoneză dela Teatrul Liric!— Și cine ne-ar putea învinui de *lèse-naționalitate*, cînd cei ce sînt chemați să reprezinte cultura națională, fac tot posibilul ca să ne desguste de dînsa?

Dar să venim la lucruri mai interesante. Prin lucrările d-lor *Ventura* și *Ranetti*—«*Prejudecăți*» și «*Săracu' Dumitrescu*» cred că literatura noastră dramatică e în progres. Nu e vorba de capod'opere, dar e vorba de lucrări în care strălucesc unele calități care în literatura noastră dramatică sînt foarte rari. Așa, mai întii, în ce privește «*Săracu' Dumitrescu*», putem zice fără contestare că e un model de vervă comică în ver-

suri. De-ar fi în proză meritul său ar scădea foarte mult. Ar scădea pentrucă, la drept vorbind, acest act nu e propriu zis o operă dramatică, ci o operă satirică.

Intr'însa vedem cum cîțiva prieteni, ai unui mort pe care chiar atunci îl duseseră la groapă, se adună unul cîte unul, triști și cerniți, într'un local de consumație, își amintesc faptele lui «săracu' Dumitrescu», îl plîng, compătîmîndu-i soarta, ce l-a răpus atît de tînăr, dar încet încet încep să se liniștească și să pună cîte un «dar», cîte un «însă», pînă ce ajung dea-binele să-l vorbească de rău și să chefuiască cu lăutari cu banii rămași dela înmormîntarea, ce se făcuse pe seama Ministerului, iar unul dintr'înșii chiar face propuneri necinstite Stelei, prietena, care rămăsese pe drumuri, a bietului mort, și care trebuia să fie ajutată tocmai din banii, cu care se făcea petrecerea. Revolta acestei femei îi readuce la cunoștință — și la tăcere, — și actul se termină.

În desfășurarea acestei acțiuni, fără complicațiune, intenția satirică se tră-

dează neconținut prin vorbele uneori neverosimile, pe care autorul le pune în gura personajilor sale, iar «tirada» Stelei, prin vehemența și retorica ei, ne vădește mai mult sufletul biciuitor al autorului, decât cel plin de întristare revoltată al femeii. Așa fiind, compoziția, trădează mai mult această stare subiectivă decât cea obiectivă a personajilor — și efectul este franc satiric. Dar, din momentul ce acesta e caracterul ei, se înțelege dela sine că în proză ar fi pierdut tot efectul de haz amar ce-i constituie sentimentul fundamental. Căci vorbirea liberă a prozei, care e forma naturală a vorbirii, ar fi atras după sine cerința ca și toate stările sufletești ale personajilor să fie firești — adică obiective și deosebite de-ale autorului, iar când atențiunea noastră, îndreptată în această direcțiune, nu le-ar fi întâlnit astfel, ar fi fost jicnită în chip esențial — și impresia, pe care ne-ar fi făcut-o lucrarea, s'ar fi schimbat cu desăvârșire. Așa cum este însă, atențiunea ne este solicitată

cu deosebire de factura versului, de bogăția rimei, de farmecul limbii, (care, deși încătușată în măsura versului, se mișcă așa de liber și de vioae), de intențiunile satirice ce înțepă la fiecare întorsătură de frază, la fiecare împerechere de rimă. Iar rîsul, pe careni-l provoacă aceste «butade» care se țin șir, se învâluie din ce în ce de un sentiment sever, pînă ce e aproape copleșit la sfîrșit, dar mai mult de situațiunea femeii, care plînge la ușă văzînd pe prietenii iubitului ei chefuind și insultîndu-l,—decît de «tirada» ei. De ar fi fost în proză «*Săracu' Dumitrescu*» ar fi cerut altfel de tractare. Mai întîu, autorul ar fi trebuit să izgonească din sufletul său sentimentul de repulsie, ce se simte că are în contra personagiilor, pe care vrea să le satirizeze. Al doilea, ar fi trebuit să le facă să ajungă la cheful după înmormîntare într'un chip care ar fi pus pe spectatori în poziție să-și mărturisească, că și ei ar fi făcut tot astfel, de-ar fi fost în aceleași împrejurări. Al treilea, ar fi trebuit ca revenirea

lor la cunoștință să se facă prin lucrarea proprie a conștiinței fiecăruia. Căci oamenii satirizați de d. *Ranetti* nu sînt niște caractere deosebite, care din răutate au ajuns la fapta lor, ci sînt niște oameni ușurateci, care trebuie să ne excite risul — oricît de întunecat ar fi — dar nu indignarea. Ei trebuie dar să fie înfățișați ca mijlocia oamenilor, care se lasă tîrîți de împrejurările vieții, și lucrarea propriei lor conștiințe ar fi fost de ajuns să-i aducă la recunoașterea ticăloșiei faptului, ce comit. În proză dar, — și dacă s'ar fi respectat acea obiectivitate artistică ce întîlnim la *Caragiale* — discursul Stelei ar fi părut cu desăvîrșire fals și ne-ar fi indispus nu în contra celor apostrofați, ci în contra ei, care ar fi putut să facă ceva mai puțină paradă de moralitate. În definitiv, deci, calitatea esențială a lucrării d-lui *Ranetti* este cu deosebire verva comică în vers — și ea îi dă caracterul de «mic giuvaer literar» de natură satirică, cum am caracterizat-o într'o notiță trecută. — Și aceasta e un progres, întrucît

această calitate n'o mai găsim atît de clară decît în «*Pe malul girlei*» a lui *Ascanio*. Lucrarea amicului nostru e un argument mai mult pentru aceia care cred că comedia în versuri poate deveni curîndîn literatura românească, o realitate.

Un progres, însă de altă natură, denotă și drama d-lui *Ventura*, «*Prejudecăți*». Nu prin partea, ce-a vrut să realizeze și care rămîne pe al doilea plan și ca un defect, ci prin partea, pe care a realizat-o vrînd să pună în relief pe cea d'întîi. Autorul a vrut să facă o dramă *à thèse*, și mulți au judecat-o defavorabil tocmai din pricină că au căutat să se pună din acest punct de vedere. Și au avut dreptate s'o judece astfel, dacă s'au pus din acest punct, dar au făcut greșală, cînd s'au pus dintr'însul. Un critic nu trebuie în judecata lui să se ia nici după intențiunea presupusă sau chiar mărturisită autorului, nici după alte considerațiuni exterioare operei. El trebuie să facă abstracție de toate aceste împrejurări și să se mărginească a cerceta efec-

tul propriu, ce-i face ea, precum și elementele dintr'însa, care contribuiesc în mod esențial la producerea lui. Făcînd această operație, un critic neprevenit ar fi observat că, dacă prin drama sa d. *Ventura* nu ne-a arătat cu claritate nici nedreptatea, ce i se face fiului natural în societate, nici absurditatea duelului — două «prejudecăți», care pentru o dramă s'ar fi putut reduce la una, — nu e mai puțin adevărat că aceasta s'a întîmplat tocmai din pricina că d-sa a fost oarecum furat de adevărul luptelor sufletești ale eroilor săi și astfel ne-a prezentat un conflict de-o rară puternicie, numai prin simpla analiză psihologică a unei situațiuni.

Infățișarea unui conflict care ne interesează cu deosebire prin analiza lui amănunțită este un fapt nou în literatura noastră dramatică, și astfel, deși lucrarea, în care îl întîlnim, nu e un capod'operă, el este și rămîne ca un semn de progres al acestei literaturi.

Radu Cernea (Ar. Demetriad), fiu natural al văduvei Elena Florentin, (d-na C.

Demetriad) om cult, avocat însemnat, suflet drept și curat, și mai presus de toate fiu iubitor — întâmpină dificultăți când voește să se căsătorească cu Elena Predeanu (d-ra Gheorghiu), pe care o iubeste, dar le învinge, deși cu greu, prin noblețea caracterului său, prin statornicia iubitei lui și prin inferioritatea morală a viitorului său socru, Iorgu Predeanu (d. Nottara). În preziua căsătoriei însă, Radu este ucis într'un duel de către un cunoscut, Trestianu, care nu apare în dramă și pe care el îl provocase din pricină că acest fost amant al mamei sale, la o petrecere între prieteni, nu se sfiise să vorbească ireverențios de dînsa.

Nedreptatea prejudecății în contra situațiunii de fiu natural a lui Radu ar fi fost scoasă clar în relief, dacă din pricina aceasta i s'ar fi tras vreo nenorocire; dar, deși această situațiune i-aduce obiecții din partea lui Iorgu Predeanu, ea nu este așa de gravă, încît să nu fie învinsă relativ ușor. Această victorie toc-

mai arată că prejudecata nu este deloc tragică. Pe de altă parte, adevărata dificultate nu e atît situațiunea sa de fiu natural, cît viața, să-i zicem blind, liberă, pe care o dusesese mama sa. Iorgu Predeanu și-ar da bucuros fata lui Radu, cu condiția, pe care acesta nu o primește, de a nu trăi la un loc cu defăimata — pe drept — d-nă Florentin. Această împrejurare turbură dar ideia că e nedrept prejudiciul social în contra filor naturali, pentru că, precum se vede, greutățile reale din dramă nu vin din acest prejudiciu, ci dela o altă pricină de o natură clar antipatică și de nesusținut. Dar ceea ce este mai grav și ceea ce întunecă cu desăvîrșire teza, e faptul că moartea lui Radu nu i se trage din faptul că el e fiu natural, dar din pricină că e nevoit să apere cinstea mamei sale, fără ca aceasta s'o merite. Nu pentru că e *fiu natural* i se întîmplă lui Radu toate nenorocirile, dar pentru că e fiul (natural ori legitim) al *mamei sale*. Astfel că, față de aceste date, sîntem nedomiriți fundamental și sîntem

nevoiți să punem pe autor într'o dilemă: Ori ai vrut să susții că situațiunea inferioară creată fiului natural în societate este o prejudecată nedreaptă—și atunci n'ai adus nici un incident caracteristic, care să pună în relief această nedreptate, fiindcă, după cum ne înfățișezi lucrurile nimeni în drama d-tale nu o ia în serios; — ori ai vrut să susții că e nedreaptă prejudecata în contra femeii, care duce o viață libertină și se folosește de grațiile ei, și atunci ai comis mai întâi o dublă greșală: 1) ai căutat să susții un lucru care e în contra ideilor noastre morale; și 2) ai căutat să-l susții prin niște mijloace care arată tocmai contrariul de ceea ce ai fi vrut să dovedești. Primul punct nu are nevoie de dovadă. Al doilea punct se dovedește prin faptul că moartea lui Radu se întâmplă tocmai din pricina destrăbălării trecute a mamei sale. Acest trecut îl aduce pe Radu în situațiunea de a fi ucis de fostul amant al mamei sale, amant care avusesse tot dreptul să n'aibă nici un respect

față de dînsa. — Dar, în afară de aceasta, ipoteza că d-ta ai vrut să aperi viața liberă a femeii văduve, mai atrage după sine o greșală fundamentală din punct de vedere artistic. În această ipoteză personagiul principal nu mai e, precum e în drama d-tale, Radu, ci Elena Florentin. Și în acest caz confuzia este completă — și nu mai am nimic de adăogat. — Cît pentru cealaltă parte a tezei — prejudecata în contra duelului, — trebuie să observăm că este tot așa de slab susținută ca și cea dintîi, de oarece moartea lui Radu nu decurge în mod necesar din această prejudecată. Cum autorul a putut să facă să moară Radu, tot așa de ușor putea face să moară Trestianu. Ori cîte supoziții dar am ridica, drama «*Prejudecăți*», ca lucrare *à thèse*, este de nesusținut — și adaog — atît mai bine că nu e de susținut.

Dar, făcînd abstracție de această interpretare și gîndindu-ne numai la efectul propriu al dramei, găsim într'însa un sim-bure adevărat. Mai întîiu, conflictul interesant din sufletul lui Radu, care iubește pe

mama sa, dar care, aflînd încetul cu încetul ce șubred și nesănătos teren este acela în careși-a sădit iubirea lui, ajunge să spună mamei sale că e nenorocit, pentru că e fiul ei, dar că totuși își duce crucea, în care nu mai crede, și astfel se sacrifică murind pentru dînsa. Al doilea, conflictul paralel ce se petrece în sufletul mamei sale, care tocmai acum își dă seama de nevrednicia vieței, ce dusesse, și care zadarnic caută să repare, retrăgîndu-se din viața socială, greșelile trecutului. Și, în fine, ciocnirea dintre ele. Aceste conflicte adevărate și circumstanțiat analizate, sînt însă întrucîtva întunecate de culoarea de simpatie în care autorul vrea să învăluie figura vinovată a mumei. Ori-cum ar fi, lucrarea d-lui *Ventura*, precum am mai spus-o, prin acest simbure și prin felul cum știe să-l prezinte și să-l analizeze, este o dramă serioasă care ar fi trebuit să fie mai bine primită și mai cu drag jucată de artiști, — fiindcă de altminteri știu că publicul n'a primit-o tocmai rău.

NOTIȚA XIV.

Miercuri, 1 Dechemvrie, 1904.

Alleluia, dramă în 3 acte de *Marco Praga*: *Săracu' Dumitrescu*, un act de *G. Ranetti*.

Aseară, 30 Noemvrie, s'a dat la Teatrul Național, împreună cu «*Săracu' Dumitrescu*», actul d-lui *Ranetti*,—«premiera» «*Alleluia*», dramă modernă italiană, cu d. P. Sturdza în rolul principal de bărbat și cu «debutanta», d-na Ioanin, în rolul principal de femeie, în fața unei săli, nu prea plină, dar aleasă.

«*Săracu' Dumitrescu*» a fost jucat cu acelaș succes, ca și la prima reprezentatie. Inscenarea a fost mai îngrijită, d-ra Voiculescu și-a modificat în bine interpretarea, fără să izbutească totuși pe deplin, și jocul artiștilor—afară de început—a fost la înălțimea propriului lor talent. Dar versurile,—ar trebui să învețe să zică mai bine versurile!

«*Alleluia*» lui *Praga* este o dramă curioasă, care te sgudue fără să te misce și te intere-

sează fără să-ți placă. Fondul se desfășură împrejurul unui fapt divers, care e precedat de un fel de admirabilă uvertură—actul I—care conține, ca și o dramă wagneriană, toate motivele, pe care însă în zadar le așteptăm să vină desvoltate cu arta cuviincioasă în acatele următoare. Alleluia, cum e poreclit veselelul—așa cel puțin spun amicii—președinte al petrecerilor populare, fabricantul Fara (d. P. Sturdza), deși își serbează nunta de argint, ca om fericit în familie, și deși pune la cale chiar pentru a doua zi, împreună cu serioasa, «aferata» și «asomanta» secătură, Marzotti (d. Soreanu), o nouă serbare populară pe «corso» — poartă în sufletul său rana de a fi fost, cu douăzeci de ani mai înainte, înșelat de soția sa Eliza (d-na Eug. Ioanin) și de a fi fost totuși nevoit, de a o păstra, mutîndu-se în alt oraș, în casa sa, nu ca soție, ci ca mumă a copilei ce avusese cu dînsa, Eva, (d-ra Mihăilescu), numai cu gîndul ca fiica sa, cînd se va face mare, să nu cadă sub disprețul public. Această rană n'o știu prietenii săi locali Marzotti și Germignani (d. Carussy), nici bărbatul Evei, Giovanni Conte (d. Aur. Petrescu), dar o știu fratele acestuia, scepticul, lăudărosul, și «farnientele» ironic, Cavalerul Flaviano Conte (d. I. Livescu), cum și ticiutul președinte de tribunal, fost coleg de uni-

versitate și încă amic al lui Fara, strămutat de curînd în oraș, Pertusani (d. G. Achille). Către acesta își destăinuie Alleluia, după plecarea prietenilor ce-l sărbătorise, toate durerile căsniciei sale simulate și dela dînsul primește cuvinte de încurajare și de speranță. Dar zadarnice sînt toate. Cînd rămîne singur, și soția sa, căzîndu-i ingenuchi, îi cere încă o dată ertare, el caută să rămînă neînduplecat, izbucnește în contra ei, dar sovăe și poate ar ceda, dacă n'ar veni să cază ca o bombă vestea adusă de vizitiul Rocco (d. Paciurea), că Eva, fiica lor, a fost tocmai atunci surprinsă cu un tînăr și că, izgonită de bărbatul său, așteaptă la ușă. Furia lui se sparge în invective în contra neamului per-vers și, cînd Eva s'arată, se repede asupra-i ca un vrtej, s'o nimicească ! Dar gîndul că ar putea fi nevinovată îl oprește, și astfel nu se sfirșește drama, ci numai actul I.

În actele următoare ar fi să vedem, ca momente interesante și dramatice, mai întîi scena din care Fara vrea să se convingă că Eva, deși fică a vinovatei sale soții, totuși nu e vinovată ; apoi scena, în care el îi ia apărarea față de acuzatorul principal, Cavalerul Flaviano Conte, care se institue într'un fel de mentor social al fratelui său Giovanni, și scena finală în care, descoperind minciuna

Evei, Fara revine la momentele dela sfirșitul actului I, dar nu ca s'o omoare, ci ca să-i ia numai copilul și să-l dea bărbatului, iar el să cadă mort — îmi închipuesc — de dambla.

Dar scena între el și Eva este de o neclaritate, pe care numai jocul unui mim, ca Novelli, ar putea s'o lămurească ; în scena apărării se arată de o slăbiciune vecină cu imbecilitatea ; iar, în scenele finale, este de o brutalitate inutilă, pe care n'ar putea-o scăpa decât iarăși un mare artist, mai cu seamă prin jocul mut al scenei predării copilului. În scena cu Eva, spectatorul simte clar că Eva e vinovată, dar nu vede de loc pentru ce tatăl său se convinge de contrariu — și tocmai acest lucru pe care nu-l vedem din text, trebuie să ni-l dea artistul dramatic. În scena apărării îi lipsește ceea ce ar trebui ca să ne impresioneze : căldura convingerii și puterea argumentației. Stăpînul situației nu rămîne el, ci pretențiosul antipatic, faimosul Cavalier Flaviano, care-l ironizează într'una. Din pricina slăbiciunii acestei scene, scena finală, când Fara descopere crudul adevăr, nu mai are puterea, pe care ar fi trebuit s'o aibă. Când nu vedem cîtă inimă, cîtă convingere, cîtă minte a pus în apărarea unei vinovate, pe care o crede nevinovată, nu mai putem simți puternicia noului temeiu al durerii sale,

cînd află că a apărut pe o nevrednică. Lipsa de artă a acestor acte face ca toată acțiunea înnodată cu atîta măiestrie—deși, poate, dacă cercetăm amănuntele, putem zice că e înnodată cu mai multă măiestrie decît adevăr—să ia aparența unui fapt divers și să ne emoționeze ca o realitate *penibilă*, iar nu ca o realitate *tragică*. Căci tragicul este groaznicul care poate fi contemplat cu plăcere din pricina artei, cu care e înfățișat, și, dacă lipsește această artă, tragicul dispare,—și cu dînsul emoțiunea încîntătoare estetică,—și în locul lui rămîne nesuferitul.

Dar, în afară de aceste observații asupra conținutului, mai am de făcut observații asupra fondului de sentiment pe care e brodat acest conținut. Dar despre aceasta și despre jocul artiștilor, voi vorbi în notița de Vineri.

NOTIȚA XV.

Simbătă, 4 Deceembrie, 1904.

Alleluia, dramă în 3 acte de Marco Praga; *Săracu' Dumitrescu*, un act în versuri de G. Ranelli.

Alaltăieri s'au reprezentat la Teatrul Național «*Alleluia*» a lui Praga de-a doua oară și «*Săracu' Dumitrescu*» de-a treia oară, atât una cât și cealaltă cu ceva mai mult succes decât la reprezentațiile anterioare. Verva artiștilor și măsura, ce unii dintr'înșii au știut să păstreze, au contribuit în primul rînd la aceasta.

În «*Săracu' Dumitrescu*», succesul s'a accentuat prin verva d-lui Brezeanu, care totuși ar fi trebuit să treacă mai repede peste pasagiul indecent și de suprimat asupra omului la bătrînețe, și prin felul cum d-ra Voiculescu și-a spus «tirada» sa cu grația firească desvoltării sentimentului de mîhnire înăbușită, care ajunge să izbucnească la sfîrșit. Totuși nu era necesar ca, pentru reprezen-

tarea petrecerii, să se dea ocazie artiștilor să facă în fața publicului o așa de veritabilă orgie. Măsura în toate—și mai cu seamă în reprezentarea faptelor de natură violentă—nu trebuie desprețuită niciodată.

În «*Alleluia*» succesul s'a datorit unor rectificări și adăogiri în rolul d-lui Sturdza, care i-au permis pe deoparte să dea personagiului său o culoare mai simpatcă în decursul tuturor actelor (ceea ce nu s'a observat în des-tul la prima reprezentație), iar pe de alta să joace cu mai multă claritate unele momente esențiale în desvoltarea dramei, peste care trecuse prima dată prea ușor. Cu toate aceste rectificări și adăogiri și cu tot jocul îngrijit al tuturor celorlalți artiști,—n'am zis artiste!—drama lui *Praga* mi-a lăsat aceeași impresie displăcută. Pricina e, — în afară de lipsa de artă în prezentarea conținutului, relevată în notița trecută, — fondul sentimental, neclar și nesigur, pe care se țese acest conținut. Cele mai multe personaje și situații din această dramă ne fac o impresie îndoioasă și deci turbure din punct de vedere estetic. Astfel, mai întâiu caracterul sentimental al replicelor lor face să ni se alterneze atît de des și atît de apropiate una de alta impresia comică și cea tragică, că atențiunea noastră nu găsește decît rare ori liniștea de a se concen-

tra, asupra personagiilor sau scenelor ce vor să ne solicite interesul. Este ca și cînd, mergînd repede pe lîngă un grilaj des, am vrea să vedem frumusețea unei grădini ce s'ascunde după dînsul.

Această impresie se complică cu faptul că fondul sentimental al unor personaje contrastează aproape neconținut cu rolul, ce sînt chemate să joace în acțiune.

Cîteva exemple. Cavalerul Flaviano este o pretențioasă secătură și totuși el este seriosul apărător al cinstei fratelui său. Eliza ne este înfățișată ca o vițioasă și ca o păcătoasă, și totuși autorul o pune să joace un rol de martiră. Insuși Fara, personagiul principal, pe care autorul vrea să ni-l înfățișeze ca un om simpatic, face sau a făcut fapte care ne revoltă prin ușurința sau cruzimea lor.

Acelaș contrast neplăcut se regăsește între unele scene și acțiunea din care fac parte integrantă. Astfel scena, în care ni se destăinuște vinovăția Evei prin criticele și invectivele ce ea aruncă asupra lui Giovanni, bărbatul său,—scenă pe care autorul o privește cu ochi tragici, ca și Eliza, care o ascultă,—e o scenă de comedie dacă nu chiar de farsă; tot așa scenele, în care Giovanni, aflînd că într'adevăr a fost înșelat de Eva, se repede s'oucidă, dar se potolește repede..

Firește, așa se întâmplă lucrurile în realitate: la o replică tragică se răspunde cu una comică sau cu una îndoioasă; o persoană de nimic poate să joace un rol serios la un moment dat; și ceea ce ni se pare de un comic nespus într'o întâmplare poate în realitate să fie privit cu ochi foarte tragici de cei interesați în cauză. Acesta este de altminteri argumentul aceloră, care *admiră* — eu nu-i crez — acest fel de teatru: «E teatrul realist: așa e realitatea»!

— Da? Atunci teatrul nu e decît un fel de articol de reportaj reprezentat! Toate poveștile de fapte diverse ar fi tot atîtea *novele*, și n'am avea trebuință să ne mai ducem la teatru decît poate ca să ne arătăm toaletele! Căci, ca să avem emoțiuni de acestea, n'avem decît să citim sau să asistăm la procesul doctorului Iacobsohn, sau să mergem la morgă, sau să însoțim pe reporteri la crimele celebre, ori să vizităm pe ocași și să le citim memoriile — și așa mai departe. Realitatea artistică însă nu e realitatea de toate zilele, și arta realistă, care caută să imiteze pe cea din urmă, fără să se gîndească că trebuie să fie cea dintîiu, rămîne ca o reprezentare searbădă a realității, fără să aibă, firește, meritul acesteia — de a fi măcar veritabilă!

Această dramă, care pe lângă aceste defecte esențiale, mai are și alte multe de natură chiar tehnică (două-trei scene, în care un personajiu scîncește și cascadează, iar celălalt vorbește într'una; scene inutile sau fără legătură; lipsă, sau prea multă ingeniozitate în grupele ce conversează, etc.) este totuși una din acele drame care pot trăi prin jocul unui mare artist — și nu atît prin jocul unui artist dramatic, ci, cum am zis, printr'aceia al unui mim, cum e Novelli. Un asemenea artist poate înfățișa, prin mimica lui și cu tot relieful necesar, bunătatea lui Fara, care hrănește durerea conținută și-și dă totuși frîu veseliei inerente firii sale, în care se simte o reală slăbiciune de caracter. Această bunătate și această durere, această veselie și această slăbiciune care nu e decît indicată în textul autorului ar putea să fie exprimată admirabil prin mimică și, dîndu-se alt centru de greutate și altă semnificație întregii drame, s'ar putea masca slăbiciunile ei. Negreșit, d. Sturdza s'a arătat în acest rol un artist serios, care își iubește arta și care vrea cu adevărat să progreseze. D-sa a scăpat—și-l felicit, fiind că n'aș fi crezut-o—de defectele de pronunțare relevate anul trecut. D-sa nu mai mănîncă silabele, nu se mai poticnește, ține destul de consecvent, deși nu

totdeauna accentul frazei și izbutește să reprezinte foarte bine momentele de durere în-năbușită. Nu mai vorbesc de ușurința, cu care se mișcă pe scenă, și de naturalul mișcărilor și gesturilor. Nu izbutește însă să se facă simpativ exprimând momentele de expectativă dureroasă sau de durere ce izbucnește în plins. Felul său de a-și deschide gura și de a suspina cu sgomot sînt antipatice. A făcut foarte bine, la a doua reprezentație, să modereze deformarea măscii sale, iar cîteodată să ascundă publicului fața, căci, cînd nu izbutești să te faci simpativ, caută cel puțin să eviți antipatia. Oricum, studiul acestui rol ne arată pe un artist la care prima noastră scenă trebuie să privească cu încredere și recunoștință.

Acelaș lucru trebuie să-l zicem și de ceilalți artiști care și-au pus toată inima întru învățarea și reprezentarea rolurilor lor. De relevat cu deosebire sînt d-nii Soreanu, minune de artă în rolul lui Marzotti, caracterizat în notița trecută; — Livescu, căruia uneori i-aș fi dorit mai multă energie casantă în accent și mai multă fluiditate; — Paciurea, care la prima reprezentație ne-a redat cu tot adevărul artei emoțiunea, cu care trebuie să povestească surprinderea Evei de către Giovanni; — Achille, care a dat cu sobrietate nota

paternă și ticnită a personagiului, dar care la a doua reprezentație a fost cam prea viu în povestirea nebuniilor din tinerețe. Bun și d. Carussy în toasturile sale interminabile și foarte bun d. Aurel Petrescu într'unele momente mute. D. Petrescu însă se pare că nu-și dă seamă cînd trebuie să vorbească tare și cînd încet, și cum trebuie să accentueze frazele, cînd ia tonul ridicat. Mă așteptam la ceva mai mult.

Femeile : conștiențiozitate fără talent și fără școală.

Traducerea destul de bună.

NOTIȚA XVI.

Miercuri, 8 Dechemvrie, 1904.

Uitarea de sine, «piesă» în 3 acte de *G. C. Ursachy*.

I.

Un om bun, milos și cinstit, Mihail Plopeanu (d. Nottara), care, canonit într'una de o boală de inimă, iubește pînă moare cu o pasiune stupidă și josnică pe o soție ignobilă și vulgară mult mai tinăra decît dînsul; — o femeie necinstită, rea și crudă pînă la cinizmul cel mai abject, Madelena, (d-na Costescu), care, spunîndu-ne că urmărește moartea soțului ei, are satisfacția de a-și ajunge scopul, de a se bucura de zestrea, ce i se constituise, și de amantul Prutescu (d. I. Liveșcu), redevenit liber; — pe de altă parte, o fată bună, miloasă și, chip, nobilă, Irina Plopeanu (d-ra Gheorghiu), care ia asupra-și bănuiala adulterului mamei vitrige, ca să cruțe pe tatăl său de o emoțiune nimicitoare, dar

care, auzind, tocmai cînd acesta avea mai multă nevoie de cruțare, că logodnicul său Bozescu, (d. Bulandra) ia pe o rivală, Margareta Corbeanu (d-na Sturdza), destăinuiește sacrificiul făcut și ucide ființa, pe care o iubea mai mult—iată țesătura de contradicții sentimentale, ce constituie fondul acestei «i-tări de sine» a d-lui *Ursachy*, cunoscutul autor al dramei «*O căsnicie*».

Singurul element care respectă, în această dramă, legile sentimentalității noastre este acțiunea secundară, în care ni se înfățișează, cu o precizie în adevăr artistică, o cucoană vulgară, invidioasă și zavistioasă, Aglaia Corbeanu (d-ra Alexandrescu), care, deși printr'o intrigă nu prea lămurită, își ajunge pentru un moment scopul, dar rămîne cu buzele umflate la sfîrșit. Dar această acțiune secundară se poate desprinde așa de ușor din complexul acțiunii principale, că ar putea să lipsească cu desăvîrșire, cu atît mai mult, cu cît ea are un caracter pur comic și ar putea constitui miezul clar a unei adevărate comedii sau farse.

De altminteri fondul acestei acțiuni secundare constituie terenul propriu al talentului d-lui *Ursachy*: înfățișarea caracteristică a vulgarității. Tocmai din această pricină d-sa nu izbutește să ne înfățișeze noblețea de ca-

racter ce a năzuit să întrupeze în Mihail Plopcanu și Irina. Aceste caractere, cu toată sfortărea autorului de a ni le arăta astfel, sînt însă esențial vulgare, și contradicția între intenția sa vizibilă și realitatea sa sufletească *inconștientă*, s'a tradus prin acel șir de contradicții sentimentale relevate mai sus. Nu ese cineva nepedepsit din sfera putinței sale, și, oricît de nobilă ar fi aspirațiunea cuiva de a întrupa, în ciuda talentului său, personagii vrednice de admirația și stima noastră, noi nu putem decît să-l felicităm pentru onorabilitatea sa, dar să deplîngem lipsa sa de talent pe acest teren. În acest caz, din punct de vedere artistic, e mai bine să te cobori la tipuri ca Aglaia Corbeanu, decît să te ridici la «manechini» insuportabili, ca Mihail și Irina Plopcanu.

Ar fi nedrept să nu releviez că fondul sentimental, ce se străvede în relația dintre Plopcanu, nevasta și fca sa, este identic cu acela din «*Ciinii*» d-lui *Lecca*, cu deosebire că acolo locul soției îl ține amanta, iar locul ficei, soția. Oricît de deplorabilă ar fi, pentru progresul literaturii noastre, această constatare, trebuie s'o facem, cu atît mai mult cu cît ea, nu e nici spre onoarea d-lui *Lecca*, inventatorul, și cu atît mai puțin spre a d-lui *Ursachy*, imi-

tatorul¹⁾. Dar, deși în această privință, d. *Ursachy* este inferior d-lui *Lecca*, deși apoi această inferioritate se accentuează prin faptul că d-sa nu are cîtuși de puțin tehnica acestuia și deși, în fine, amestecul de dramă, melodramă, comedie și farsă dă lucrării sale o aparență copilărească, — totuși d-sa are superioritatea de a avea intuiția reală cel puțin a unui colț de viață, la care, de s'ar mărgini, ar face foarte bine.

Despre jocul artiștilor, Vineri.

1) În această privință vezi și *nota XVII*.

NOTIȚA XVII.

Simbătă, 11 Dechemvrie, 1904.

Uitarea de sine, piesă în trei acte de d. *George G. Ursachy*.

II.

Alaltăseară, Joi, 9 Dechemvrie, s'a reprezentat a doua oară la Teatrul Național drama d-lui *Ursachy*, «*Uitarea de sine*», și, după cum am văzut jucându-se actul III, singurul la care de astădată am asistat, autorul are datoria să mulțumească artiștilor—mult mai cu drept cuvânt decît a căutat s'o facă d. *Ventura* într'un articol special¹⁾—de silințele, ce și-au depus, ca să dea viață scenică lucrării sale. Publicul — vorbesc de publicul mai puțin rafinat — avea aerul de a fi mulțumit nu numai de artiști, dar și de dramă, și de sigur aceasta se datorește în mare parte tocmai condițiilor de reprezentare. Și asta nu e un

1) Vezi *A unsprezecea bucată*.

rău! Fiindcă, dacă prin teatru țintim și la înaintarea literaturii, nu e mai puțin adevărat că ținta principală a acestei instituțiuni este și trebuie să rămână progresul artei dramatice. Acest progres — dacă este și cât este — doresc să-l caracterizez în aceste rânduri.

Mai înainte de aceasta mă simt dator însă să revin asupra unei observații din notița de deunăzi, privitoare la meritul literar al dramei d-lui *Ursachy*. D sa, printr'o scrisoare plină de demnitate afabilă și senină, care mi-a făcut plăcere, îmi face cunoscut că, deși am dreptate cu privire la asemănarea fondului sentimental între «*Ciinii*» d-lui *Lecca* și drama sa, totuși aceasta nu se datorește decît unei simple coincidențe, deoarece drama sa a fost scrisă și cunoscută artiștilor și chiar d-lui *Lecca*, înainte de 1900, cînd drama «*Ciinii*» nu era încă scrisă.

În cazul cel mai rău dar, d. *Ursachy* nu este un imitator, cum l-am calificat eu, ci inventatorul însuși. Rectific dar, și cu atît mai cu dragă inimă, cu cît răsturnarea relațiunii de cauză și efect între «*Ciinii*» și «*Uitarca de sine*» nu modifică — decît poate în privința formulării stilistice — părerea ce am emis în acea notiță. Va fi d. *Lecca* imitatorul și d. *Ursachy* inventatorul; va fi inventatorul d. *Lecca* și imitatorul d. *Ursachy*; vor fi ajuns fiecare pe

căi deosebite, fie prin proprie inspirație, fie prin reminiscențe streine, la plăsmuirea unui astfel de fond sentimental; — și mai departe: va fi căutat d. *Lecca* să pună alt accent și altă intenție (intenția satirică) în acest fond înnoindu-l fără să-l poată distruge, sau, din contra, va fi căutat d. *Ursachy* să înlătore acea intenție dintr'însul dându-i un înțeles mai general omenesc, mai obiectiv și mai artistic — toate acestea mi-au fost indiferente în observația, ce am făcut în notița mea. Nici n'am pus chestia, și cu atât mai puțin am vrut s'o discut. Critica mea se îndrepta numai în contra introducerii acestui fond depri-mant în literatura română. Din acest punct de vedere, dacă putem zice că imitatorul este inferior inventatorului, cu atât mai cu drept cuvânt putem zice că inventatorul este mai vinovat decât imitatorul. Căci cel ce introduce un rău este mai vinovat decât cel care-l imită de-a-gata. Această dublă relație, deși în mod discret, era indicată și în notița mea.

Nu e onorabil — literaricește — adică nu e de lăudat un literat care introduce pe scenă ca persoane simpatice, oameni bolnavi, dar stricați pînă în măduva oaselor, și cu atât mai puțin — intelectualicește — cel care îl imită; și nu e onorabil — intelectualicește — cel care imită literatura bolnavă, și cu atât

mai puțin — literaricește — cel care o introduce. Vorba de onoare și onorabil, întrebuințată, aci n'are nici o legătură cu onoarea de militar și cu atât mai puțin cu cea de om. Căci poți fi perfect onorabil din punct de vedere social și moral, și totuși să comiți platitudini literare. Ba un malițios ar putea zice că platitudinea literară nu numai că nu e o dovadă în contra onorabilității cuiva — dar poate fi, de multeori, o dovadă tocmai pentru ea... Așa, dar, liniștească-se d. *Ursachy*, căci în notița mea nu l-am învinovățit de nimic care să-l fi putut jigni în onoarea sa de militar și de om...

Și acum, la jocul artiștilor. — Rolurile în «*Uitarea de sine*» au fost ținute de d-nii Nottara, Achille, Livescu, Bulandra, Carussy, Barbelian și de d-nele Alexandrescu, Costescu și Sturdza, și de d-ra Gheorghiu. Cei care s'au ridicat mai presus de ei înșiși au fost însă numai d-nii Achille și Carussy, și artistele. D. Nottara, ca totdeauna, avea trebuință prea mult de sufleor, și bănuiesc că chiar felul jocului său, de a imita, ca o figură de muzeu patologic, realitatea desgustătoare, este întocmit cu scopul de a atrage atențiunea admirativă a publicului nostru, care se vede gustă încă cu deliciu Muzeul Braun, și de a-l face să treacă cu vederea celelalte insufici-

ențe. E o școală detestabilă, care contribuie la înjosirea gustului public, și mă mir că inteligența d-lui Nottara nu vrea să ia în considerare aceasta.

D. Livescu știe să pună în relief caracterele cinice, ironice, satirice, sau secăturile îndrăznețe, dar numai când aceste personaje sînt concepute de autor cu destul suflet și în mod clar și energic, cum e bunioară Ștefan din «*Spre Ideal*»¹⁾. Prutescu, pe care-l joacă în «*Uitarea de sine*», este însă un personajiu fără unitate și fără destul suflet sau cu sufletul împărțit; el începe multe conversații, dar cu niciuna nu ajunge la desvoltarea, pe care o cere starea sufletească, ce-i slujește de bază, și cu atît mai puțin la un desnodămînt. Din această pricină, acest rol îmi închipui că trebuie să fie un adevărat chin pentru artistul inteligent chemat să-l reprezinte. D. Bulandra a redat bine momentul de revoltă — singurul moment mai însemnat ce are în rolul său — în contra logodnicei sale; dar «silueta» sa devine din ce în ce mai puțin simpatică pe scenă și chiar vocea sa și-a pierdut din colorit și mai cu seamă din energie. E o scădere pe care o regret și la care îl rog să se gîndească serios. D. Barbelian a

1) Vezi *Critica Dramatică*, pag. 313 an. 1904.

avut un rol atît de neînsemnat, încît sînt sigur că s'ar supăra dacă i-aș aduce laude — d-sa, care a jucat pe Franz Moor odată ! Cam acelaș lucru și de d-na Alice Sturdza. Progres real se constată la d. Achille, prin întoarcerea naturală a replicelor, prin variația tonului, mai cu seamă cînd scoboară vocea, și prin stăpînirea măscii și a mișcărilor. Măsură, ce a știut să păstreze în manifestările exterioare — d-sa, care le are în mod natural atît de mobile — e un semn de mare progres. Un mare progres, cu deosebire în pronunțare și chiar în distincțiunea exterioară, care de altminteri nu i-a lipsit niciodată, am constatat la d-na Lucia Costescu, care se vede că nu voește, ca d. Costescu, să doarmă pe laurii cîștigați. Și bine face, căci nu știu cît va mai dura societariatul sub forma nătîngă de astăzi !

D-na Alexandrescu, care joacă de obicei în roluri secundare de farsă și care este celebră cu deosebire prin accentul, pe care-l pune în exploziile sale de indignare, a arătat că sînt anume roluri comice pe care le conține cu claritate și le poate executa cu nuanțări naturale, pline de intențiuni de o precizie rară. Mahalagioaica româncă — proprietăreasă, incultă, vulgară și cu pretenții — și-a găsit în d-sa o interpretă de care se poate

mîndri, de nu cumva, cum e mai probabil, nu s'o supăra... Ce păcat de munca d-rei Gheorghiu, că nu o ajută vocea! Căci se vede că d-sa studiază și muncește într'una. D-sa a început să-și dea seama că cu vocea, ce are,— rezistentă numai în notele de conversație naturală,— poate scoate efecte minunate lăsînd tonul, și s'a și folosit de aceasta în cîteva replici finale cu un deosebit succes. Nu s'ar putea, ca în momentele de adîncă durere sufletească, să lase scîncitul plîngător, care-i nimicește cu desăvîrșire vocea, și să ia tot celălalt ton? D-sa mai a avut un moment bun într'un strigăt puternic la finele actului II, fiindcă într'adevăr a strigat. Dar izbutirea acestui singur strigăt «eși!» dă o dovadă tocmai de ceeace cu adevărat îi lipsește.... În fine, d. Carussy ne-a arătat că se pot găsi în fine artiști care să reprezinte în mod interesant și pe țăranul român.

A UNSPREZECEA BUCATĂ

Luni, 13 Dechemvrie, 1904.

Alleluia, piesă în 4 acte de *Marco Praga* trad. de...; **Uitarea de sine**, piesă în 4 acte de *George G. Ursachy*.

În ultimele două săptămîni s'au dat la Teatrul Național două «premiere»: drama lui *Marco Praga*, «*Alleluia*», după o bună traducere anonimă, și drama originală «*Uitarea de sine*» a d-lui *George G. Ursachy*, și s'au reluat, între altele, «*Prejudiciile*» d-lui *Gr. Ventura* și «*Institutorii*». E păcat însă că reluarea *Institutorilor* s'a făcut în condiții rele, pentru că, deși se anunțase, cu multe zile înainte, că va fi o reprezentațiune la care va asista multă lume școlară în frunte cu d. Ministru al instrucțiunii publice, Direcțiunea a făcut ce a făcut și a găsit mijlocul s'o

compromită. Era indicat ca în acea zi artistul, care face succesul reprezentației (d. Soreanu, care joacă rolul inspectorului Prell), să fi fost cruțat de alte repetiții și cu deosebire de curentele culiselor, pentruca să-și poată păstra sănătatea și frăgezimea vocii. Sînt sigur că Direcțiunea a făcut tocmai contrariul, și din această pricină, cu toate că acest artist a fost la înălțimea primei reprezentații în ce privește jocul de scenă, a fost mult inferior sie însuși în ce privește vocea. Era aproape răgușit și nu i se putea auzi replicile, necum nuanțările cu care erau zise, nici din a treia bancă. Se vede că Direcțiunea și-a pus în gînd cu tot dinadinsul să compromită succesul acestei comedii. Noroc că d. Brezeanu, care juca pe Flachsmann, prototipul unei întregi stări de lucruri nu numai în școală, a fost cruțat, și a putut să fie la înălțimea reputațiunii sale, în ciuda — tîrzie și neprevăzătoare — a onoratei Direcțiuni. Dar tot e mai bine că a fost dată, cum a fost, decît dacă n'ar fi fost dată

de loc, și ar trebui să fim pentru aceasta recunoscători Direcțiunii, dacă nu ne-ar oprî gîndul, că nu din imboldul propriu a luat măsura ca să se joace din nou această comedie, ci ca să se respecte voînța autorităților superioare. Mulțumirea, în definitiv, către acestea trebuie să se îndrepteze, nu către ea.

«*Prejudecățile*» grație unor noi împrejurări (între altele, un articol al d-lui *Ventura* din «*Conservatorul*», în care d-sa se declară grozav de mulțumit cu felul cum i-a fost jucată drama la primele reprezentării) a fost reluată cu succes — și de astădată artiștii, după toate mărturiile, și-au făcut în conștiință datoria. Regret că n'am putut asista și eu la reprezentație, ca să mă conving prin mine însumi de aceasta, dar nu mă îndoesc că așa s'a întîmplat, și aceasta îndreptățește și mai mult violența notiței mele asupra felului cum artiștii găsise de cuviință să joace la început această dramă. Impresia mea din stal — și nu din convorbiri particulare, cum crede d.

Ventura în articolul amintit — a fost justă, și-mi pare bine că artiștii prin jocul lor din urmă au avut grija să arate altora, dacă nu chiar mie însumi, că eu am avut dreptate și nu dumnealor — și le mulțumesc!

Dar să venim la lucruri ceva mai depărtate de atmosfera de culise, ce pare că vrea să innădușe începutul acestui articol, — la dramele « *Alleluia* » și « *Uitarea de sine* ».

« *Alleluia* »¹⁾ este una din lucrările, prin care d. Sturdza, sirguitorul artist dramatic, caută să obișnuiască publicul nostru cu drama realistă italiană. Firește, această tendință, de a face prima noastră scenă interesantă prin cât mai multe feliuri de manifestări artistice, nu poate fi rea; însă nu trebuie să scăpăm din vedere considerațiunea că acele manifestări sînt de preferat care pot contribui în mod real la formarea gustului nostru. Și, în această observație, nu e atît vorba de

1) Vezi și notițele XIV și XV.

a da preferință unei școli în paguba alteia. Intrucît sînt adevărate opere de artă, lucrările dramatice pot fi clasice sau romantice, mistice sau realiste, — aceasta nu face nimic: toate sînt vrednice de a fi reprezentate. Toate, intrucît sînt opere de artă, pot contribui la formarea gustului, și eu n'aș avea nimic de zis în contra tendinței de a aclimatiza la noi operele dramatice ale cutăreia sau cutăreișcoli, decît numai în cazul cînd s'ar admite manifestările artistice ale uneia, înlăturîndu-se celelalte. Dar, precum s'a văzut din cele două notițe ce-am publicat mai dăunăzi, «*Alleluia*» nu îndeplinește, nici pe departe, condițiile adevăratei arte. Și nu le îndeplinește, nu, — cum unii au căutat s'o formuleze... magistral — și nu prea! — din pricina concepției greșite a fatalității, fiindcă acesta e un element întîmplător și secundar, care, cînd desvoltarea sufletească a personagiilor ar fi artistic prezentată, nici nu trebuie discutat, — ci din pricină că sentimentele, ce ne sugerează situa-

țiile și personagiile din această dramă se ciocnesc una de alta, se distrug una pe alta și se amestecă fără să se combine, așa încît rezultatul final este o impresie turbure, în care e cu neputință să întilnim acea rază limpede a emoțiunii estetice, care isvorăște din opera de artă. Dacă însă voește să facă simpatică literatura dramatică italiană, d. Sturdza trebuie să-și dea mai întii silințele de a alege din numeroasele ei opere, numai de acelea, care, pe deoparte pot încînta și entuziasma publicul nostru, iar pe de alta pot mulțumi și cerințele unei critice raționale, care-și dă seama în mod clar de ce este și nu este artă. Cînd vrei să introduci cu adevărat o formă nouă de artă într'un cerc mai întins de oameni, nu trebuie să te mulțumești cu semi-căderi sau cu succese onorabile — ci trebuie dela început să provoci entuziasmul.

Și iarăși nu trebuie să te mulțumești cu succesul, pe care l-ai avut tu și care este independent de acea formă de artă, ci să faci pe cîți mai mulți să priceapă

că lumina acelui succes se răsfrînge asupra ta venind dela operă, iar nu dela propriile tale merite. Decît, a cere dela un artist în genere — și dela un artist dramatic în special — astfel de sacrificii este a necunoaște cu desăvîrșire firea setoasă de glorie a artiștilor și a-i confunda cu criticii, care nu crează, ci numai alege, sau cel mult crează alegînd. Așa că nu e o vină mare din partea d-lui Sturdza că n'a știut să aleagă, fiindcă d-sa nu e critic, ci artist dramatic; dar iarăși, tocmai pentru aceasta, nu trebuie să i se exagereze meritul de a fi căutat să împămîntenească pe scena noastră o literatură nouă. D-sa a lucrat în vederea d-sale, iar nu a literaturii... Și totuși, speranța contrarie să nu ne părăsească!

În «*Uitarea de sine*», drama d-lui *Ursachy*, a cărei caracterizare sumară am făcut-o într'o notiță din săptămîna trecută, întîlnim niște date sentimentale deprimante, care se găsesc exagerate pînă la desgust în operele unui veșnic laureat al Academiei Române, d. *Lecca*.

Tocmai din pricină că produsele dramatice ale acestui scriitor, de un *pesimism* abject, au putut trece, sub curioasa protecțiune a *optimistului* academician, d. Hasdeu, drept lucrări vrednice de a reprezenta sufletul poetic al Românilor de astăzi;—tocmai din pricină că e necesar ca această rătăcire, a judecății chemate să dea direcție oficială producțiunii literare române, trebuie să înceteze o dată, și să înceteze odată și credința acelorora care își închipuesc că fac bine imitând asemenea producțiuni ce înjosesc sufletul;—tocmai de aceea voiu căuta să pun într'un relief mai deosebit fondul sentimental din drama « *Uitarea de sine* », care trebuie izgonit ca netrebnic din manifestările noastre literare.

Care este acest fond?

În « *Uitarea de sine* » ni se înfățișează un tip: Mihail Plopeanu, bătrîn, uşuratic, cheltuitor, stăpînit nu de pasiune, dar de un fel de trebuință fizică, patologică pentru soția lui de-a doua, Madelena, mult mai tînără decît dînsul, pe care o

ia, după ce-i constituie zestre 50000 de lei și cu care mănîncă și zestrea ficei sale, Irina, pe care—chip! — o iubește. Pe un asemenea om, negreșit, nu poți decît să-l desprețuești; de un asemenea om nu poți decît, cel mult, să rîzi. Ei nu! Autorul vrea să ne înduioșeze cu soarta lui—și izbutește foarte simplu: îl face bolnav de inimă și pune pe Madelena să-l martirizeze.

În «*Ciinii*» și în «*Suprema forță*» ale d-lui *Lecca* aceleași date. Intr'una, vedem pe un om politic chinindu-și soția și familia, din pricina sexualității josnice, ce-l leagă cu o femeie ușoară, care la rîndul ei îl chinuește cu pretențiile și disprețul ei. Ca să-l facă simpatic, autorul îl îmbolnăvește de neurastenie și pune pe clientela lui politică să-l insulte în propria lui casă. În cealaltă, o femeie, care ar putea prea bine trăi pentru copiii ei, își ia un amant în casă, un fel de—erte-mi-se expresia — «pește»—spre scandalizarea, pe care autorul ne-o prezintă ca injustă, a fetei sale, dacă nu mă înșel, vi-

tregă,— și, ca să facă simpatică, pe această femeie face pe amant s'o părăsească, după ce ajunge ministru, apoi o înbolnăvește de paralizie și o plimbă cu căruțul... Lăsîndla o parte punctul de vedere moral — pe care Academia, ca institut de stat, n'ar trebui să-l piardă niciodată din vedere — și mărginindu-ne numai la examinarea artistică a sentimentului, ce izvorăște în mod natural din aceste date, ne întrebăm: în ce se deosibește acest sentiment de acela, pe care îl avem văzînd un dobitoac rău făcător în agonie? Aceeași milă pe care o simțim față de spasmurile morții unei asemenea ființe, trebuie s'o simțim și față de chinurile unui om care nu merită stima noastră. Această milă este cu desăvîrșire de altă natură decît aceea însoțită de interesul simpatic și pe care ne-o inspiră un Hamlet, un Othello sau o Fedora. Căci sufletele acestor personaje, deși dezechilibrate, rămîn totuși în desfășurarea lor întregi și nobile, dar supuse unor puteri mai presus de ele însele; pe cînd sufletele personajilor d-lor *Ur-*

sachy și *Lecca* sînt nu numai dezechilibrate, dar și vulgare și cuptoroșite de viții, care n'au întru nimic a face cu fatalitatea adevăratelor pasiuni. De aceea sentimentul, ce ne provoacă acele figuri ne înalță sufletul, pe cînd acela pe care ni-l deșteaptă acestea, ne înjosește inima și ne-o deprimă, azvirlindu-ne în vulgaritatea vieții de toate zilele. Dar oare aceste sentimente vulgare, aceste personaje care seamănă cu noi mult mai mult decît eroii tragediilor clasice și romantice, n'au dreptul oare să intre în domeniul artei?

Firește, că au! Dar artistul, care vrea să ni le reprezinte în chip artistic trebuie să ni le înfățișeze sub un alt unghiu decît acela al realității de toate zilele — și să ne facă sau să le batjocorim sau să le desprețuim.

Și acest lucru ar trebui să-l facă orice român — fie iubitor sau nu de artă — cu produsele literare, care au un asemenea conținut; și acest lucru ar trebui să-l facă în primul rînd Academia!

NOTIȚA XVIII.

Joi, 16 Dechemvrie, 1904.

Serbarea din 14 Dechemvrie, la *Teatrul Național: Domnița Oltea (?)* de *Ludovic Dauș*, poem dramatic în 2 tablouri; *Dumbrava Roșie*, adaptație scenică postumă, de *V. Alecsandri*; *Carmen*.

Alaltăseară s'a dat, cam pe nepregătite, la Teatrul Național, serbarea ultimă a centenarului lui Ștefan, marele Voevod. Cam pe nepregătite: întâi, pentru că un asemenea eveniment nu se anunță cu trei zile înainte, și încă ridicînd și prețurile; al doilea, pentru că unii din artiști nu-și știau rolurile, iar alții nu și le studiaseră în deajuns; și al treilea, pentru că chiar la corurile societății «Carmen» se simțeau asperități care dovedeau, că nu *toți* coriștii asistaseră la *toate* repetițiile necesare, fapt care a și făcut, ca entuziasmul, ce trebuia să provoace aceste coruri, să nu fie destul de sincer și de viu.

Aceste observații m'au făcut să mă bucur că elita noastră socială n'oi n'a vrut să știe

de această sărbătoare națională. Ar fi dobândit un argument mai mult ca să se desguste — ea care are gustul așa de fin și se desgustă așa de ușor de arta românească! Nu e mai puțin adevărat că această elită n'avea de unde să știe cu siguranță că lucrurile se vor prezenta în asemenea condiții și, dacă n'a venit, e că, probabil, se rezerva pentru d-ra Dubel, cea sărbătorită de Direcțiunea Teatrelor, cu ziafet și banchete. Ce vreți, elitanoastră stoarce bani din munca țăranului român¹⁾, — și ar fi o înjosire pentru ea că să-l vadă glorificat în luptele, ce a dus pentru această desprețuită patrie, — și încă plătind! Ah! pen-Nemți și Francezi e altceva! Altora banii noștri, nu nouă! E momentul de a-i aduce a-minte versul poetului:

O! te-admir progenitură de origine romană!

Și când te gîndești că unii din bărbații noștri politici — fruntea societății de elită — visează cu îndârjire independența noastră politică, ei care prin indiferența, prin generozitatea sau prin slăbiciunea lor, contribuesc în fiecare zi, ceas cu ceas, clipă cu clipă la in-feodarea cît mai adîncă a sufletului nostru în sufletul altor națiuni mai puternice!

1) Vezi *A douasprezecea bucată*.

Perfectia artei streine sau mai bine a modei streine este o otravă lentă pentru sufletul românesc, cu atât mai primejdioasă, cu cât face deliciul Aceleia, care se simte atât de mult încurajată s'o absoarbă... — Femeii române. Femeia română — din acest punct de vedere — a ajuns o adevărată primejdie națională ! Trebuințele Ei de lux, care nu se pot satisface decît cu ceea ce e străin, pretențiile ei de rafinare, fumurile Ei, care o fac să stea de vorbă mai cu plăcere cu un intendent neamț sau cu un bucătar francez decît cu un senator român, o îndepărtează de tot ceea ce e manifestare românească de artă.

De ar fi vrut Ea, sărbătoarea de eri ar fi deschis în sufletul nostru noi adîncuri, noi perspective. Căci, de s'ar fi știut cu siguranță că vine și Ea, ca să împodobească benoarele care rămîn veșnic goale, ca niște cripte de catacombă, — desigur că și Direcțiunea și-ar fi luat tot timpul ca să dea o altfel de reprezentare, și artiștii și-ar fi învățat și studiat rolurile după cuviință, și firește, și societatea «Carmen», care altă dată a arătat ce poate, nu s'ar fi expus la un semi-succes, întrebunțînd lume multă, dar nu destul de pregătită. În acest caz, conținutul ales al spectacolului ar fi fost pus în relief cu un succes care de sigur ar fi cucerit sufletul rebarbativ al ace-

stei Românce, care se abținează în ura sa de neam și în dragostea ei de streinism.

Căci Ea ar fi avut atunci să admire de sigur: sublimul pătrunzător și plin de speranțe al imnului «*Cu noi este Dumnezeu*» de *Anastasescu*; măreția umilită a rugăciunii lui *Chiriac*, «*Tatăl nostru*», pe care probabil Ea nu o știe decît pe franțuzește sau nemțește; farmecul, așa de fraged și de poetic în simplitatea lui, a colindului lui *T. Popovici*, «*Patru Păstori*»; avîntul răsboinic, dar melancolic, ca însuși sufletul românesc, pe care ea nu-l cunoaște, al «*Arcașului lui Ștefan*», și a dîncul și nimicitorul sentiment de desnădejde întrupat în «*Răsunetul din Ardeal*», amîndouă de *I. Vidu*; și, în fine, dulcea inspirație încadrată în valurile muzicei wagneriane, a lui *George Dima* în «*Muma lui Ștefan cel Mare*», cunoscuta, pentru noi, nu pentru Ea, baladă a lui *Bolintineanu*.

Cu tot gustul său rafinat n'ar fi putut să nu rămînă mișcată de poemul dramatic al d-lui *Ludovic Daus*, «*Domnița Oltea*» sau mai bine «*Oltea*», unde ni se înfățișează cu o îndeminare scenică remarcabilă sentimentele sublime ale acelei mame de Domn, care din dragoste de țară și simțind că i se sdrobește inima, își trimite fiul la moarte vitează. Firește, ar fi admirat fluiditatea versurilor

acestui autor, frăgezimea colorată, deși uneori fără contururi precise, a muzicei, evocatoare de vechi timpuri, a d-lui *Chiriac*, jocul și mai cu seamă glasul d-lui *Bulandra*, vocea emoționată cu adinci rezonanțe sufletești a d-rei *Voiculescu*, hazul d-lor *Soreanu* și *Ciucurette*, precum și inteligența estetică cu care epizodul a fost pus în scenă. Ar fi avut de observat de sigur și scăderi: versurile d-lui *Dauș*, deși foarte fluide, nu se feresc totdeauna de eliziuni forțate și de vorbe improprii; scena principală dintre *Ștefan* și *Domnița Oltea*, mama sa (pe care desigur atunci ar fi jucat-o mult mai studiat și d. *Nottara*, și mai cu seamă d-na *Demetriad*) —, deși îndeminatecă, nu este însă destul de motivată, și păstrează încă, deși mai puțin ca în alte încercări de acest fel, caracterul epic al baladei lui *Bolintineanu*: *Domnița Oltea*, deși mai puțin crudă, rămîne totuși crudă, iar soția lui *Ștefan*, încântătoare prin versurile, pe care le zice la fereastră, nu știm de ce dispăre și nu ia parte la acțiune. (Motivele firești ale depărtării *Domnescului* fiu, autorul le-ar fi putut găsi în *Neculce*, originalul după care s'a inspirat *Bolintineanu*: «pasărea în cui-bul ei piere»).

În reprezentarea episodului «*Dumbrava Roșie*», opera postumă a lui *Alecsandri*, Ea

ar fi putut în fine admira sufletul entusiast al acestui poet (afară numai dacă nu va fi citit articolele din «Voința Națională» asupra originii lui¹⁾, precum și înscenarea admirabilă, și cu deosebire jocul d-lui Nottara, care ar fi putut mulțumi și pe cel mai îndărătnic critic. Ar fi simțit toate acestea și chiar dacă, eșind dela spectacol, ar fi făcut mai multe critici decât laude, tot ar fi fost mai bună Româncă decât s'a arătat disprețuind sărbătoarea marelui Voevod.

1) D. Il. Chendi în acele articole caută să dovedească cu toate mijloacele de erudiție modernă, originea evreiască a celui mai național — deși nu cel mai adinc — poet al nostru.

A DOUĂSPREZECEA BUCATĂ

Luni, 20 Decembrie, 1904.

DE QUIBUSDAM ALIIS

I.

Săptămîna, ce a trecut, n'am asistat la Teatrul Național decît la sărbătoarea de Marți seara, dată de Direcțiunea Teatrelor, ca ultim inel al lanțului de serbări de anul acesta, în amintirea marelui erou al Românizmului, Ștefan cel «Sfînt» și cel «Bun», voevodul Moldovei. Joi, s'a reluat—dar n'am putut s'o văd—farsa «*Regulus Codoveanu*», un succes meritat al stagiunii trecute, asupra căreia—par'că ar fi fost un făcut—acum un an n'am spus nimic, deși am văzut-o, și cu atît mai puțin voi putea spune ceva de anul acesta, cînd n'am văzut-o. Mi-o rezerv însă la primul prilej, spre bu-

curia comicilor noștri, și cu deosebire a d-lor Brezeanu și Toneanu, care au intr'însa niște creațiuni de tot hazul. În fine, Sîmbătă s'a reluat, alt succes al aceleiași stagiuni, comedia « *Oh! Bărbații!* » asupra căreia, din potrivă, am scris de atîtea ori și pe atîtea tonuri (dintre care cel din urmă e cel mai întemeiat), că, spre a-mi face datoria, nu-mi rămîne acum decît s'o trec sub tăcere. Și totuși o reflecție nu-mi dă pace și trebuie să-i dau drumul (pasăre de noapte în calea Direcțiunii): Pentruce această Direcțiune care s'apropie de sfîrșitul său a căutat să-și sublinieze activitatea, ce a depus la Teatrul Național în acești trei-patru ani, tocmai cu această comedie? Oare acesta e mijlocul, prin care a căutat să se răzbune de nepăsarea culpabilă, ce i-a arătat elita socială și mai cu seamă cea oficială, cu ocazia serbării de Marți? ¹⁾ Necugetat mijloc care satisface capriții, nu principii!..... Dar pe semne

1) Vezi notița XVIII.

aşa merge lumea, şi nu toţi sînt eroi, ca să i se opună şi s'o înfrunte în numele Idealului!

Aşa fiind, în cronica de astăzi, n'aş avea altceva de făcut decît să revin asupra spectacolului de Marţi sau asupra altora, şi anume întru cît aprecierile mele au dat naştere, fie la protestări, fie la laude, — fie că cele din urmă au transpirat prin presă, fie că cele dintîi au fost auzite numai din viu graiu. Cer dar ertare cititorilor mei că de astădată nu prea ţin în seamă actualitatea; şi cu atît mai mult am datoria s'o cer, cu cît chiar natura chestiunii, ce voiu atinge astăzi, nu este de natură artistică, cum s'ar aştepta cineva în acest articol, ci de natură politică-filozofică. Şi la aceasta voiu fi silit de astădată să mă şi mărginesc.

În notiţa dramatică de Joia trecută, vorbind de nepăsarea elitei noastre sociale faţă cu sărbătoarea naţională amintită mai sus, am căutat să pun în relief gravitatea acestei nepăsări între altele şi printr'o frază ce nu păcătuca prin ob-

scuritate, ci printr'o energie care se scutise prea mult de preciziunea și întregimea cugetării, ce avea să exprime. «Elita socială», ziceam eu acolo, «stoarce bani din munca țaranului român, și ar fi o înjosire pentru ea ca să-l vadă glorificat în luptele, ce-a dus pentru această desprețuită patrie,—și încă plătind» —și o ziceam, precum se vede din toată notița ¹⁾, cu toată indignarea sinceră și întemeiată a omului, care nu mai poate răbda—cum să-i zic?—lipsa de pudoare cu care tractăm toți, și cu deosebire elita socială, în frunte cu «Nakiri-sta ²⁾» și «Furcy-sta ³⁾» Femea Română, manifestările de artă cu caracter românesc. Dar, rămânând întreagă și adevărată această constatare, eu, din trebuința energiei stilistice, aduceam totdeodată acestei elite grava învinuire că ea stoarce bani din

1) Vezi notița XVIII.

2) «Nakiri» numele unei operete cu subiect japonez jucată de o trupă vieneză la Teatrul Liric.

3) «Furcy» renumit cântăreț francez de cîntece ușoare — de tot.

munca țăranului român și o prezentam, ca și cum aș fi fost un simplu discipul al lui Proudhon, ca pe o spoliatoare a celui umil și sărac — ea, care, mai cu seamă în acest timp al anului, se remarcă printr'o laudabilă și neîncetată activitate caritabilă tocmai pentru cei slabi și izbiți de soartă. Din trebuința energiei stilistice — doar *scurtimea* exprimării ; căci fondul acestei idei îl cred și îl păstrez ca adevărat, cu tot, sau mai bine, tocmai din pricina conservatismului inerent firii mele, — și n'are trebuință, spre a părea și altora tot astfel, decît de preciziunea și întregimea, ce în acea formulare îi lipsește. «Elita noastră socială», aș fi trebuit să zic, «stoarce *vrînd nevrînd* bani din munca țăranului român», și ar fi trebuit să adaog: «*mult mai mult decît noi toți ceilalți care jucăm un rol în organismul cultural și politic al acestei țări*». Formulată astfel, eu recunosc, mai întii, că noi toți, cei puțini și cei tari, care ne bucurăm de o viață mai lesnicioasă și mai bine remunerată, fie din rente, fie din funcțiuni,

fie din servicii intelectuale, — «stoarcem» cîte ceva din acea muncă statornică și neosteiată a milionului de țărani care, mai slabi decît noi, nu pot să facă decît ceea ce nevoia lor îi silește; — și, al doilea, că această «stoarcere» nu se face, cum cred socialiștii ori anarhiștii, în mod conștient, nici în mod liber, ci print'o lege nestrămutată a vieții organice, lege în virtutea căreia excelența vieții ființelor superioare nu poate fi realizată și întreținută decît prin sacrificiul fizic — prin munca — ființelor inferioare.

Acesta e purul adevăr pe care nu trebuie să ne temem a-l recunoaște. E o lege biologică ineluctabilă, dela care nu te poți sustrage oricît de milos și de caritabil ai fi și oricît de drept te-ai arăta. Legile sociale, cu care voim să îndreptăm nedreptățile, nu sînt croite în realitate decît ca să înlătore nedreptățile *conștiente*, *subiective* și *individuale* și să dea ființă legală, acceptată de toți, celei *inconștiente*, *sociale*, și *obiective*, care e cu neputință de înlăturat. Și ca să venim la

fapte concrete. Ce face proprietarul ridicînd chiria arendaşului? Ce face arendaşul ridicînd învoielile ţăranului? Fiecare exercită un drept al său. Arendaşul n'are decît să nu arendeze, dacă i se pare excesivă arenda; ţăranul n'are decît să nu se învoiască, dacă i se par condiţiile prea grele. Dar necesitatea, acea faimoasă « Ananche » a vechilor Eleni, face, şi pe unul, şi pe celălalt, să consimtă liber la această subjugare care atunci devine un raport legal, de care nu are drept să se plîngă nici cel ce dă pămîntul, nici cel ce dă munca. Legea ofertei şi a cererii, sub presiunea trebuinţelor nebiruite ale fiecăruia, stăpîneşte cu atot puternicie toate raporturile noastre de schimb, — şi noi — contrar acelor ce cred că o pot nimici prin măsuri sociale — trebuie să i ne supunem, tot aşa de docil, precum corpurile se supun gravitaţiunii.

Şi tot aşa cu Statul, care, chip, se zice ocrotitorul tuturor. Trebuinţele lui sînt de fapt trebuinţele noastre, ale lefegiilor care facem parte din organismul lui su-

perior, și el ca să le poată satisface, — sau mai bine ca să ne satisfacă pe noi, — pune biruri care proporțional izbesc mai mult pe cei mulți și slabi, decît pe cei puțini și avuți. Și, făcînd aceasta, Statul nu face nici o nedreptate. Și nu face niciuna, pentrucă Statul e consensul tuturor: legea votată în Parlament, care este delegația tuturor cetățenilor, este acceptată în mod ideal și teoretic de toți — și nimeni n'are drept să se plîngă. Iar perceptorul este în dreptul lui să fie fără milă în execuția dărilor, căci el reprezintă dreptul Statului de a «stoarce» în mod legal munca celui ce în mod legal este pus sub tutela lui. Lege banală și de neînvins: toți ne folosim unii de alții, și cu cît sîntem mai tari cu atît ne folosim mai mult — «stoarcem»! Stoarcem fiind în dreptul nostru, — în mod legal.

«Nu e nebun cine ia, ci cine dă», zice proverbul popular, și ar zice și mai bine, dacă ne-ar face să înțelegem că nebunia, de care e vorba aci, este în cele mai multe cazuri Nevoia. Toți ne folosim de

ea și toți luăm unii dela alții și nu putem să facem cu nici un preț altfel — și cel ce are mai mult, ia mai mult — și în cazul de față, fruntea societății câștigă lotul cel mare. Vechea poveste a lui Menenius Agrippa cu membrele și stomacul e ceva mai mult decît o simplă anecdotă. Și nu trebuie să ne revoltăm cînd ne-o aduce cineva aminte, cum nu trebuie să ne revolte ideia că piraiele trebuie să meargă la vale, iar fumul trebuie să se ridice în sus.

Dealtminteri, această idee este singura care poate da un temeiu neclintit celui ce vrea să se opună tendințelor vijelioase de libertate. E poate prea absolută, dar mărturisesc că pentru mine este singura care nu-mi face simpatic liberalismul. Progresul social este pur și simplu o chestie de iritabilitate, nu de rațiune, și mie îmi place mai mult omul rațional decît cel iritabil!...

Din aceeași pricină — nu ca o iritabilitate trecătoare, dar ca un sentiment ce crește dintr'o adîncă convingere rațio-

nală — mă ridic în contra setei fără margini, pe care Femeia Română o are pentru mode și noutăți străine. Această mobilitate morbidă, care o face incapabilă să-și concentreze atențiunea asupra sufletului său propriu și o rătăcește, plină de poftă și capriții, spre tot ceea ce vine de peste hotar, o face în acelaș timp inimică conservatismului în cel mai larg înțeles al cuvîntului, și prin aceasta, inimica tuturor formelor proprii de adevărată cultură românească. Astfel fiind, e vremea cred, ca bărbații noștri politici — luînd în aceasta exemplu dela Maghiari și Bulgari — să-și îndrepteze cu sollicitudine atențiunea nu numai asupra elementelor de adevărată și mai adese de spoială culturală, ce iradiază asupra noastră dela Paris, Viena și Londra, ci cu deosebire asupra manifestațiilor de cultură proprie, și să unească astfel într'o singură gîndire plină de viață, preocuparea pentru trebuințele trecătoare ale poporului nostru cu aceea a trebuințelor permanente ale sufletului lui. Tinerimea de astăzi, în care

încolțește și se desvoltă dragostea de neam sub altă formă, mai conștientă și mai adincă, decît cum se întîmpla pînă acum, așteaptă cu drag avînturile căpeteniilor în această direcțiune și îi face răspunzători de nepăsarea lor, către întregul neam. Dacă elita socială, prin legea ineluctabilă a lucrurilor, este în situațiune de a se bucura mai mult, decît noi ceștialalți de munca celui ce asudă pentru noi în valea Dunării și pe ponoarele Carpaților, avem dreptul, noi cei ce ne dăm seama de binele, ce ar rezulta pentru neam din conlucrarea ei, să cerem dela ea mai mult interes pentru formele proprii de cultură ale poporului nostru sau cel puțin — dacă nu o face — să ne mirăm că ne lasă singuri și izolați în aspirațiunile noastre de cultură națională.

NOTIȚA XIX.

Vineri, 24 Dechemvrie, 1904.

Intrigă și Amor, dramă în 5 acte de *Schiller*; *Bani* (*Les affaires sont les affaires*), piesă în 3 acte de *O. Mirbeau*, trad. de...

Duminică, 19 Dechemvrie, s'a reluat la Teatrul Național cunoscuta dramă a lui *Schiller* «*Intrigă și Amor*» (*Kabale und Liebe*) după o excelentă traducere, probabil a d-lui *Iacob Negruzzi*; iar Marți, 21 Dechemvrie, s'a dat pentru prima oară piesa lui *Mirbeau* «*Les affaires sont les affaires*», după o traducere bună anonimă, sub numele de *Bani*! Deși reprezentarea dramei lui *Schiller* s'a dat fără repetiții suficiente, totuși mi-a făcut impresia că ea ar putea fi minunat jucată de artiștii noștri. D. Nottara este croit pentru roluri ca intrigantul *Wurm*; d-na *Costescu*, excelentă cu deosebire în scena povestirii, e potrivită pentru rolul *Lady-i Mylfordt*; d. *Niculescu*, pentru rolul mareșalului de *Chalb*; d-ra *Titi Gheorghiu*, pentru rolul

Luizei Miller; d-nii Achille și Mărculescu pentru acelea al președintelui de Walter și al lui Ferdinand de Walter; nu mai vorbesc de d. I. Petrescu și de d-na Alexandrescu. Dar, în afară de d-ra Gheorghiu și d. Achille, mai nimeni nu-și studiasse cu stăruință deosebită rolurile, așa încît mai nimeni nu a putut să dea aceea ce ar fi fost capabil să dea. Se vedea că e o reprezentație de Duminică—și destul de rău, că s'a lăsat să se vadă aceasta. «Poporul» de Duminică merită aceeași sollicititudine ca și «elita», care se presupune că vine la teatru în celelalte zile, fără totuși să vină....

Noutatea săptămînii acesteia a fost piesa «*Banii*». E o comedie de caracter, în care ni se înfățișează un tip de voință, care nu-și știe rostul și nu poate să lucreze decît cînd e vorba de operațiuni financiare. Isidor Lechat este, sau cel puțin așa vrea să ni-l arate autorul, un perfect imbecil în toate celelalte privințe, dar este un om în toată puterea cuvîntului cînd e vorba să cîștige bani. Ca să ni-l poată înfățișa într'un mod cu adevărat clasic, autorul ar fi trebuit să știe pe de o parte să găsească fapte caracteristice, care să învedereze quasi-imbecilitatea lui, iar pe de altă parte, situațiuni care să pună în relief genialitatea lui financiară. Prima cerință însă autorul o satisface în chip foarte mediocru; iar

a doua cerință o satisface numai într'o singură scenă, care e și cea mai puternică a dramei : scena finală în care Lechat, deși în prada celei mai cumplite dureri, provenite din fuga fică-sei și moartea neașteptată a idolatrizatului său fiu, nu se lasă a fi surprins de către niște oameni de afaceri, ci, printre spasaturi și suspinuri, descopere perfidia lor și le dictează condițiile, pe care ei le primiseră, dar le suprimaseră. Dar tipul, ce ni se înfățișează, nu este simplu : este « dublat » cu alte porniri care în loc să ni-l facă mai viu, ne turbură impresia lui fundamentală : vrea să umilească pe nobili și totuși urmărește cu îndârjire și cu mari cheltueli înrudirea cu dînșii ; este de o slăbiciune prea mare față de cheltuelile extraordinare ale fiului său ; este, în fine, de o brutalitate și de o cruzime insuportabilă și inutilă în lucruri mărunte, care ar trece, dacă ar fi prezentate cu discreție și într'un raport explicabil cu calitatea esențială a tipului, dar care, astfel cum ne sînt înfățișate, ne arată prea evident antipatia pe care d. *Mirbeau* trebuia s'o aibă față de oameni ca Lechat. Cu alte cuvinte plăsmuirea lui Lechat nu este o adevărată creațiune artistică, ci o combinație rațională, care dovedește că autorul are o mare inteligență discursivă și analitică, dar o insuficientă inte-

ligență sintetică și artistică. De aceea și impresia ce ne lasă această comedie, interesantă din punctul de vedere al intențiunii, este rece, dacă nu chiar repulsivă. În orice caz e o operă serioasă, și merită să fie reprezentată. Nu intru în alte amănunte, pentruca să documentez impresia — voi face-o, poate, cu alt prilej¹⁾. De aceea nici nu voi insista decît asupra jocului d-lui Liciu care a interpretat pe Lechat.

D. Liciu prin felul, cum a jucat actul III, s'a ridicat în direcțiunea dramatică realistă, fără să înceteze de a fi artist, la înălțimi la care nu a ajuns încă niciunul din artiștii noștri, care se încearcă în această direcțiune. E adevărat că în actul I și II a dat de multe ori în farsă, introducînd note umoristice eftine (accentul evreesc, pe care de sigur Evreii Francezi nu-l au vorbind limba franceză) sau jucînd fără multă finețe scenele de brutalitate sau de vanitate, la care se mai adaugă lipsa de sinceritate a rîsului său. De odată însă în actul III, d-sa, prin căldura accentului, prin vioiciunea și îndrăznealagla sului său, finețea reticențelor și pauzelor (la care a fost admirabil susținut de d. Sturdza), ne-a făcut să simțim voința reală a perso-

1) Vezi *A cincisprezecea bucată*.

nagiului său și ne-a frământat inima, care de altminteri ar fi rămas cu desăvîrșire streină de dînsul, cu soarta lui. Momentul artistic s'a produs pe deplin în sufletul nostru și-i mulțumim cu căldură că ni l-a dat, cu o putere atît de neobișnuită. Cu jocul d-lui Liciu în Lechat, arta dramatică a făcut un mare pas spre progres și trebuie să ținem seamă de dînsul cu sinceritate și satisfacție.

A TREISPREZECEA BUCATA

Luni, 27 Decembrie, 1904.

DE QUIBUSDAM ALIIS

II.

Săptămîna aceasta s'a dat la Teatrul Național o «premieră» interesantă, «*Les affaires sont les affaires*» de Octave Mirbeau, după o traducere anonimă bună, și ar trebui, pe lîngă cele ce am spus în notița dramatică de Vineri¹⁾, cu atît mai mult ca să revin asupra ei, cu cît jocul d-lui Liciu, care a plăcut tuturor, ridică o chestiune importantă, pe care am atins-o adesea — chestiunea realismului, importanța și limitele lui în arta dramatică. E bine însă, mai înainte de acea-

1) Vezi notița XIX.

sta, să nu las neîntemeiate pe deplin unele păreri ce am exprimat în cronicile mele trecute și care s'au părut contrarii, și adevărului, și propriilor mele păreri de altădată.

Multora li s'a părut ciudat că eu, vorbind cu indignare de fondul bolnăvicios din dramele d-ilor *Lecca* și *Ursachy*, m'am mirat că Academia le-a luat sub protecția sa, premiind unele din aceste drame; căci, făcînd aceasta, eu nu numai am introdus în judecată operelor literare un punct de vedere străin de artă, punctul de vedere moral, dar am și atacat un principiu suveran în materie de artă, libertatea ei. Bolnavă sau sănătoasă, morală sau imorală, opera de artă, dacă este adevărată artă, răscumpără prin efectul, care îi este propriu, inferioritatea elementelor morale sau... igienice, ce conține, și nimeni n'are dreptul s'o osîndească, cînd se prezintă cu asemenea elemente, decît dacă admitem că arta *nu* este liberă în manifestările ei și că ea trebuie să se conformeze cu anume ce-

rințe străine de ea, —opiniuni care duc dea-dreptul la censurarea, adică la negațiunea ei. N'am dreptul dar de loc să osîndesc producțiile literare ale tinerilor dramaturgi, și cu atît mai puțin dreptul să cer Academiei să facă poliție în contra lor, — și nu l-am, nu numai pentru că acesta e adevăratul punct de vedere, din care trebuie să judecăm arta, dar și pentru că eu însumi am susținut totdeauna temeinicia lui. Iar, dacă îmi iau acest drept acum, e că, probabil, am ce am eu cu Academia, cu d. *Hasdeu*¹⁾, și cu deosebire cu d. *Lecca*, — nu însă și cu d. *Ursachy*, deși tocmai drama sa a ocazionat ridicarea chestiunii. Căci din momentul ce nu poți suferi anume persoane (m'aș mira să știu și eu de ce!), ușor poți azvirli principiile. N'aș fi eu singurul, care aș fi făcut-o, deși, în articolul încriminat, am făcut-o dîndu-mi aere, că eu n'aș fi în stare niciodată să cad pradă unei asemenea iritabilități momentane!

1) Vezi *A unsprezecea bucată*.

Răutate dublată cu prefăcătorie!... — Foarte mulțumesc.

Nu voi răspunde cu aceeași monedă — ci voi arăta că dreptatea este de partea mea — și atât. Va fi prilej de clarificat o confuzie — și asemenea faptă, în starea noastră culturală, este o faptă bună. Satisfacția că o pot face este un admirabil antidot în contra sentimentelor, ce natural ar trebui să se nască în sufletul meu în această împrejurare. Și mă mulțumesc cu ea.

Deși sînt într'o strînsă legătură, că par numai una, totuși două sînt imputările ce mi se fac. Cea dintîiu e că relevarea elementelor imorale (în sensul cel mai larg al cuvîntului) dintr'o operă literară nu poate constitui în niciun caz o critică asupra valorii sale artistice. A le releva, cum am făcut eu, și a înjosi valoarea artistică a unei opere pe temeiul lor, este a judeca arta cu morala sau cu higiena — ceea ce este absurd. Este ca și cînd ai deconsidera valoarea științifică a descoperirii unui nou corp, pe temeiul

că acest corp este otrăvitor și poate da prilej de crime... Așa stă lucrul în teză generală și așa l-am susținut și eu în totdeauna. Tot temeiul meu în contra așa numitei critice tendenționiste, reprezentată la noi prin d. *Gherea*, în această propozițiune stă,—și, firește, nu șovăesc un singur moment de a o susține și astăzi cu aceeași căldură și convingere precum am făcut-o și altădată, când am protestat, și în contra acestui critic, și în contra altora, care căutau să înjosească meritul poetic al lui *Eminescu*¹⁾, sub cuvânt că este pesimist sau că are un fond bolnăvicios, sau, și mai rău, isteric. Dar dacă este adevărat acest punct de vedere, pentru ce atunci mă ridic pe acelaș temei și judec atît de defavorabil producția dramaturgică a d-lor *Lecca* și *Ursachy*? Cum pot să condamn pe alții, care judecă pe *Eminescu* după acest temei, și cum să am dreptate cînd și eu fac acelaș lucru cu acești autori? Răspun-

1) Vezi *Critica științifică și Eminescu*, passim.

sul e foarte simplu și nu admite replică: Pentrucă *Eminescu* — lucru, pe care nu l-au remarcat criticii lui — are arta de a nimici tot efectul propriu al acelor elemente sentimentale displăcute; pe cînd d-nii *Lecca* și *Ursachy* par'că au darul de a-l scoate și mai mult în relief. Așa încît, pe cînd el ne ridică în sferile senine ale imaginațiunii, ei ne coboară în vulgaritatea nesuferită a vieții; el ne dă emoțiunea estetică proprie oricărei adevărate opere de artă, ei fac imposibilă și umbra acestei emoțiuni; el ne încîntă, ei ne desgustă; el este, ei nu sînt artiști. Căci cerința de căpetenie a artei este de a reduce la o impresie clară, fundamentală o multiplicitate variată de impresii. În această reducere fie care impresie, plăcută sau dureroasă, încîntătoare sau desgustătoare, trebuie să-și piardă coloritul propriu — pe care l-are în realitate — și să împrumute coloritul dela impresia fundamentală, căreia i se subordonează. Așa fiind, orice element din opera de artă, care nu-și pierde caracterul său

bolnăvicios sau imoral, ca să se subordoneze acelei impresii, este pentru această impresie o pricină esențială de jicnire și de turburare, și devine din *punctul de vedere artistic*, și nu dintr'altul, o cauză esențială de inferioritate a operei. Cu deosebire în operele dramatice, cum am mai remarcat și altădată ¹⁾ cu prilejul «*Messalinei*» lui *Wildbrandt*, autorul dramatic trebuie să respecte jocul natural al sentimentelor noastre morale, mai mult decît în orice altfel de lucrări poetice, pentru că opera dramatică se adresează deodată nu la un singur individ, ci la o societate, ale cărei cerințe moral-sentimentale sînt mult mai stricte și mai severe decît ale individului izolat, care și poate erta multe. O jicnire a acestor sentimente, fără precauțiunea artistică de a le subordona în mod clar unei idei fundamentale de natură superioară, devine pentru opera dramatică, ce o provoacă, un defect capital care trebuie să atragă

1) Vezi *A cincea bucată*.

după sine neapărat căderea ei. De aceea dramaturgul de meserie, care se întemeiază mai mult pe meșteșugul său decît pe inspirația poetică, are grija să respecte această elementară cerință — și atunci opera lui, fără să fie o capod'operă, poate deveni o operă suportabilă și chiar de succes.

Dintre toți dramaturgii — și cu toată aparența contrarie — cei care în general au înțeles mai bine importanța respectului, ce trebuie să păstreze față de jocul natural al sentimentelor morale ale spectatorilor, sînt Francezii — și de aceea dramaturgia franceză e cea mai gustată și cea mai răspîdită. Succesul melodramei franceze o dovedește în destul. Și dar, spre a reveni, un critic are tot dreptul să critice o operă dramatică din punctul de vedere al fondului său bolnăvicios, anti-moral sau anti-social, și o poate face, fără să părăsească punctul de vedere artistic, ordecîteori opera dată nu se prezintă cu calități artistice care să covîrșească și să nimicească impresiile neplă-

cute, ce vin dela acel fond. Căci, în acest caz, atențiunea spectatorului este solicitată prea mult de ele, și sentimentul definitiv în loc să fie acea încântare *sui generis*—emoțiunea estetică—este desgustul sau în orice caz repulsiunea. O operă care ne lasă în suflet asemenea sentimente nu este, cum trebuie să fie, o raportare exactă a sensibilității omenești la lume,—este o operă rea—și, încă o dată, nu din punct de vedere moral sau social, ci din punct de vedere strict estetic.

A doua imputare este aceea a libertății artei. Artă este și trebuie să fie liberă, iar eu, în unele din criticele mele, am chemat în ajutor în contra unor anumite opere, cînd Direcțiunea Teatrelor, cînd Academia, sau mai bine le-am criticat, pe una, pentru că le-a primit, iar pe cealaltă pentru că le-a premiat. Și am făcut aceasta din pricină că acele opere cuprindeau un fond pe care îl credeam primejdios pentru dezvoltarea noastră morală și socială. M'am ridicat în contra dramei «*Dela oaste*», pentru că ataca

armata, — în contra comediei « *Oh, Bărbații* » ! pentru că contribuea la dezagregarea conștiinței noastre morale, — în contra dramelor « *Ciinii* » și « *Uitarea de sine* », pentru că ne prezintă ca simpatice, persoane vrednice de dispreț și turbură astfel orientarea noastră morală. Și am făcut aceasta uneori, nu întemeindu-mă, pe ideia schițată mai sus, că fondul lor ar fi fost prezentat în mod neartistic, dar chiar și când avea toată aparența de a fi prezentat astfel, cum a fost bunioară cazul cu « *Oh, Bărbații !* » Acî nu mai era vorba de osîndire din punct de vedere artistic — deși putea să ajute și acela — ci de-a dreptul de punctul de vedere social și moral, cu care arta nu are aface. Cu alte cuvinte, am judecat în materie de artă exact în acelaș chip, cum judeca d. *Gherea* pe *Eminescu*, *Vlăhuță*, *Caragiale*, cînd îi învinovățea că nu au nici un ideal, sau un ideal înapoiat sau nevrednic....

Așa e — și nu prea e așa ; sau dacă e așa, nu mă dau în lături să zic că e așa, fiindcă în realitate e altceva.

In adevăr, eu am făcut acele critici, și am avut dreptul să le fac, fiindcă aveam tèmeiu ca în judecata mea să mă pun din punctul de vedere al scopului, pe care trebuie să-l aibă o instituțiune de stat. Arta poate în sinul Statului nostru să se desvolte liber—și aceasta este prima condiție a desvoltării sale; dar dacă ea are putința să se desvolte liber—intrucit liber e să gîndească și să scrie oricine orice vrea,—aceasta nu însemnează că Statul este și dator s'o ajute în *toate* manifestările ei. Căci dacă Arta are anume cerințe, Statul nu mai puțin are pe ale sale. Aceste cerințe obligă pe Stat să nu ajute decît anume manifestări artistice; iar cerințele Artei, o obligă să nu urmărească cu orice preț acest ajutor. In raportul dintre Stat și Artă, și unul, și cealaltă, poate greși: el, încurajînd *toate* manifestările artei; ea, căutînd cu orice preț să intre în bunele lui grații. Și unul, și cealaltă, își pot păstra demnitatea și caracterul: el, încurajînd *numai* manifestările care convin trebuințelor lui de Stat; ea,

necăutînd cu dinadinsul să satisfacă nici una din aceste trebuințe. Așa fiind, cînd Statul întemeiază un teatru sau înființează o academie, el nu înțelege și nu trebuie să înțeleagă că face aceasta pentru ca să încurajeze *toate* manifestările artistice, ci numai pe acelea, care i-se par că pot contribui la creșterea și întărirea lui. Și de asemenea, un artist, cînd crează o operă de artă, el nu înțelege și nu trebuie să înțeleagă, că el face aceasta pentru ca să mulțumească trebuințele actuale ale Statului, ci ca să dea trup și ființă unei formațiuni sufletești care răsare în sufletul său în mod absolut liber, cu sau fără voia lui. De aci urmează că un artist, care a făcut o operă de artă în mod liber, este tot atît de absurd cerînd *necondiționat* ajutorul Statului, pe cît ar fi Statul, dacă ar căuta să satisfacă *necondiționat* această cerere. Și deci arta urmeze-și propriile căi și fie-i indiferent, dacă din întîmplare operele sale cad în sau alătura de sfera trebuințelor Statului. De cad în această sferă, atît mai bine,

dar să nu urmărească niciodată în mod voit această țintă.

Și deci, iarăș, urmeze-și și Statul propria-i merire și nu caute a încuraja decît acele opere care îl ajută să-și îndeplinească înalta lui funcție socială.

Și atunci lucrul devine clar și nu mai admite replică. Am dreptul—punîndu-mă din punctul de vedere al unei instituțiuni întemeiate și susținute de Stat—să critic și să resping operele de artă care nu satisfac trebuințele Statului, căci în acest caz nu e chestiunea de estetică, ci de administrație. Și am dreptul cu atît mai mult să resping analogia cu atitudinea d-lui *Gherca* față de poeții noștri, cu cît criticîndu-i, d-sa își închipuea că face estetică, și'n realitate făcea administrație. Această confuzie astăzi n'ar mai trebui să fie posibilă;—și am dreptul să mă mir că tot se găsesc minți care n'au eșit încă din atmosfera ei.

NOTIȚA XX.

Joi, 30 Dechemvrie, 1905.

423, voedevil în 4 acte, localizat de I. Malla după «Die Giegerln von Wien».

În sărbătorile Crăciunului s'a reluat voedevilul localizat de d. Malla, «423», un vechiu succes al Teatrului Național, și aseară Mercuri, 29 Dechemvrie, s'a dat a doua oară cu o sală destul de plină.

E o farsă cu intrigă deslînătă, cu niște tipuri care sînt departe de a fi *locale*, cu un text necorect și chiar incult din punct de vedere al limbii («bărbații se *însor*», «trebuie *șinuli în scurl*»), cu niște cuplete barbare ca versificație, dar cu o muzică ușoară și destul de interesantă pentru cel ce vine la teatru ca să petreacă. Deosebitele incidente fără însemnătate și de multeori nefirești sînt grupate însă împrejurul unui tip, pălărierul Vasilache (d. I. Niculescu), care, cu toată caricatura de omce este, prezintă od esfășurare de stări

sufletești destul de variată și de vie, așa încît ne poate întreține interesul pînă la sfîrșit. Și cu atît mai mult acest interes nu lăncezește, cu cît ele sînt legate de o împrejurare foarte simplă și firească.

Avînd mania loteriilor și ținut de scurt — dar de scurt de tot — de Felicia, (d-na M. Ciucurescu), nevastă-sa, Vasilache este nevoit să recurgă la fel de fel de expediente, ca să-și satisfacă slăbiciunea, și astfel ajunge să-și facă din căptușala unei pălării (pe care din pricina formeii și culoarei ei, n'ar putea-o cumpăra nimeni) casa sa «de depuneri», în care-și ascunde ultimul său bilet de loterie, cu numărul 423. Dar un excentric de modă Cărărescu (d. N. Soreanu), cumpără pălăria dela Felicia, fără știrea lui Vasilache, tocmai în momentul cînd No. 423 cîștigase lotul de 20000 de lei. Acum închipuiți-vă, pe deoparte bucuria pălărierului, care începe să joace tarrantela, cînd aude că No. 423 este cîștigătorul, iar pe de altă parte teama ca nu cumva nevastă-sa să afle că el va avea 20000 de lei; apoi desnădăjduirea ce-l cuprinde cînd descopere dispariția «casei de depuneri»; goana nebună după caraghiosul «Giegerl»; mijloacele copilărești — de altminteri în armonie cu «bobleța» lui — la care recurge spre a pune mina pe nestemata pălărie; nasul, cu care

trebuie să înfrunte cercetările nevastă-sa, care se mai teme—deși moale de tot—de trădare; apoi nerăbdarea, de care-i sînt frămîntate trupul, capul, mîinile, picioarele, văzînd că se apropie momentul cînd mult dorita pălărie îi va cădea în sfîrșit în mînă—și vă veți putea face o slabă idee de hazul, pe care un artist de seama d-lui I. Niculescu trebuie să-l producă în public, mai cu seamă cînd d-sa își punetoată puterea de convingere și toată cădura sufletului, cum a făcut-o la aceste reprezentatii. Dacă mai adăogăm jocul fin și ușoara dar inciziva caricatură a d-lui Soreanu în Cărărescu; buna dispoziție și vioiciunea d-lui Catopol în rolul unui «terchea-berchea» care vrea să se însoare fără para în buzunar și croește intrigi care nu se prind; țîfna mahmură a d-lui I. Brezeanu în rolul unui tată care-și duce familia la grădină cu gînd ca s'o amărăscă; savanta bilbiială a d-lui Ciucurette în discursul lui Nifipescu, (ce nume!) președintele de onoare al serbării pălărierilor; grația și dulceața cu care d-na Ionașcu izbutește să cînte unele cuplete,— putem pricepe de ce o asemenea operă dramatică, nulă din punct de vedere literar, nu numai face să petreacă pe publicul neprevenit, dar interesează și pe criticul dramatic...

Din șirul artiștilor, care au jucat rolurile principale, n'ar fi trebuit să exclud pe d-na Maria Ciucurescu, care a jucat rolul Feliciei. Am făcut-o din pricină că toată seara m'a supărat neintonînd bine replicile. Lipsă de repetiție sau de dispoziție ?

A PATRUSPREZECEA BUCATA

Luni, 3 Ianuarie, 1903.

Romeo și Julieta, dramă în 5 acte de W. Shakspeare, trad. de Dim. I. Ghica.

Aș fi vrut în cronica de astăzi să vorbesc despre drama lui Mirbeau «*Les affaires sont les affaires*», care sub titlul «*Bani!*» s'a dat mai zilele trecute la Teatrul Național și, cu deosebire, despre jocul d-lui Liciu, care a reprezentat pe Isidor Lechat, personagiul principal al piesei, cu un realizm artistic, care merită să fie relevat și caracterizat. Fiindcă însă văd că această lucrare dramatică, jucată numai o dată, se reia chiar de mine și am puțința s'o mai văd,—amîn cele ce aveam de spus asupra ei pentru rîndul viitor, cu atît mai mult cu cît deo-

camdată sufletul mi-e plin de «*Romeo și Julieta*», pe care am văzut-o nu mai departe decît alaltăseară. Mi-e sufletul plin de încîntătoarea emoțiune ce mi-a dat, și nu numai mie, dar și întregului public, și cu deosebire — și aceasta este nota ce trebuie reținută — artiștilor, care au jucat-o. Căci important e ca criticul să fie mișcat și să fie îndemnat să-și arăte mișcarea inimei sale și celorlalți; și mai important e ca publicul să fi fost entusiasm și dus fără voia lui pe înălțimile solitare și reci, dar grandioase ale gîndirii omenești; dar mai important decît toate acestea este ca înșiși artiștii să fie în mod real și adînc pătrunși de întregimea și adîncimea unei asemenea opere, cînd sînt chemați s'o reprezinte!

Căci dela gradul, în care ei sînt capabili să facă aceasta, depinde, și mulțumirea criticului, și entuziasmul publicului. Artiștii noștri au dovedit, prin felul cum au jucat minunata dramă shaksperiană, că nu numai recită, dar și înțeleg, cu toată vioiciunea și vigoarea, sufletul

personagiilor, ce represintă ; că atmosfera sufletească, în care trăesc ele, le-a devenit familiară, că ei se complac într'însa, sînt fericiți că au prilejul să se miște într'însa și, mai cu seamă, că pot face și pe spectatori să trăiască cu dînșii într'însa.

Acest fapt este de o mare însemnătate pentru progresul Teatrului nostru. Căci nu e puțin lucru să ai impresia că artiștii noștri gustă cu convingere operele celui mai însemnat geniu dramatic, deși străin, și că sînt în stare să facă și pe publicul nostru, obișnuit cu melodrame barbare și cu farse fără noimă, să-l guste cu entusiasm. Dela «*Hamlet*» și «*Romeo și Julieta*», dela «*Othello*», și «*Negustorul din Venetia*», care mă mir că nu se mai dau, se poate trece la celelalte opere shaksperiane ; se pot îndemna, cu cuvîntul și cu fapta, poeții și literații noștri, să mai revadă unele traduceri și să traducă altele nouă, și se poate crea astfel o atmosferă dramatică înaltă și vie, care ar influența asu-

pra întregii noastre mișcări literare, îmbogățind-o, lărgindu-i orizontul, care deocamdată e cam strimt și șovinist, și ridicînd-o la o manifestare care să intereseze toate păturile noastre sociale, nu numai pe studenți și profesori....

«*Romeo și Julieta*» este, împreună cu «*Hamlet*», cea mai caracteristică operă a geniului lui Shakspeare — cea d'întîi reprezentînd tinerețea gîndului, cea de-a doua, maturitatea lui. Gîndul tînăr e supus pasiunii, și fie că protestează, fie că se lasă în voia ei, el este numai un instrument de conducere al ei și numai al ei: așa e și el în «*Romeo și Julieta*». Gîndul matur supune pasiunea și cumpănește binele și răul, și în această cumpănire descoperă că și unul și celălalt sînt la capătul oricărei fapte ce întreprindem, și rămîne în suspensiune: așa este el în «*Hamlet*». În primul caz, personagiile cele mai melancolice, cele mai neștiutoare și mai slabe, devin deodată puteri neînfrîinate de voință, care nu se poate descărca decît într'o singură direcțiune: sco-

pul pasiunii, ce stăpînește gîndul. În al doilea caz, personagiile cele mai întreprinzătoare și mai active, cele mai conștiente și mai pline de viață se frîng de propriile gînduri, nu știu ce e hotărîrea, șovăesc și dau înapoi dela cea mai mică faptă. «*Hamlet*», cum ni se arată în primele scene, este îndrăzneț și chiar temerar, este plin de viață și de energie, și știe unde merge : altfel n'ar face planul cum să pîndească fantoma tatălui său, n'ar urma-o smucindu-se cu violență din brațele amicilor săi și nu li s'ar impune cu hotărîrile lui, așa cum li se impune în tot decursul primului act. Numai din cînd în cînd, cîteo reflecție tristă ne anunță, ca o geană de nor, furtuna ce s'apropie, — stările lui sufletești de mai tîrziu. Indată însă ce gîndirea matură se deșteaptă mai înainte de vreme în tînărul său suflet, ea reduce energia eroului la simple veleități, și astfel el ajunge visătorul caprițios, nehotărît și aproape nebun pe care-l cunoaștem sub numele de Hamlet. Romeo, din contră începe a

fi, precum sfirșește Hamlet și se desvoltă și sfirșește, cum Hamlet începe. La început e melancolic, deziluzionat și nehotărît, fără energie și chiar fără statornicie; dar, de îndată ce pasiune îl trăznește și-i cuprinde cu flacările ei mistuitoare tot sufletul, el devine de-o energie și, o temeritate fără exemplu: voința lui e luminată de un singur scop către care pășește cu conștiința și îndirjirea omului, ce nu mai are nimic de pierdut. Și tot astfel neștiutoarea Julietă, care la început se pare că nu are altă voință decît pe aceea a părinților săi și niciun alt îndreptar decît sfaturile doicii sale. Dar îndată ce pasiunea i-a deșteptat sufletul la viața cea nouă plină de fulgerile și întunericul nesfirșitei iubiri, ea dobîndește o voință nebănuită, și, ca puiul, ce ese din ou, sparge fără nici o sforțare, fără nici-o remușcare, fără gînd de frică, coaja atmosferei de respect și supunere în care crescuse în casa tatălui său, și-ar trece fără șovăire prin cele mai grele încercări, dacă ar ști cu siguranță că ele ar fi cel

mai bun mijloc ca să ajungă la țintă. Și ceea ce e și mai surprinzător la această eroină este trecerea dela complecta naivitate, la complecta știință a mijloacelor, prin care poate să ajungă mai repede să fie soția lui Romeo.

Astfel Romeo și Julieta sînt două fețe deosebite ale aceluiaș moment sufletesc: desmortîirea voinței și repezirea ei neînfrînată către scopul luminat de pasiunea cea mai firească din cîte bîntuesc sufletul omenesc: iubirea. Pe cînd Hamlet reprezintă singur un moment sufletesc contrariu: amortîirea voinței condusă de lumina cea mai firească a minții omenești: rațiunea. Această apropiere între Romeo și Julieta pe deo parte și Hamlet pe de alta ne explică de ce în «*Romeo și Julieta*» descoperim stări sufletești care ne fac să vedem în Romeo un fel de Hamlet, mai tînăr și mai incult, iar în Hamlet unele trăsuri care ne fac să vedem în Hamlet un fel de Romeo, deziluzionat și filosof. Dar ceea ce mă face pe mine să unesc într'o singură

cugetare aceste personaje așa de contrarii și să zic că dramele, în care se găsesc sînt operele cele mai caracteristice ale geniului shaksperean — sînt următoarele două considerațiuni.

E mai întii faptul, că tocmai din pricină că și una și alta întrupează—una într'un sens, și alta într'alt sens — trecerea dela hotărîre la nehotărîre, dela voință la nevoință, și deci dela ființă la neființă, nicăiri problema soartei ome-nești, cu partea ei de speranțe și de neant, de fericire și de nefericire, nu este înfățișată prin artă în mod mai caracteristic. Nicăiri gîndul vieții cu toată încîntarea și farmecul ei ideal, cu toată mîngîierea și dulceața ei materială, nu se împletește mai violent și mai de aproape clipă de clipă, cu gîndul groaznic și hidos al morții. Și nicăiri par'că, deși atît de deosebite în esența lor, ele nu se împreună mai intim ca acolo, în suprema fatalitate oribilă și voluptoasă, ce ne-a fost hărăzită pe pămînt. Astfel aceste două opere înfățișează în chipul cel mai

adînc și mai plastic fundamentul misterios și nepătruns al vieții noastre, și printr'aceasta dobîndesc, în opera lui Shakspeare, o preeminență nediscutabilă.

Al doilea fapt — și care în acelaș timp întemeiază superioritatea dramei «*Romeo și Julieta*» asupra lui «*Hamlet*», — este că *originalitatea de intuiție* proprie lui Shakspeare, nicăiri nu se vedește mai vie și mai completă, ca în aceste drame. Nicăiri *sinteza contrariilor*, care caracterizează intuiția acestui geniu, nu e mai vizibilă ca aici. Geniul și nebunia fac una în nefericitul Prinț al Danemarcei; iubire serafică și destrăbălare fac una în nefericita Julieta, personagiul principal al dramei. Adîncă durere și rîs nestăpînit fac una în Hamlet; situațiuni de un comic indiscutabil în care se toarnă stări sufletești de un tragic desăvîrșit fac una în «*Romeo și Julieta*»; viața trivială și viața înaltă și nobilă se ating și se împletesc, și într'una, și într'alta, cu cel mai mare firesc, și cu cel mai mare firesc dramaturgul ne face să vedem cele mai ex-

traordinaire plăzmuiri ale imaginațiunii cu reciochiai rațiunii, și totuși să credem într'insele. Aceste contraste așa de mari sînt cu toate astea perfectîmbinate într'o singură impresiune. Această impresiune este mai presus și de rîs și de plîns,—întrucît ea nu încapă cu totul în nici una dintre aceste manifestări comode ale sufletului nostru—și solicită adîncimi ale sufletului, la care rar ajung impresiunile, ce ne vin dela alte opere de artă. Ea este efectul acelei originalități de intuițiune a geniului shakspearean și într'însa constă progresul sufletesc pe care îl facem luînd cunoștință de dramele acestui neasemănat poet. Ea a făcut pe unii esteticieni să creeze un întreg sistem de estetică—humorismul—care dacă nupoate fi primit din pricina strimteții lui, dovedește totuși neasemănatul efect pe care poetul englez l-a făcut asupra lumii.

E greu ca să ajungi la explicarea lumii prin sisteme filozofice—e greu și nesigur. Ca să ajungi la o convingere trebuie s'o fi avut mai dinainte, pentruca să

poți trece cu vederea falsitatea unor fapte, curiozitatea unei interpretări și ilogismul unor deducții. Dar ceea ce e greu să faci cineva pe studiu, o face ușor prin intuiția artistică. Cine vrea să înțeleagă adâncimile vieții, lese la o parte sistemele și îndrepteze-se spre marele opere de artă. Acî va găsi,—ceea ce rar va găsi acolo—și o încîntare care rămîne încîntare, chiar cînd îi va da impresiunea că totul e prada nimicului.

NOTIȚA XXI.

Duminică, 9 Ianuarie, 1905.

Romeo și Julieta de W. Shakspeare; Bani! de Oclare Mirbeau.

Simbătă, 1 Ianuarie s'a dat—dacă nu mă înșel a treia oară în stagiunea aceasta—«*Romeo și Julieta*», iar Marți, 4 Ianuarie, s'a reluat piesa «*Bani!*» (*Les affaires sont les affaires*), de O. Mirbeau. Amîndouă aceste opere dramatice au fost interesant interpretate, cu deosebire în privința rolurilor principale. Protagonistii în «*Romeo și Julieta*» au fost d. Demetriad în rolul lui Romeo și d-ra Voiculescu în rolul Julietei, personagiul principal al dramei. Interpretarea d-lui Demetriad mi s'a părut conștiincioasă, și a avut unele momente mișcătoare, ca în scena cu Lorenzo. E păcat însă că n'a învățat încă să cadă: efectul scenei a fost jienit prin căderea sa stîngace. D-sa însă, pe lingă răceala temperamentului, ce-i este proprie — răceala care nu dispare cu

totul decît în momentele de puternică criză sufletească — păstrează prea mult monotonia melodramatică a glasului : joacă cu trupul, nu joacă cu glasul. În schimb, d-ra Voiculescu — și aceasta îndreptățește speranțele, ce punem în ci-sa pentru scena noastră — se arată din ce în ce mai stăpînă pe semnificările sufletești ale glasului său și izbutește — deși este numai o începătoare — să scoată uneori efecte admirabile. Totuși, cum am mai mai spus-o și altădată, n'a părăsit încă de tot melodramatismul nesemnificativ, dar ne consolăm cu constatarea că îl întrebunțează din ce în ce mai puțin.

De astădată două observațiuni critice mai însemnate țin să fac jocului său.

Întîia observațiune este de a nu căuta să mai *contrafacă* prin glas naivitatea, pe care n'o are — și adaog, de care nu are trebuință. Julieta e neștiutoare, dar nu e din temperament ingenuă : din contră ea e stăpînă pe toate meșteșugurile de conversațiune ce se obișnuia pe vremea lui Shakspeare între persoane ce voiau să cocheteze. *Eufuismul*, ce întîlnim în convorbirile ei cu Romeo, e dovadă pentru aceasta — căci eufuismul este tocmai modul de exprimare cel mai lipsit de naivitate. Tonul naiv nu i se potrivește, chiar cînd l-ai întrebunța în mod firesc, necum

cînd nu poți decît să-l contrafaci. Tonul natural, nesilit și chiar familiar ar produce în vorbirea eufuistă un efect cu totul altul decît simularea naivității: numai așa manierismul și afectația acestui fel de exprimare se temperază și poate deveni chiar grație.

A doua observațiune este în privința felului cum interpretează scena narcoticului — are aerul de a nu o interpreta de loc. Julieta este hotărîtă la faptă, numai nu e sigură că va izbuti. Sînt reflecții care dau pe față teama, dar care nu înlătură hotărîrea. Ele reprezintă dar stări sufletești *inhibitive*, înnăbușite și reținute, și cer prin urmare un debit fără declamație — aproape șoptit în care să se simtă fiorul. Negreșit, în desfășurarea acestor sentimente, artista poate ajunge și la o ridicare de voce mai mare, dar aceasta să fie redată ca ultimul termen al unei gradațiuni și în momentul unde hotărîrea e amenințată să fie desrădăcinată.

De relevat mai ar fi și jocul altor artiști cu roluri secundare. D. Costescu, în rolul lui Mercutio, e mai totdeauna foarte bine, ceea ce altminteri e prea puțin, puțin de tot, pentru un societar clasa I.

Zic acestea nu numai de d. Costescu, dar și de toți societarii de clasa I, care, deși sînt societari clasa I, nu-i văd jucînd decît în ro-

luri de «comparși». Un astfel de societar mi-l închipui că este vrednic să joace cu succes câteva roluri principale în dramă sau comedie (cum văd că pot face unii din societarii de clasa III sau unii, de care Direcțiunea își bate joc cu niște angajamente ridicule). Un societar de clasa I, care ar juca, chiar în perfecțiune, numai roluri secundare, nu-și merită rangul, și mă mir de judecata aceluia, care au văzut în d. Costescu o stea de întâia mărime, când ei înșiși nu-l pun să joace de cele mai multeori decât roluri de stele cu coadă. Și în acest caz este și d-na Mateescu-Ciupagea, care e mai prejos de d-na Alexandrescu. D-na Mateescu-Ciupagea are o voce monotonă și vulgară și o lipsă de căldură și de avînt care o face să fie improprie chiar în roluri secundare, pe cînd d-na Alexandrescu, deși se poticnește, chiar cînd își știe rolul bine, are totdeauna hazul său — și în rolul doicei Julietei, acest haz a avut în multe locuri chiar savoairea adevăratei arte. De aci nu urmează că d-na Alexandrescu să fie societară clasa I, dar revoltă și miră pe cei ce știu că d-na Mateescu-Ciupagea are acest rang!

De relevat ar mai fi jocul d-lui Achille, în tatăl Julietei, care, cu deosebire în scena furiei în contra fiicei sale, a fost minunat prin convingerea, ce a pus în invectivele, ce-i as-

vîrle. De-ar fi știut să facă pauze înainte de «rușine», ar fi fost tot așa de bine și în scena cu Tibald. D-sa face neconținut progrese și, deși e poate cel mai utilizat dintre toți artiștii, nu este decît un simplu gagist. Acelaș lucru cu d. Sturdza, care are aproape aceeași situațiune, deși reprezintă o întregă latură a activității dramatice de pe prima noastră scenă. D-sa a redat cu culoare justă rolul îndrăznețului Tibald.

Modest și la locul său d. Mărculescu în Benvolio. Mi-ar fi plăcut ca tipul reflexiv al lui Lorenzo, reprezentat cu abilitate de d. I. Petrescu, să aibă mai puțină melodramă și în schimb mai mult natural în glas. De altminteri d. I. Petrescu ne-a arătat (Bufonul din «Nerone» mi-e încă în minte) că știe să aibă și culoare și variație în graiu. Uitatu-s'a pe sine însuși? În fine nu trebuie să uit pe d-nii Bulandra și Hagi Stoica, care și-au jucat personagiile cu distincțiune și măsură. Păcat că în scena dela mormîntul Julietei, d. Hagi Stoica n'a prea ținut să fie auzit de public.

În privința jocului artiștilor din «Bani!» voi vorbi Lunea viitoare.

A CINCISPREZECEA BUCATA

Luni, 10 Ianuarie, 1904.

Bani! (Les affaires sont affaires) de O. Mibeau, trad. de...

Marția trecută, 4 Ianuarie, s'a reprezentat la Teatrul Național, a doua oară, și în fața unui public numeros și ales, curioasa dramă-comedie a lui Octave Mirbeau, «*Les affaires sont les affaires*», tradusă în românește sub titlul cam melodramatic și cam afectat «*Bani!*»! Ii zic curioasă, pentru că, deși la prima vedere pare foarte interesantă, această lucrare nu are darul de a se impune ca ceva statornic și vrednic de admirat și imitat, nici prin fond, nici prin conținut, nici prin modul de tractare, nici prin spiritul în care este scrisă: ne izbește,

dar nici nu ne încălzește, nici nu ne convinge. Li zic apoi dramă-comedie, pentru că nici într'o altă «piesă» modernă nu am avut prilej să întîlnesc un *mixtum compositum* mai caracteristic pentru acea stare sufletească îndoioasă și neestetice la culme, care, fără să fie humor, tinde să provoace și plîsul și rîsul în acelaș timp, rămîne la jumătate de drum și nu izbutește să ațîțe în sufletul nostru nici pe unul, nici pe celălalt. Dacă însă renunțăm de bună voie la încercarea de a pătrunde această operă prin ajutorul inimei și de a găsi într'însa o dulce hrană pentru sentimentalitatea noastră, și dacă o judecăm numai cu mintea și mai cu seamă cu voința, descoperim într'însa mai întii o remarcabilă sfortare a inteligenței de a pune în picioare o operă pentru care se cere în primul rînd imaginațiune și caldă simțire; al doilea — și mai cu seamă — o tendință precisă și ireducibilă de a izbî printr'însa un anume fel omenesc de a fi — firea financiarilor — fără ca autorul să aibă grijă ca nu

cumva loviturile sale să nu se întoarcă în contra altui fel de oameni, la care el ține. Cu alte cuvinte, lucrarea scriitorului francez este o satiră dramatică stângace și fără efect, dar viguroasă. Autorul nu știe să izbească, dar are pumnul puternic, și dacă ne îndispune mai totdeauna stângăcia lui, admirăm uneori tăria lui.

Personagiul principal al acestei drame este Isidor Lechat, director de jurnal, om de afaceri, mare financiar pe care nimeni nu-l stimează, dar de care toți se tem. Asupra lui, autorul caută să grămădească toate însușirile antipatice, pe care le va fi observat sau pe care le va fi întâlnit observate de alții, la unii din finanțarii Apusului. Lechat, fost falit de două ori și amestecat prin fel de fel de afaceri necinstite, este vulgar, obraznic și brutal; mărginit la minte și incult; lăudăros și vanitos, făcându-și un renume tocmai din însușirile, care-l înjosesc în fața celorlalți oameni; neglijent pînă la absurd cu educațiunea copiilor săi; crîncen

și lipsit de cea mai elimentară delicatete față cu cei ce au trebuință de dinsul și cu atit mai mult față de cei ce sînt în serviciul lui; un om care nu știe ce e onoarea și moralitatea și care e lipsit de orice scrupul și de orice remușcări, cînd e vorba de cîștig. Setea de cîștig este centrul ființei sale: din momentul ce este vorba de bani, stupidul și incultul devine genial și atotștiutor; brutalul devine insinuant și cu delicateți feline; crudul și nesimțitorul, lăudărosul și vanitosul se arată om de inimă, plin de modestie și de cucernicie. Cînd scapă prada însă, fiara, cu strimtețea și brutalitatea ei, cu cruzimea și furia ei, se deșteaptă, — și atunci ni se ridică în minte întrebarea: cum se poate ca în aceeași persoană să trăiască atîta prostie și atîta inteligență, atîta brutalitate și atîta înlădiere, atîta vanitate și atîta modestie, — și nu ne vine să credem.

Această întrebare se naște în sufletul nostru și ne sguduie credința în realitatea personagiului, pentru că autorul aces-

tei opere dramatice nu este un adevărat artist *creator*. El nu și-a plăsmuit personagiul dintr'o dată și dintr'o singură bucată; el n'a avut din capul locului un sentiment fundamental, original, adânc și adevărat care să ceară să fie incorporat într'o figură oarecare; el, deci, n'a avut prilejul ca, pornind cu imaginațiunea de la acest sentiment, să găsească și să plăsmuiască, în mod firesc și fără sfortare, toate amănuntele concrete ale acelei figuri în care să se găsească numai acel sentiment și care să fie icoana lui credincioasă și neturburată de nici o altă impresiune contrarie. El nu a fost un artist creator, ci un artist foarte inteligent, care și-a compus personagiul bucățică, cu bucățică, pornind dela ideea generală, cum trebuie să fie un financiar, și apoi gândindu-se și găsind, rînd pe rînd, care ar fi faptele și care ar fi vorbele cele mai potrivite pentruca să exprime deosebita însușiri pe care, *în mod abstract*, le legase de acea ideie generală. În această lucrare însă, critică și analitică, nu ar-

tistică și creatoare, autorul, oricît de inteligent ar fi fost el, va fi putut găsi multe fapte potrivite, ca să exprime acea idee, dar niciodată n'a putut găsi pe *cele mai potrivite*, adică pe cele *caracteristice*. Și aci e marea deosebire între artă și meșteșug, între arta creatoare și arta mecanică. Arta creatoare, plecînd dela acea adîncă intuiție artistică, plină de sentimentul puternic și original al artistului, găsește în mod firesc amănuntele cele mai apte pentru expresiunea aceluia sentiment; arta mecanică, plecînd dela o simplă idee generală, lipsită de sentiment, găsește după multă sfortare amănunte potrivite cu acea idee, dar niciodată pe cele caracteristice.

De aceea, urmărind desfășurarea operei lui *Mirbeau*, și observînd că cutare sau cutare amănunt este pus de autor pentruca să ne arate că personagiul său principal are cutare sau cutare însușire, adaogăm îndată instinctiv, căspre a pune în evidență acea însușire, s'ar fi putut găsi un alt fapt și mai pregnant. Ca să

ne arate, bunioară, că Lechat este stupid în alte fapte decît cele financiare, autorul îl face să-și atragă simpatiile alegătorilor vopsindu-și trunchii copacilor din parc în culori naționale. E stupid într'adevăr, dar această stupiditate are ceva nefiresc și ciudat. Ca să ne arate că acest financiar este financiar mai înainte de a fi om, pune pe doi oameni de afaceri, tocmai în momentul cînd el urla de durere, că și-a pierdut pe fiul său, să-i prezinte spre semnare un contract în care nu se stipulase toate clauzele cerute de el; iar el, deși în culmea durerii, bagă de seamă, îi face «canalii» și printre spasme și suspinuri, le dictează condițiile omise. Faptul este potrivit ca să arate cît de independentă e mintea lui de financiar de inima lui de om, — dar iarăși pare nenatural și curios. Și nu atît că el a băgat de seamă nedreptatea, cît că acei oameni de afaceri au putut să-i vorbească de afaceri în acele momente. Și, ca aceste fapte, sînt toate faptele și

vorbele, prin care ni se înfățișează și ni se caracterizează Lechat.

Dar în afară de faptul că opera lui *Mirbeau* e rezultatul minții și nu al intuițiunii lui artistice, ea mai are și un alt defect,—și cel mai mare din punct de vedere teatral.

Anume, autorul a vrut să ne înfățișeze în Lechat, tipul financiarului, nu ca să ne impresioneze în mod estetic, ci ca să ne facă să urim acest fel de oameni. Cu alte cuvinte, motivele, ce l-au condus să compună opera sa, nu au fost atit de natură artistică, cât, ca să zic astfel, de natură politică. Prin lucrarea sa, el a vrut să dea o lovitură—nu o emoțiune dramatică, să-și manifesteze tăria voinței sale, nu excelența sentimentalității sale. El a vrut să lovească într'o clasă întreagă de oameni, în marea finanță, de pe urma căreia poate el însuși va fi avut să sufere ceva. Acest spirit l-a făcut să falsifice tipul financiarului, întrupat în Lechat, acumulînd asupra-i toate notele antipatice, ce a putut să.

găsească, fie că aceste note erau esențial sau numai întâmplător legate cu acest tip. Din această pricină lucrarea sa a trebuit să dobândească două defecte care contribuiesc să mărească acea impresiune de ciudățenie și de importanță, pe care am constatat-o mai sus. Mai întâi, această operă, care se dă de dramatică, și-a pierdut acest caracter—și a devenit satiră. Al doilea, din comedie sau mai bine din satiră de *character*, cum ar fi trebuit să fie și cum a părut că este celor ce a scris pînă acum despre ea, a degenerat într'o simplă operă de interes local și chiar—ceeace este mai grav—de interes individual. Așa că, în definitiv, autorul, în loc să izbească într'o clasă de oameni, în loc să-i satirizeze pe toți și să asmuță asupra lor ura celorlalți, el a izbit într'un singur individ, cine va fi acela, pe care ni l-a înfățișat sub numele de Lechat. Căci întrebările, ce ni le punem involuntar în fața tuturor caracteristicilor antipatice ale acestui personaj, sînt de natura aceasta: este *esențial*

pentru financiar să fi dat faliment de două ori? să fie stupid în toate celelalte afaceri, afară de cele financiare? să fie neglijent în viața de familie, brutal, lăudăros și vanitos, crud și fără inimă, și atît de mlădios, încît, cînd e vorba de cîștig, să-și piardă caracteristicile sale pentru cele contrarii? Și, firește, răspunsul, pe care ni-l dăm iarăși involuntar, este de cele mai multe ori, dacă nu chiar totdeauna, negativ. Dar, în acest caz, credința că avem în fața noastră *un caracter* se nimicește, proporțiile mari, sub care-l vedeam la început, se «rapetisează», și, în loc de un tip, vedem un simplu individ care nu ne poate interesa prin defectele, pe care le are, ci prin stările sufletești umane, pe care însă — în genere — nu le are. Și de aceea din toată lucrarea singurele momente, în care acest personagiu devine cu adevărat interesant nu sînt acelea în care ne este arătat ca financiar, ci acelea în care ne este arătat ca om: cînd fiica sa îl înfruntă și cînd i se anunță moartea fiului

său. Uluiala, indignarea, și cu deosebire durerea, ce o simte, ca om care nu prea știa ce va să zică aceste manifestări sufletești, ne impresionează mai mult decât tocmelile de tejghea cu Marchizul de Porcellet sau cu cei doi ingineri care caută să-l înșele. Dar atunci nu mai e nici Lechat, nici financiarul, ci omul, și interesul, ce ni-l deșteaptă, ese din sfera intențiunii satirice a autorului.

Dar ceea ce nimicește chiar această intențiune sînt unele personaje cu ajutorul cărora autorul voeste să ne scoată în evidență cît mai mult firea josnică și vrednică de desprețuit a lui Lechat: fisa sa, Germaine, Marchizul de Porcellet, viconte de la Fontenelle și cei doi ingineri, Phinck și Grugg. Singura afacere financiară în care vedem pe Lechat, cum se poartă ca financiar, este aceea, pe care i-o oferă Phinck și Grugg. Dar acești doi ingineri sînt niște ticăloși, ca și el, și tirania, cu care se poartă cu ei, e scuzabilă. Viconte de la Fontenelle, care a ajuns intendentul lui Lechat și este ex-

pus la brutalitățile lui de umilitor al nobililor, este un ruinat din pricina vițiilor și destrăbălării lui; și acelaș lucru este și Marchizul de Porcellet, care, deși se indignează de propunerile neonorabile ale lui Lechat, le primește totuși pe toate, în schimbul făgăduelilor de bani. Dar cea mai însemnată figură, merită să ascuțâ vîrfurile satirii și s'o înfigă fără milă în sufletul financiarului Lechat este fiica sa, Germaine, a cărei fire însă contribuie tocmai din contră să sece puterea satirică a intențiunii autorului și să ne facă chiar să ne întoarcem în contra lui. Germaine ar fi, după autor, idealul, și luminos și răzbunător, față de care Lechat să pară în toată micimea și înjosirea lui, și dela care să-i vie pedeapsa biciuirii morale, ce merită. Ea ne este înfățișată ca o fată miloasă, înțelegătoare, energică și cultă, dar care nu numai nu este mulțumită de viața și apucăturile tatălui său, dar, uitînd—ușor de tot pentru o fică! — că a fost crescută și educată prin mijloacele, care el i le-a pus la dispozițiune; uitînd

că trăește sub acoperișul castelului lui, înconjurată de iubirea lui, așa cum o pricepe el, și de a mamei sale, egoistă și sgîrcită, dar nicidecum rea ; uitînd că ea e sîngele lui și, pînă la un punct chiar sufletul lui,—vorbește de dînsul față de mama sa, față de iubitul său, cum nici unul din oamenii străini, ce întîlnim în întreaga operă, n'ar îndrăzni să vorbească : ea îl face pe tatăl său —și ajunge chiar să i-o spună în față—hoț și tîlhar, și nu ne lasă de loc în îndoială că are cea mai covîrșitoare și mai ireductibilă ură în contra lui. Firește, că monstrul Lechat trebuie să nască un asemenea revoltător monstru, —dar autorul vrea să ne prezinte totuși pe acest monstru, ca pe un înger al răzbunării divine. Indrăzneată și puternică lovitură, de care însă nu suferă Lechat, ci idealul autorului însuși, adică însuși el.

Dar ceea ce este și mai grav, e că din toate trăsăturile, pe care autorul le strînge în Lechat, este una esențială și adevărată, care întunecă pe celelalte, și care,

cu toată sfortărea autorului de a-i da culoarea nefavorabilă, rămîne simpatică și vrednică nu de dispreț, ci de admirațiunea noastră. Lechat este o voință, care merge fără șovăire la țintă: pe el nu-l amețesc nici frazele, nici considerațiile sentimentale, pe el îl interesează numai faptul. Este un erou practic, și oricît de nesuferit ar fi unora omul practic, el, întrucît își realizează, cu o putere și cu o siguranță rară scopurilor sale, merită să fie admirat—este și rămîne un erou. Dar atunci cum mai rămîne cu intențiunea satirică a autorului?

Iată contradicțiile ce involvă această lucrare dramatică și iată de ce pare atît de interesantă și totuș atît de curioasă și rece. E o operă inteligentă dar seacă, satirică, dar necumpănită, în care întîlnim înalte preocupațiuni, dar mijloace neînsemnate și stîngace.

Așa fiind, trebuie să ne așteptăm ca succesul ei să depindă de altceva decît de calitățile ei—și în adevăr, la noi, unde lumea financiară nu prea ne apasă di-

rect, succesul ei, neputînd fi motivat de atmosfera socială, se datorește numai jocului artiștilor.

Lăsînd la o parte finețea cu care d. Achille și mai cu seamă d. Soreanu subliniază neseriozitatea, «secăturismul» și ipocrizia cu ață albă a celor doi ingineri; cumpănita modestie și delicatețe a d-lui Demetriad, în rolul lui Garraud, iubitul Germainei, și a d-lui Livescu în rolul Vicontelui de Fontenelle; demnitatea nesigură dar distinsă (păcat că, în ținută numai, nu și în vorbă), a d-lui Sturdza, în rolul Marchizului de Porcellet; bonomia vulgară și stupidă, cum se și cuvenea personagiului, ce juca, a d-nei Hasnaș, în rolul d-nei Lechat, precum și rafineria afectată și obosită a d-lui Aurel Petrescu în rolul lui Xavier, fiul lui Lechat, — și trecînd fără mențiune peste jocul d-nei Demetriad, care a vrut, pe nedrept, să accentueze prea mult atmosfera anti-patică a Germainei—trebuie să ne oprim cu deosebire asupra jocului d-lui Liciu, care a reprezentat pe Isidor Lechat, per-

sonagiul principal, și prea principal, al piesei. Nu-l voiu lăuda, cum au căutat să facă unii, pentrucă a izbutit să dea tipul financiarului francez, mai bine decît l-ar fi putut da alți artiști ai altor națiuni, cum nu-l laud că face așa de bine pe Evreul. Acest talent de imitare și de contrafacere pot fermeca pe amatorii de teatru de varietăți; dar, și fără de aceasta, publicului nostru puțin îi pasă dacă d. Liciu imitează sau nu imitează bine pe un tip pe care nu-l cunoaște. În această privință, artistul nostru chiar a greșit la prima reprezentație, căutînd să localizeze tipul, prin faptul că din cînd în cînd a lăsat să se strevadă accentul evreesc în vorbire. Dar îl voiu lăuda pentru îndrăsneala, ce a pus-o în jocul actului III, cînd Lechat, care-și rîde de toți și merge în viață din triumf în triumf, este izbit deodată de două nenorociri: mai întîi de fuga fiicei sale, care îi părăsește casa,—după ce-i declarase (în fața Marchizului de Porcellet, care, constrîns de bancher, îi ceruse mina pen-

tru fiul său) că are un amant; și a doua, și cea mai groaznică, de moartea năpraznică a fiului său, Xavier, pentru care avea o slăbiciune fără margini și care e zdrobit de propriu automobil. Trebuie mult timp ca în sufletul unui asemenea om să-și fac loc durerea. Sufletul lui este nedeprins cu asemenea stări sufletești; o coajă puternică de impresiuni indiferente sau pline de mulțumire oprește ideia fatală să pătrună în adînc și să aprinză sentimentalitatea innăbușită și nebănuită ce se ascunde în substrucțiunea unui asemenea suflet. Dar ideia se repetă, cu puterea fatalității neînfrînte și izbește din ce în ce mai puternic, mai tăios, mai adînc, pînă ce ajunge la temelie. Efectul, ce trebuie să-l facă ea ajungînd acolo, trebuie să fie neașteptat și formidabil. Ca o fiară ce se înneacă cu un os și e aproape să se innăbușe — se roșește, își deformează trăsurile, icnește, caută să respire din adînc, și ca o fiară ce în acest moment e străpunsă de un pumnal pînă în rărunchi, izbucnește de odată în-

tr'un țipăt de infinită desnădăjduire. Și apoi iar se înneacă, își smucește hainele, își rupe gulerul ca să poată respira, gîfie și clefăe, și urlă, și se frămîntă, și izbucnește în țipete, și se bate în cap, și nu știe ce mai face. E o durere imensă, adîncă și adevărată, care nici nu poate fi exprimată la un asemenea om și în asemenea moment decît astfel. Și nimeni nu rîde de contorsiunile lui, și nimeni nu se scîrbește de clefăelile lui de cîine turbat, și nimeni nu se indignează de realismul acestui joc, — și nu se iudignează pentru că d. Liciu a găsit în sufletul său, ceva foarte rar la artiștii noștri dramatici, convingerea, avîntul, adevărul, pe care-l pune în acele manifestări ale durerii. Aceasta este o dovadă—și asupra ei voi avea cred ocazia să revin altădată — că d-sa, deși destul de distins și în celelalte feluri de roluri ce a jucat pînă acum — de-abia acum și-a găsit adevărul său gen.

NOTIȚA XXII.

Joi, 13 Ianuarie 1905.

O noapte furtunoasă, de I. L. Caragiale; Minunică (L'enfant du miracle), comedie bulă în 3 acte de Paul Garault și Robert Charvay.

Zilele acestea, între altele, s'au dat la Teatrul Național, două reprezentații care m'au nemulțumit în ultimul grad. S'a reluat, Sîmbătă, 8 Ianuarie, «O noapte furtunoasă», admirabila comedie a lui Caragiale, dar s'a jucat cum nici în târgul Buhuș nu s'ar fi jucat; iar Marți seara, 11 Ianuarie, s'a dat pentru întâia oară *L'enfant du miracle*, tradusă în nemțește sub titlul de «Drei hundert Tagen», iar în românește sub forma nouă de cuvînt, — care miroase a Montaureanu (=Goldenberg), Miereanu (=Honigmann), — *Minunică* (adică copilul Minunică, cum am zice: Mitică, Făgurică!), o netrebnicie franțuzească, pe care un român conștient nu s'ar fi apucat cu niciun preț s'o traducă spre a îmbogăți cu ea literatura românească...

Ceeace m'a mîhnit cu deosebire a fost con-

statarea, că artiștii noștri au jucat atît de neașteptat de rău minunata comedie românească, și atît de neașteptat de bine «ticăloșia» franțuzească. Căci e cel mai bun mijloc ca publicul nostru slab, inconștient și zăpăcit de formele inferioare ale culturii străine, să fie încurajat în disprețul lui pentru literatura românească și în nepilduita lui admirațiune pentru «scîrbele» literaturilor culte.

Cum să se mai simtă îndemnat acest public care trebuie instrunit și mînat cu o mîină de fier pe calea cea sănătoasă, dela care îl abate ușurința lui și falsa strălucire a Apusului, cum să se mai simtă îndemnat să admire operele literaturii noastre, cînd acestea sînt scîlciate, batjocorite, nimicite prin jocul artiștilor noștri? Și cum să nu-și îndrepteze admirația lui către noroiul civilizațiunilor îmbătrînite, cînd aceiași artiști îl poleiesc și-i dau o strălucire egală, dacă nu chiar mai mare, ca aceea, pe care o are în țara lui de origină? Firește că, formal luat lucrul, nu ei sînt de vină, ci cei ce-i pun să joace operele românești fără nici o repetiție, și pe cele străine cu toată grija și sollicitudinea unei cauze cinstite.

Formal, da ; dar nu în realitate. Căci dacă nu pot fi învinuiți că au jucat excelent o misiune străină, ce le-a fost impusă, cu atît mai

mult sînt de învinuit că nu posedă în perfecție micul repertor românesc. E permis ca ca artiști ca d-nii I. Petrescu, Brezeanu, d-na Maria Ciucurescu, Liciu și chiar d. Aurel Petrescu și d-na Brezeanu să nu știe într'atît rolurile, încît să nu accentueze nici o frază cum trebuie și să dea celui mai firesc stil, din cîte s'au scris în românește, o aparență deșuchiată și nesuferită? Nu mai vorbesc de d-ra Ricoboni, care, după felul cum pronunță frazele, n'ar merita să fie primită, de-ar fi să-l facă de a doua oară, nici măcar în Conservator, necum să joace pe scena Teatrului Național, roluri ca al Zitei !

Cit despre felul cum a fost jucat «*Minuni-că*», dacă d. Ministru al instrucțiunii publice nu va lua măsuri în contra ei, zic publicului: cine vrea să vadă cît am cîștigat și cît am pierdut din contactul nostru cu cultura apusănă, lese-și acasă copilele, băieții și chiar nevestele, și ducă-se la Teatrul Național! Cîteva săli pline și alese, ca cea de aseară, va fi o bună răsplată pentru Direcțiunea, care se duce, și care, urmînd pe calea începută de alții, a adus tot binele și tot răul, pe care, intrucît a depins de dînsa, l-a putut aduce primei scene românești !

E și acesta un fel de a înțelege progresul. Dar n'o felicit și mai puțin o regret.

A ȘASESPREZECEA BUCATĂ

Luni, 17 Ianuarie, 1905

Minunică! (*L'enfant de miracle*) de *Paul Gavault* și *Robert Charvay*, trad. de Emil D. Fagure.

I.

EVREII IN LITERATURĂ

Erau vremuri, cînd ziceam cu tot dinadinsul — și citeodată o zic și acum — că, dacă n'aș fi Român, aș vrea să fiu Evreu. Și aveam multe și bune temeiuri pentru aceasta. Căci la nici un popor nu se realizează mai bine, ca la acel popor, principiul esențial al frumósului și al vieții: principiul unității în varietate. Spaniol sau Cazar, Polonez sau American, Englez sau Francez, Algerian sau Chinez — din toate națiile și de toate limbile, — el își păstrează un singur suflet, sufletul, care-l leagă de unicul

Dumnezeu, de Iehova. Credința lui e cea mai simplă și mai măreață, și ea nu este un cuvânt, ci o realitate, căci ea este acel suflet și ea-l face, sub toate formele de viață, ce le împrumută dela popoarele în mijlocul cărora locuiesc, să fie unul și acelaș, puternic și nestrămutat din cele mai vechi timpuri și pînă astăzi. Istoria lui, multiplicată de vicizitudinile unei vieți atît de variate, începe, ca nici o istorie a vreunui alt popor civilizat, cu facerea lumii. Ea se desfășoară cu atita firesc, căldură și strălucire și cu atita unitate neturburată, că ea a devenit cartea cea mai citită și cea mai iubită, izvorul nesecat de învățătură pentru sute de milioane de oameni. Sufletul simplu al acestui popor, încorporîndu-se în istoria lui, s'a impus și sufletului altor popoare și a tins și tinde neconținut să le modifice în ființa lor, după propria sa ființă. Această superioritate a făcut cu puțință ca poporul Evreu, — deși trăind sute și mii de ani în mijlocul altor popoare de care era disprețuit, batjocorit,

persecutat, — să ajungă, încetul cu încetul și cu răbdarea, pe care o pot avea numai sufletele supraumane, să li se impună și să le facă să trăiască cu dînsul ca fii ai aceleeași națiuni; dar în acelaș timp — și acesta este semnul caracteristic al superiorității rasei — să facă pe aceste neamuri să-l îngăduiască a suprapune patriei comune, patria lui ideală, în care să poată trăi, ca un stat în stat și deasupra tuturor statelor, împreună cu toți membri săi din toate părțile pămîntului, păstrându-și neatinsă ființa lui proprie de popor. Ce națiune a putut realiza un ideal mai iscusit, mai dificil și mai înalt decît acesta? Și, cînd vin momente în care meschinăriile vieții naționale te desgustă, cum să nu te ridici — sau, dacă vreți, să te scobori, — cu dorința pînă la poporul, care a putut să dea viață unui asemenea neîntrecut ideal? Nicăieri triumful spiritului omnesc nu s'a vădit mai bine și e natural ca măcar din cînd în cînd să rîvnoști această culme.

Dar mărețele monumente arhitectonice hrănesc mai mult mucegaiu decît locuințele modeste, și în șanțurile cetăților puternice se găsește mai multă apă stătută și reptile imunde. Și astfel e natural ca, în poporul cel mai vrednic de admirație prin tăria și limpezimea spiritului, să găsim cele mai multe și cele mai nevrednice individualități. Dar, precum mucegaiul mănîncă, dar nu istovește clădirea, iar reptilele scurmă șanțurile, dar nu dărîmă cetatea, tot asemenea aceste individualități, deși fac antipatic poporul din care se trag, nu izbutesc totuși să-i sguidue în mod real superioritatea, ce-i recunoaștem. Și cu atît mai puțin izbutesc în aceasta, cu cît răul, pe care-l fac, se resfrînge nu atît asupra poporului din care se trag, cît asupra națiunilor în mijlocul cărora locuiesc. Din acest punct de vedere Evreul, ce nu-și merită numele, prin antipatia ce provoacă, prezervă neamul său de contractul prea intim cu neamul străin, care-i permite perversitatea, — și, în acelaș timp, slăbește

rezistența acestuia otrăvind spiritul publicului inconștient cu produsele netreb-nice ale activității sale. Astfel el este ca o boală molipsitoare, care nu se mai lipsește de cei ce au avut-o sau de cei ce s'au obișnuit cu dînsa, ci de cei ce n'au cunoscut-o și al căror sînge este nou și nedepins cu răutățile ei. Ba unii din acest fel de Evrei sînt cu atît mai folositori neamului lor și mai primejdioși poporului în mijlocul căruia trăesc, cu cît ei se desprind cu desăvirșire din trunchiul primitiv și se alipesc ca elemente noi adoptive pe lîngă națiunea streină; poporul lor, fără să vrea, se *primenesce* de dînșii, iar neamul, în care se asimilează, se *pătează* cu dînșii.

Aceste reflecții mi-au venit, gîndindu-mă cu deosebire la categoriile de literați de origină evreiască, ce s'au manifestat în ultimele trei secole, în mijlocul popoarelor europene. În aceste categorii descoperim, pe lîngă personalitățile, care întrupează toată mărirea acestei națiuni atît de antice, tot felul de individualități,

dela cele care strălucesc cu onorabilitate pe cerul cam frământat de nori al literaturilor moderne pînă la cele care, ca mucegaiul în ungherile vreunei clădiri, se tirăsc în rubricile gazetelor, crezînd că înnoată în seninul înalt și limpede al creațiunii artistice.

Mai întâi avem categoria acelor scriitori Evrei care, căutînd să prindă adevărul, ce mai presus de voia lor s'a întrupat într'înșii, au dat formula cea mai clară a spiritului cel simplu și măreț al poporului lor, și cînd, (cum adesea se întîmplă la cei ce văd adevărul prea de timpuriu și prea limpede), au avut să sufere dela propriii lor corelegionari, ei n'au șovăit un singur moment să-și frîngă voința și tendințele naturale, ce-i legau de ai lor, spre a urma calea adevărului, ce descoperiseră în sufletul lor. În fruntea acestora este admirabilul *Spinoza*, pe care Evreimea cultă îl revendică cu drept cuvînt, ca pe formulatorul cel mai concis, mai clar și mai îndrăzneț al monis-

mului. Reprezentantul filozofic al esenței religiei lor monoteistice.

Mai jos decît aceștia avem categoria acelor scriitori Evrei care, deși au între-văzut adevăruri sufletești minunate, au șovăit în credința și în faptele lor, și au aruncat un val turbure peste limpezimea de cristal a creațiunii lor. Artă creatoare, sulemenită cu artă de meșteșug, artă pură, turburată ca artă cu tendință, artă clasică, înjosită cu artă cinică, se găsesc întrupate în operele acestei categorii de scriitori Evrei, al căror reprezentant tipic este *Heine*. De aci amestecul de simpatie și antipatie ce simțim față de opera lor.

Mai jos decît aceștia, sînt scriitorii Evrei care au căutat să facă din artă un mijloc de luptă — dar luptă dreaptă și cinstită pentru cauze care direct sau indirect veneau în sprijinul luptei pentru existență a neamului lor. Antipatici întrucît înjosesc arta, făcînd-o sclava politicii, — și antipatici, mai cu seamă prin faptul că unii dintre ei au căutat să facă

pe alții să creadă că într'această stătoată menirea artei, — ei au cel puțin scuza că se luptă în serviciul neamului lor, atît de apăsător și atît de obișnuit în decursul veacurilor. *Herzl*, *Brandes* și la noi d. *Gherea* — pot fi dați ca exemple ce intră în această categorie.

Scriitorii din aceste trei categorii, oricît ar fi de jos unii față de alții, au în lucrările lor totdeauna ceva onorabil, și oricîtă indignare ar stîrni cei din a treia categorie, această indignare nu va covîrși niciodată admirațiunea, ce ne produce în suflet cei din categoria întâi.

Dar în afară de aceste feluri de scriitori Evrei, mai există un al patrulea și mai cu seamă un al cincilea fel, care, coborînd arta la conceptul unei marfe, sînt pacostea societății civilizate și semi-civilizate de astăzi; — și, din nenorocire pentru faima poporului Evreu, scriitorii aceștia sînt atît de numeroși, că cei mai mulți, dintre cei ce cinstesc arta și procederile oneste, nu privesc întreaga literatură datorită Evreilor, decît prin sen-

timentul de desgust ce-l provoacă acești profanatori ai artei. E o greșală această, dar explicabilă și chiar scuzabilă, cît timp poporul Evreu însuși nu va avea grijă să se lepede de dînșii și să-i stigmatizeze ca nevrednici. Dar nimeni n'o face pentru că, cum am mai spus mai sus, ne-
trebnicia lor aduce un folos real neamului, din care se trag.

Scriitorii Evrei din aceste două categorii au de notă comună, de a-și însuși procederile artei, de a face din ele un meșteșug cu ajutorul căruia să poată exploata sentimentalitatea grosolană a publicului. E tendința conștientă de a scormoni sufletul acestui public, de a descoperi mizeriile lui secrete și de a întrebuița mijloacele artistice cele mai potrivite spre a le satisface. E vorba de a măguli, de a gîdila — și de a-și primi în schimb onorariul.

E o deosebire esențială însă între acești literați. Cei mai puțin neonorabili tind numai la falsificarea gustului. Ei nu aten-tează la bunele moravuri, ci se înteme-

iază tocmai pe ele spre a putea exploata pe publicul burghez, cinstit și liniștit. Ei întocmesc mașini dramatice în care—cu rost și fără rost, dar corespunzând tendințelor publicului, pentru care sînt făcute—totdeauna criminalul este pedepsit, nevinovăția recompensată și așa mai departe. Tipul și reprezentantul de frunte al exploatatorilor de acest fel este faimosul *d'Ennery*. Ei pot indigna pînă la ultimul grad pe iubitorii de artă, dar nu-i pot scîrbi.

În schimb, scîrba nu mai poate avea margini față de scriitorii din ultima și cea mai de jos categorie, căci ei pot fi puși alături—și fără cea mai mică clințire—între proxeneții infami. Multe ticăloșii ascunde viața individuală, dar aceste ticăloșii rămîn izolate și tănuite: într'aceasta stă curățenia atmosferei sociale. Aceasta face, ca păcatele individului să nu se pună în socoteala societății, și tot aceasta face ca societatea, cu atmosfera ei pură, să rușineze pe individ de propriile lui fapte și să-l ridice din

starea de decădere, în care va fi căzut. Dar închipuiți-vă, că un scriitor găsește meșteșugul prin care, încet, încet și la adăpostul spiritului și ingeniozității ef-tine, izbutește nu numai să înfățișeze unei întregi societăți aceste mizerii ale vieții individuale, dar să și-o facă să le privească cu un ochiu indiferent sau fa-vorabil. Inchipuiți-vă că mamă și fiică, părinte și copil, bătrîn și tînăr, uitînd toate conveniențele, care fac curățenia vieții de familie, temelia societății, asistă indiferenți sau veseli la niște mirșăvii de care nu numai n'au auzit, dar pe care nici nu le-au bănuit.

Firește, efectul neapărat al acestui fapt este că nepăsarea sau veselia, cu care acea societate a putut să privească niște întîmplări închipuite, devine o dispoziție sufletească firească și față de întîmplă-rile reale, și degradarea *văzută* tinde să devină degradare *făptuită*. Puritatea at-mosferii sociale se vițiază, și ticăloșiile in-dividuale tind să devină ticăloșii sociale. Ceeace nu se poate face decît în taină

sau în case speciale, puse sub supravegherea poliției, tinde să se poată face înăuntrul fiecărei familii și la lumina zilei. Scriitorul proxenet și-a ajuns scopul — și cu cât și l-a ajuns mai bine, cu atât ciștigul său e mai sigur. Căci nici o rădăcină nu produce bani mai siguri, decât aceea a vițiului. Și scriitorul proxenet știe ce sădește. Și cu deosebire știe aceasta acel Evreu, care are spiritul comercial mai iscusit....

Dar ce are a face toate acestea cu «Minunică» ?

Are a face pentru că introducerea acestei comedii în literatura românească se datorește ca și «Oh! bărbații» și ca și «Belgia Orientului», unui scriitor din această categorie, și aceasta va fi în deajuns ca să explice pentru ce tac asupra ei, și-i indic numai izvorul. Cui e sete de asemenea apă, ducă-se s'o bea! Eu nu i-o aduc acasă!

A ȘAPTESPREZECEA BUCATA

Luni, 24 Ianuarie, 1905.

Minunică! comedie bufă în 3 acte de *Gavault* și *Charvay*.

II.

DESFRIU ȘI INCONȘTIINȚĂ

Intreaga săptămînă trecută a continuat să se dea la Teatrul Național, și cu un succes din ce în ce mai mare, farsa «*Minunică!*» Pînă Joi seara, cînda asistat și reprezentantul cel mai autorizat al Ministrului Instrucțiunii, Direcțiunea par'că tot mai șovăea, cînd era vorba să anunțe reprezentația următoare: nu anunța de cît cîte una și numai cu o zi mai înainte. De la acea dată însă, văzînd că autorităților puțin le pasă de ce se dă și de ce nu se dă pe prima noastră scenă, ba,

simțind chiar că această nevrednicie, ce face deliciul inconștienților, nu este tocmai displăcută nici chiar acestor autorități însele, a luat curajul să anunțe cite două reprezentații deodată. Triumf dar pe toată linia: traducător, Direcțiune, artiști, toți triumfă. Cel d'întîi, pentru că și-a văzut munca infamă răsplătită atît de neașteptat; cea de-a doua, pentru că își vede răsplătit—și mai neașteptat—curajul; cei din urmă, pentru că văd că li se dă dreptate, cînd năzuesc să-și arate talentul mai mult în ceeace arta dramatică străină are mai abject, decît în ceeace literatura română are mai frumos. Acest succes, astăzi și în țara noastră, este caracteristic, și cu atît e mai caracteristic—și în acelaș timp mai simptomatic pentru decăderea noastră morală—cu cît el s'a născut crește și dăinuește ocrotit tocmai de aceia, care, prin misiunea lor, sînt chemați direct să vegheze și să contribue, prin vorbele și faptele lor, la educațiunea generațiunilor. Se vor mai fi dat și în alte timpuri

la Teatrul Național, reprezentații care să jignească buna cuviință, dar niciodată nu s'a dat o piesă mai discalificată din punct de vedere moral și în acelaș timp mai izbitor nepotrivită cu caracterul celor, ce o ocrotesc. Căci și Directorul Teatrelor, și reprezentantul Ministrului Instrucțiunii, care a văzut-o Joi seara, și chiar Ministrul însuși — toți, toți sînt profesori. Toți (căci, după ce secretarul său a asistat din loja ministerială la reprezentația acestei sfruntătoare necuviințe, nu-mi pot închipui că Ministrul Instrucțiunii habar nu are de ce se petrece la Teatrul Național) toți admit, de și sînt profesori, — și admit fără șovăire, — că publicul român, bătrîni și copii, femei și fete, bărbați și tineri, derbedei și mai cu seamă școlari purtînd uniforma școlară, poate asista într'un teatru subvenționat de Stat și condus de autoritatea lor de luminători și îndreptători ai generațiunii de mîine, la o nemernicie dramatică, a cărei ideie fundamentală e cu neputință s'o formulezi în scris fără

să nu-ți fie rușine de tine însuși. Căci aceasta e adevărul: ideia fundamentală a farsei «*Minunică!*», ideie fără de care tot hazul scenelor se pierde, este cu neputință de formulat în scris într'un ziar citit de toată lumea. Formulările cronicarilor noștri teatrali, care au îndrăznit să povestească intriga acestei farse, sînt neexacte. Căci hazul deosebitelor ei scene nu provine, cum cred ei, din faptul că văduva Moulerey (d-ra Titi Gheorghiu) trebuie să-și scape moștenirea de zece milioane, izbutind să dobîndească un copil în cel mult trei sute de zile de la moartea bărbatului său, cit de neputința de a săvîrși *hic et nunc* un anume fapt, ca și cînd acesta ar fi de ajuns, spre a-și ajunge scopul. Imaginația spectatorilor, spre a fi mișcată de comicul situațiilor, trebuie să fie neconținut preocupată de acest fapt și să aștepte neconținut să se săvîrșească, așa încît, cînd ușa odăii de culcare se închide după d-na Moulerey și după Georges Durieu (d. Liciu), aman-tul ei, Direcțiunii Teatrelor nu-i mai ră-

mîne, spre a desăvîrși succesul, decît să practice fereștruci discrete pentru spectatorii senili, care atunci și-ar putea freca mîinile, dacă nu tot așa de expresiv ca Croche (d. Soreanu), interesatul la moștenire, dar de sigur cu mai multă satisfacție, chiar decît Directorul Teatrelor, interesatul la cassă.

Dar succesul acestei farse este atît mai simptomatic pentru decăderea morală a societății noastre, cu cît cei ce-l ocrotesc n'au nici măcar conștiința că săvîrșesc o faptă rea : ei caută s'o apere și s'o arate ca o necesitate socială. Cînd ai un singur teatru, argumentează prin interpuși Direcțiunea teatrelor, trebuie să satisfaci toate gusturile, și mai cu seamă trebuie să ții socoteală de gusturile acelu public care iubește petrecerile și poate să cheltuiască cu ele. Pentru orice vițiu se pot găsi argumente, și acela este de acestea. Mai întii, e fals că avem un singur teatru —avem un singur teatru *subvenționat* de Stat, dar teatre sînt destule. N'ar fi decît Teatrul Liric, și ar fi de ajuns pentru

bogătașii noștri, care nu mai știu cum să-și omoare timpul. Artiști sînt destui, și cine vrea să trăiască din exploatarea viciilor secrete, n'are decît să pună temelii unei trupe dramatice avînd această specialitate. Un *Fagure* oarecare s'ar găsi ca să-i traducă, de bine de rău, vreo mizerie dramatică, care a avut succes în teatrele de-a treia și a patra mînă în Occident. Ar fi un teatru, cu caracter de «café chantant», unde s'ar putea duce amatorii de petreceri obscene, fără însă să întineze și viața morală a familiilor, care atunci—dat fiind caracterul localului—ar ști să se ferească. Dar de unde și pînă unde Teatrul Național obligat să satisfacă gusturile tuturilor detracaților și perversilor? De unde și pînă unde, un teatru, subvenționat de Stat, trebuie să reprezinte toate felurile de piese, dela cele mai înalte pînă la cele mai sordide?

Și apoi, dacă ar fi așa, ce ar mai opri pe cei ce-l conduc, ca să introducă pe scena lui dea dreptul cîntecele și reprezentațiile obscene ce se obișnuiesc în lo-

calurile de petreceri? De ce n'ar înmulți numărul artistelor și n'ar permite o familiaritate mai palpabilă între personalul artistic și publicul amator de alte senzații și mai plăcute—și care de sigur ar fi și mai bine plătite—decît acelea din «*Minunică*»? Căci dacă plăcerea și nu mai plăcerea publicului se urmărește prin Teatrul Național, atunci este evident că această instituțiune își va îndeplini mai bine menirea, cînd va procura o mai mare cantitate de plăcere spectatorilor. Și ce plăcere e mai mare decît aceea a simțurilor?

Și totuși aș fi nedrept, dacă aș susține că întreaga noastră societate este fundamental decăzută moralicește. Reprezentația cu atîta succes a netrebniciei franțuzești nu dovedește decît că în publicul nostru domnește un indiferentism moral, îngrijitor ce e dreptul, dar pe care nu-l cred adînc. Acest indiferentism se poate considera ca vinovăție numai la conducători. Dar îmi vine să cred că și vinovăția lor trădează mai mult o ușu-

rință interesată decît un vițiu iremediabil. Și iată ce îndreptățește această convingere.

Mai întîi, faptul că notițele sau cronicile, pe care le-am scris în contra farsei «*Minunică*»! au fost găsite pe deplin întemeiate de mai toți aceia, care au văzut-o: chiar și de vrăjmașii mei personali. Al doilea, faptul că mai niciunul dintre cei ce au văzut-o prima dată, nu s'a mai dus s'o vadă a doua oară, deși jocul artiștilor noștri ar fi trebuit să-îmai atragă. Sălile pline, pe care le-a făcut necontenit, le datorește numai curiozității, care se repercurează fie prin reclama interesaiilor, fie—și aceasta este partea mea de vină la succesul ei—prin violența atacurilor. Al treilea, chiar conducătorii au rezistat multă vreme pînă s'o dea, și numai o speranță de cîștig, explicabilă prin prea neînsemnata subvențiune cedă Statul, i-a împins să facă pe placul scriitorului evreu «din a cincea categorie», care în acelaș timp are în mînă și reclama dela un ziar foarte răspîndit.

Ceeace a lipsit și lipsește publicului nostru, ceeace a lipsit și lipsește conducătorilor este energia morală. Energie, cît vrei, pentru pîine; nici o energie pentru idei. Și de aceea aprobă spusele mele, dar n'au curajul să fluere cînd sînt în stal, nici să rupă afișul, după ce l-au pus.

A. OPTSPREZECEA BUCATĂ

Luni, 31 Ianuarie, 1905.

Minunioă! (L'enfant de miracle), comedie bufă în trei acte de Gavault și Charvay, în legătură cu *Diracțiunea cea nouă*.

III.

„BINELE RĂULUI ȘI RĂUL BINELUI”

E în înțelepciunea poporului că orice rău își are partea sa de bine și orice bine își are partea sa de rău. Minți filozofice merg chiar mai departe și afirmă că partea de bine din rău este tot așa de mare, ca și acest rău însuși, precum partea de rău din bine nu este mai mică decât acest bine însuși. Lumea în sine este indiferentă pentru binele și răul nostru, iar viața noastră este în sine tot atât de indiferentă ca și lumea. Ea se deosibește

de lume prin faptul că simte, dar se aseamănă cu ea întrucît cele două forme ale simțirii, durerea și plăcerea, — răul și binele — se anulează între dînsese și stabilesc în viața omului echilibrul perfecteindiferențe. Tot ce credem altfel este o pură iluziune, și iluziunea aceasta este variabilă după împrejurări. Cît trăim și mai cu seamă cît sîntem în creștere, fie ca individ, fie ca popor, fie ca omenire, e firesc ca să privim lucrurile din partea lor cea bună și să avem credința că binele este mai mare decît răul, că acest rău se poate nimici, că în orice caz se poate micșora, și toate străduințele noastre, ca individ, ca popor, ca omenire, nu au alt scop decît să lupte din răsputeri în contra acestui rău, și cea mai mare satisfacție, ce putem avea în lume, este să avem perfecta iluziune că prin munca noastră am întronat, în locul răului, binele. Dacă însă condițiunile de pe planeta noastră s'ar schimba—precum ne profetizează unii dintre oamenii de știință —și ar deveni din ce în ce mai nepriel-

nice vieții omenеști, pînă la apropiata e nimicire, ar fi tot atît de firesc ca omenirea să înceapă atunci să cugete că răul este mult mai puternic în lume decît binele, că binele este menit să fie nimicit, că orice sfortare pentru întruparea lui e zadarnică, și că ar fi mai bine să mori cu un ceas mai înainte decît să aștepti moartea dela nemilostiva Natură. N'ar fi exclus, pentru acele adînci nefericite vremuri, cum de altminteri se și văd unele indicii, chiar în starea de creștere de astăzi, în filozofia unui Buddha sau Schopenhauer — ca atunci să se nască în sufletul omenirii credința că ceea ce considerăm astăzi ca bine, ca fericire, este în realitate un rău, o nefericire, și sfortările tuturor, în loc să urmărească, ca acum, îndelungirea vieții pămîntești, ar urmări tocmai scurtarea și nimicirea ei. S'ar repeta atunci, însă ca o stare de spirit generală și, firește, cu alte forme, dispozițiunea sufletească a martirilor creștini sau a călugărilor flagelanți din evul mediu, care își găseau mulțumirea,

și deci binele, în durere, adică tocmai în ceea ce filozofia utilitaristă curentă consideră că este semnul răului.

Cu ce dispreț plin de convingere, cu ce revoltă adincă, cu ce ironie a tot știutoare sau cu ce seninătate superioară n'ar izbî oamenii din acele vremuri, prin filozofii, prin conferențiarii... ateneiști, prin profesorii și chiar—ba mai cu seamă—prin oamenii lor politici și prin gazetarii lor, în minoritatea din ce în ce mai redusă a celor care ar păstra amintirea strălucirii civilizațiilor trecute și ar căuta să dovedească că ceea ce societatea, din care fac parte, socotește că este bine, este în realitate rău. Cum și-ar mai bate joc de programele, prin care strămoșii și răstrămoșii lor au căutat să realizeze cel mai mare bine în neamurile, ce năzueau să conducă, și cum, cu neantul rămas pe urmă-le, ar da dovadă, că nimic și nimicirea este realitatea și în acelaș timp cel mai mare bine, supremul ideal!...

Asemenea gânduri, chiar cînd n'ar fi

însoțite de credință, au acțiune liniștitoare asupra avinturilor noastre prea violente. Ele moderează revolta, ce se deșteaptă în noi în mod firesc, cînd vedem că se tolerează și chiar să încurajază netrebnițiile; și tot ele moderează și satisfacția, ce avem, cînd omul, care să le înlătore, se ivește. În asemenea momente ești mai dispus să vezi, și binele răului, chiar cînd acesta continuă să se răsfete cu îndrăzneală,—și răul binelui, mai cu seamă cînd binele se anunță cu timiditate. Și în asemenea momente sînt eu astăzi.

Dacă vor fi adevărate cele publicate în «Adevărul» de mai deunăzi, în care se raportează vederile noului Director al teatrelor—și trebuie să fie adevărate din momentul ce ele nu se potrivesc de loc cu acelea, ce caută să-și facă loc prin coloanele acestui ziar—atunci eu ar trebui să simt o deosebită satisfacție că în fine s'a găsit cineva care să cugete la fel cu mine în privința Teatrului Național, că era de destrăbălare și de nepricepere, ce

domnește de atîția ani la acest înalt institut de cultură, s'a sfîrșit, și că nu voi mai fi nevoit, cum am fost pînă acum, ca, în loc să mă ocup în aceste articole cu partea estetică a reprezentațiilor, ce se dau pe prima noastră scenă, să fac de atîtea ori critica lor morală și socială.

Noul Director adoptă pentru Teatrul Național — de nu va fi adoptat-o chiar mai înainte de a mă gîndi eu însumi să scriu asupra Teatrului — și se pare adoptă cu hotărîre — concepțiunea Teatrului-școală, recunoaște necesitatea reprezentațiilor clasice populare, trebuința revizuirii și chiar refacerii traducțiunilor, promite că va încuraja nu atît producția de opere originale, cît munca de traducere bună și onestă a noi opere; că va limita numărul operelor de reprezentat și va hotărî chiar dela începutul stagiunii ce opere vor fi acelea; că se va mulțumi să reprezinte bine puține piese, decît multe și rău... toate ideile pe care le-am formulat, le-am discutat și le-am susținut, nu numai incidental cu

ocazia dărilor de seamă despre deosebitele reprezentații, dar în mod special, în șapte articole, care formează concluziunile cronicelor mele cu privire la operele dramatice, ce s'au dat în stagiunea trecută¹⁾. Aș avea dar tot dreptul să mă bucur de această isbîndă... însă acele gînduri care încep acest articol calmează avîntul bucuriei mele. Căci o idee, oricît de bună, poate să fie compromisă, cînd e pusă în practică cu stîngăcie. Eu nu mă îndoesc de loc de tactul și de știința noului Director care ar trebui să-mi fie atît de simpatic. Dar și-a luat d-sa mai întii toate măsurile pentru ca ideia să nu facă faliment, dacă va fi pusă în lucrare? Iși dă seama, că spre a o realiza, îi trebuie mai întii de toate fonduri, fonduri îndoite și întreite, decît cele ce s'au prevăzut pînă acum în budgetul Statului? Și, dacă-și dă și nu le are, iscodit-a vreun mijloc pentru ca să facă pe înalta noastră societate să apuce mai des dru-

1) Vezi *Critica dramatică*, pag. 224—302.

mul Teatrului Național? Dacă, da — și oarecare considerații mă îndreptățesc la acest răspuns—atunci am speranța că ideia sa, care e și a mea, nu va fi compromisă. În acest caz, va găsi chiar dela început curajul, pe care nu l-a avut vechea Direcțiune, de a nu se înjosi la compromisuri de felul lui «*Minunică!*» Prima reprezentație din Fevruarie mă va edifica... Până atunci, mai puțină—mai puțină bucurie¹⁾!

Și acum, după răul binelui, binele răului. Oricît de nepilduită a fost tolerarea farsei «*Minunică!*» pe scena Teatrului Național, numeroasele ei reprezentații au avut și unele foloase necontestate, pe care ar fi nedrept să nu le indic. Mai întii, s'a dovedit cu această ocazie la cîtă perfecțiune au ajuns unii din comicii noștri și, în genere, cît de minunat joacă artiștii noștri, cînd li se lasă tot răgazul ca să prepare opera dramatică, ce au de

1) De fapt, sub noua Direcțiune această farsă n'a mai fost reprezentată de Societatea Dramatică.

jucat. Și cu atît mai mult s'a putut dovedi aceasta, cu cît mulți din public au putut face comparațiune între finețea, verva și expresivitatea artiștilor români și între vulgaritatea, fără sare, a artiștilor germani, care au jucat luna trecută aceeași farsă la Teatrul Liric, fără nici un succes apreciabil. Un argument puternic în contra elitei noastre, care nu apreciază după cuviință teatrul românesc. În al doilea rînd, timp de trei săptămîni, de cînd se tot dă această farsă, toți artiștii, care nu joacă într'însa au avut destul timp ca să pregătească tot așa de bine vreo altă piesă¹⁾, și li s'a dat astfel putința să întrețină prin jocul lor, și mai departe interesul măcar a unei părți din public pentru felul cum se vor da de aci încolo reprezentațiunile la Teatrul Național. Se va fi pus astfel începutul unei epoce în care gustul publi-

1) Această piesă s'a întîmplat să fie «*Manasse*» o dramă de o valoare artistică superioară, care a fost atît de apreciată de public, că nici douăzeci de reprezentații nu i-au sleit succesul.

cului pentru teatru să fie întreținut nu prin varietatea spectacolelor sau prin licența lor, ci prin excelența jocului artiștilor. În fine, în al treilea rînd—și fără să mai vorbesc de folosul bănesc—prin faptul că, perindîndu-se din curiozitate atîta lume la această farsă, s'a putut generaliza sentimentul, pe care l-am avut eu asupra ei și a făcut — sper, pentru multă vreme—imposibil succesul unor astfel de producțiuni dramatice. Astfel tristul curagiu al vechei Direcțiuni a avut și el efectele sale bune—și poate de aceea, fiind înlăturată, i s'a dat, spre satisfacție, un loc în Comitetul teatral. Să sperăm că contactul cu noua Direcțiune nu va îndreptăți povestea merelor putrede și a merelor bune.

NOTIȚA XXIII.

Miercuri, 2 Februarie, 1905.

Șarpele casei, comedio în 4 acte de V. Leonescu.

Aseară și alaltăseară, 1 și 2 Fevruarie, s'a reprezentat pentru prima oară și ca prim spectacol sub noua Direcțiune, «*Șarpele casei*», comedio în 4 acte a d-lui V. Leonescu. Superioară dramei sale «*Craiu de Ghindă*» prin unele amănunte (ca, bunioară, prin tipul stricatulii, care se ocupă cu politica, Fane Ionescu, jucat de d. Soreanu), îi lipsește cu desăvârșire simplitatea, vioiciunea, progresiunea și culminarea acțiunii, și mai cu seamă concepția clară, ce caracterizează pe aceasta. E o satiră, nu o comedio, cu caracter descriptiv, care are defectul capital de a indispune pe spectator prin faptul că tocmai personagiile simpatice autorului și care se remarcă prea mult prin discursurile lor morale și prea puțin prin acțiunea lor,—sînt lipsite de energie sau au defecte sufletești care ne revoltă în contra.

or. Astfel perceptorul Mihalache Popescu (d. I. Petrescu), personagiul principal, o fi el om bun (deși aceasta nu ni se prea arată pe scenă), dar e un imbecil ușuratec, care mănincă banii Statului și infundă pușcăria, și nu-și dă nici măcar osteneala ca să-și motiveze temeinic ușurința. Contabilul Nicu Popescu (Ar. Demetriad), care ar vrea să-l scape, este un declamator, are uneori aparența unui intrigant, iar ceea ce caută să întreprindă în folosul perceptorului, binefăcătorul său, pornește mai mult dintr'un resentiment personal, decît dintr'un sentiment dezinteresat. Cucoana Ralița (d-na Mateescu-Ciupagea) este cînd superstițioasă, cînd religioasă, dar impresia definitivă, ce ne lasă, este cea de grotesc și de vulgar pe care ne-o face în actul I. Personagiile antipatice, pe de altă parte, sînt prezentate cu caractere vădit exagerate. Exagerația este o cerință a artei, dar ea trebuie disimulată, ceea ce nu face autorul. Combinarea deosebitelor incidente este stîngace, neverosimilă și, deși vorba și purtarea personagiilor este bine observată și caracteristic redată în amănunte, ele par totuș nefirești față de situațiunile, în care sînt puse. De aci un fel de curioasă și continuă nemulțumire în sufletul spectatorului, care simte cum satisfacția, ce are auzind replica unui

personagiu, i se rezolvă îndată într'o neplăcere intensă, cînd observă cît de falsă e situațiunea, în care acel personagiu lucrează.

Această impresiune de fals — care nu are a face de loc cu emoțiunea estetică — a fost mărită prin felul cum au jucat unii artiști. Toate artistele, în afară de d-na Alexandrescu, iar dintre artiști, d. I. Petrescu și Aurel Petrescu, n'aveau în tonarea naturală și jocul lor de scenă a fost sau afectat și vulgar, sau — și acesta e cazul d-rei Voiculescu — cînd afectat, fără s'o prindă, cînd distins, fără să se potrivească cu rolul. E și greu să joci o caricatură, cînd temperamentul ți-e să joci oameni întregi.

Succesul serei a fost al d-lor Soreanu, Brezeanu și Toneanu. Un moment de căldură comunicativă a avut și d. Demetriad.

D. Soreanu, în rolul unui stricat care face pe agentul electoral, vițios, lăudăros, mărginit și mai cu seamă invidios și pervers — un inconștient moral, care ar putea servi de tip unei întregi stări sociale de astăzi, — a avut prilejul să ne arate, mai cu seamă după ce jucase pe inspectorul Prell și pe Croche — cîtă libertate și varietate are fantazia sa creatoare. E un artist de geniu, ale cărui merite îl pun deadreptul între artiștii dramatici fruntași ai lumii. Recitesc, și-mi mențin

părerea. Să joci o caricatură veninoasă de om dîndu-i sufletul de om, să faci să se străvadă în coaja corporală a lui, în mișcările lui, în ținuta lui, fără nici o slăbiciune, fără nici o șovăire și cu un firesc desăvîrșit toată perversitatea sufletului lui, — și să izbutești — și aceasta este punctul central al admirațiunii mele pentru acest artist — să *nu* fii antipatic, ci numai un tablou de contemplare senină pentru spectator,—iată supremul artei, și iată culmea, pe care a atins-o d. Soreanu. Asemenea artiști n'au trebuință de felicitări. De altminteri meritul d-lui *Leonescu*—și acest merit nu este mic—stă tocmai în crearea personagiului jucat astfel de d. Soreanu. E original: e luat din lumea care l-a preocupat pe *Caragiale*, dar fără să fie de loc *Caragiale*.

Minunat a jucat și d. Brezeanu în rolul sgîrcitului bătrîn, Hagi Guță; precum și d. Toneanu în rolul secăturii Mișu Gărdescu. Dar atît Hagi Guță, cît și—mai cu seamă—Mișu Gărdescu sînt personagii fără desvoltări sufletești complexe așa încît artiștii, ce i-au reprezentat, n'au putut să dea tot ceea ce zace într'înșii.

Dar voiu reveni.

NOTIȚA XXIV.

Simbătă, 5 Februarie 1905.

Șarpele casei, comedie în 4 acte de *V. Leonescu*, a doua oară.

Alaltăeri, Joi, s'a dat la Teatrul Național, pentru a doua oară—căci spectacolul de Mercuri, deși anunțat, s'a amînat—comedia d-lui *V. Leonescu*, «*Șarpele casei*». Această reprezentație a fost mult mai îngrijită decît cea d'întîi; și e regretabil că n'a fost cea d'întîi mai îngrijită decît aceasta. Atunci n'ar mai fi fost nevoie să se scoată după afix așa de repede, după cum se pare că se va face. Căci la reprezentația de aseară era prea puțină lume și deși s'a arătat mai mulțumită — și adaog, *pe drept* mulțumită — impresia de la prima dată n'a putut fi ștearsă și s'a repercutat de mult în public prin criticele gazetelor. Impresia de grotesc a multor scene de astădată a fost aproape înlăturată prin moderația, pe care—cu deosebire artistele—au pus-o în jocul lor.

D. I. Petrescu și-a părăsit masca impasibilă și debitul monoton, și a izbutit să joace personagiul cu mai multă vioiciune și căldură. Tot așa și d. Demetriad. D. Aurel Petrescu și-a temperat distincția naturală prin accentuarea mai potrivită a citorva note vulgare, care conveneau personagiului. D-ra Voiculescu și-a cumpătat «tachismetele» și, deși cred că rolul nu i se potrivește, aseară a fost mult mai acceptabilă. Moderația a făcut ca d-na Mateescu-Ciupagea și cu deosebire d-na Brezeanu și d-ra Pepi Moor să-și reprezinte cu cuviință personagiile lor. Cît pentru d-nii Toneanu, Brezeanu, Soreanu, spectacolul de aseară le-a consfințit succesul dela prima reprezentație. D. Brezeanu chiar a izbutit să joace unele momente cu un crescendo mai semnificativ, care n'a putut decît să-i cucerească simpatiile cunoscătorilor.

A NOUĂSPREZECEA BUCATA

Luni, 7 Februarie 1905.

Șarpele casei, comedie în 4 acte de Vasile Leonescu.

De două ori în această săptămână s'a reprezentat la Teatrul Național comedia originală a d-lui Leonescu, cunoscutul artist dramatic, «*Șarpele casei*». S'ar fi putut da și de mai multe ori, dar grotescul și lipsa de căldură a unor artiști care țineau chiar roluri de căpetenie au compromis-o de la prima reprezentație, și zadarnice au fost «retușările» dela cea de a doua: impresia dela început a putut fi atenuată, dar nu ștearsă, și astfel cea mai interesantă, dintre piesele originale jucate anul acesta, a căzut.

Aș fi nedrept însă, dacă aș arunca vina căderii ei numai pe artiști. În primul rînd

vina este a autorului, care deși a prins nu numai cu fidelitate, dar și cu un adevărat simț artistic, unele personagii și situațiuni secundare, a făcut totuși pe de o parte, greșala de a nu avea grijă să ne intereseze îndestul cu desvoltarea stărilor sufletești ale personagiului principal, iar pe de alta de a ne fi prezentat unele personagii și cu deosebire desfășurarea acțiunii principale numai fragmentar și fără deslegare. De aceea ultima impresie ce comedia sa ne lasă este necompletă și penibilă. Starea sa de adîncă amărăciune sufletească în fața mizeriilor sociale, ce ne descrie, este prea crudă, prea puțin idealizată și, în loc să ne lase să vedem sub lumina poeziei, elementul omenesc, etern și superior dintr'însele, ne demască mai mult vulgaritatea, meschinăria, josnicia lor, — ne desgustă de ele, fără, firește, să ne miște cu ele în chip estetic.

Agentul fiscal al unui orașel de provincie, Mihalache Popescu (d. I. Petrescu), om cinstit, blind și bun, își ipotechează

casa, ca să scape de faliment pe stricatul și perversul său cumnat, Fane (d. So-reanu) care acum face pe agentul electoral; îl ține în casa sa împreună cu fiul său Gică (d-na Brezeanu), care, deși e de 12 ani, e lăsat de tatăl său să umble hoinar prin mahala; și are grijă de viitorul unui sărman băiat, Nicu Popescu (d. Demetriad) pe care, după ce-l dă la învățăături, mijlocește să-l facă contabil la o casă de comerț din localitate, continuând totuși să-l țină în casa sa, ca și mai înainte. În acelaș timp, Mihalache, din bunătate de inimă, își dă cu împrumut economiile unui negustor pe care nimeni nu voea să-l împrumute, și lasă pe nevasta sa Luța (d-ra Ricoboni) și pe fiica sa Tina (d-ra Voiculescu) să ducă o viață de lux și de petreceri, mult mai presus decât mijloacele sale. Ca să-și mărite fata rău crescută, țanțoșă, fudulă, leneșă, cu un tip ca și dinsa, Puiu Ștefănescu (d. Aurel Petrescu), copist la tribunal, el nu se dă înlături să facă cheltuieli peste cheltuieli din banii percepției,

cu toate că știe că guvernul, care-l susține, se clatină, că Fane, care-l spiona cu invidie, îl denunțase și că negustorul, căruia îi împrumutase economiile sale, cu care spera să-și acopere deficitele trecute, dase faliment. El nu mai are decît o speranță : bătrînul Hagi Guță (d. Brezeanu), socru-său, care are bani, dar care e un sgîrcit sordid. Firește, el nu poate să scoată nimic dela crîncenul bătrîn, și, în urma unei anchete, chiar în ziua nunții fiicei sale și după ce, față cu toți moșafrii, își bate joc cu amărăciune de Fane și de Hagi Guță — uitînd însă cu totul pe fica și pe nevastă-sa — este luat și dus la « pușcărie ». Cînd se întoarce acasă, după ce Nicu printr'un prieten putuse să facă să fie grațiat de restul pedepsei, Mihalache găsește chef mare acasă. El știe dela Nicu, că cheful se face cu banii pe care fiica sa, cu învoirea bărbatului său, îi cîștigă în chip necinstit. Nimeni nu-iese înainte decît Cucoana Ralița, mamă-sa, și Gică, care acum prin îngrijirea lui Nicu se făcuse un băiat de treabă. Toți ceilalți :

Puiu, ginere-său, și cu prietenul său, Mișu Gărdescu (Toncanu), Zina, (d-ra Alexandrescu), pețitoarea și acum mijlocitoarea Tinei, cusătoreasa Sevastița (d-ra Pepi Moor), prietena casei, și mai presus de toate nevastă-sa și fiica-sa îi întorc spațele și nici nu vor să mai audă de «pușcăriaș». Plin de o ironică indignare, Mihalache biciuește nerecunoștința și destrăbălarea lor, și, însoțit de maică-sa și de Nicu, părăsește casa, lăsând pe ticăloși să petreacă în ticină mai departe. Astfel se sfirșește comedia (comedie și nu prea!) și astfel crede autorul că arată cum se derapănă o casă, al cărei șarpe fusese ucis de Gică, după îndemnul lui Fane, la începutul acțiunii.

Acesta este simburul operei, și asupra lui trebuie să-și concentreze cu deosebire atențiunea autorul. Din însăși această pozițiune se vede însă că el n'a făcut astfel. Căci, de-ar fi făcut-o, ar fi avut grija să ne arate în personagiul său principal peripețiile sufletești ale unui om bun, care este târît încet spre prăpastie, o

vede, se luptă să nu alunece într'însa și totuși cade, ori din pricină că fatalitatea l-a asvirlit în niște împrejurări și în mijlocul unor oameni vițioși mai puternici în vițiul lor decît el în bunătatea lui, ori din pricina vreunei pasiuni care rătăcește pașii bunătății lui. Ar fi trebuit atunci autorul să ne arate lupta dintre el și caprițiile de lux al nevestei sale și ale fiicei sale; ar fi trebuit să ne facă să simțim mobilul puternic, care-l face să cedeze acestor capriții și să ne dea rostul desfășurării acțiunii. Ar fi trebuit în această luptă să ne arate puterea de argumentare a vițiului, ce crește în mod natural în sufletele perverse (cum și face de altminteri cînd e vorba de Fane, care e numai un personaj lăaturalnic) și cum această putere învinge sufletele bune și le întunecă prevederea, în cazul cînd sînt în mod natural slabe, sau le atrage și le orbește, în cazul cînd sînt copleșite de vreo pasiune. Dar în sufletul lui Mihalache par'că nu se petrece nimic din toate acestea, sau prea puțin; între el și

nevastă sa, care are un rol cu desăvîrșire șters, nu se întîmplă aproape niciun conflict; și tot așa între el și fiică-sa, care totuși are o personalitate mai viguros desinată. Il vedem că se poartă blind cu ai săi, oricît de răi ar fi, îl vedem că se tot plînge lui Nicu că ai casei cheltuiesc prea mult; îl vedem că se disperă cînd aude că cumnatu-său l-a denunțat, că e amenințat să i se facă «anchetă» și mai cu seamă că negustorul, la care își pusese economiile, dăduse faliment; îl vedem apoi expunînd mai întîi liniștit situația sa lui socru-său, iar la urmă desnădăjduit și infuriat pe el, luîndu-l de gît, sguduindu-l și trîntindu-l jos, pentru că nu-i dă bani ca să-și acopere deficitul culpabil; în fine, îl ascultăm declamînd ironic și moralizator față de socru și cumnat, apoi față de nevastă, fiică și ginere — și atîta tot. Nici un alt temei sufletesc, care să ne explice purtarea lui față de netrebnicia acestor oameni care erau în puterea lui și pe care putea să-i administreze cum ar fi voit, decît acela al unei in-

dulgențe stupide, care se manifestă fără să o înțelegem. Nu vedem nici că-și iubeste cu pasiune nevasta sau fiica, nici că ar avea vreun temei să le iubească în mod deosebit; nu vedem nici prin ce aceste ființe îi supun voința și-l duc la ruină. Nici o stare sufletească concretă, pe care s'o vedem născînd sau măcar crescînd și desfășurîndu-se în sufletul lui pînă la culminație și pînă la rezolvare. Cum o să simțim atunci noi, spectatorii, că ceea ce se petrece în sufletul lui s'ar putea petrece și în sufletul nostru, și cum ne-ar interesa, cînd această simțire nu se deșteaptă în noi?

Atît de lipsit de viață este acest personagiu că autorul, ca să facă să nască un simulacru de luptă, are nevoie să-i pue alături pe Nicu, — băiatul pe care-l crescuse și care-i purta o vie recunoștință; dar acesta, deși în intenția autorului este să fie bun, se servește de mijloace care-i atrag disprețul din partea spectatorilor și-l pune în inferioritate vădită față de stricații, pe care el ar

vrea să-i satirizeze. E înamorat de Tina, dar Tina îl ridiculizează—și dacă ea n'ar fi prea obrasnică, ridiculul i-ar rămîne. În loc să-i ceară mîna, cum ar fi putut, caută zizanie lui Puiu, Zinei pețitoreasa, lui Gărdescu, pentru ca la urmă tot el să rămînă de rîs și batjocoră. Nevredniciile, ce se petrec în timpul închisorii lui Mihalache, în casa lui, tot el i le raportează, — așa încît, în definitiv, pe de o parte intențiile bune, pe care le are, pot fi puse pe seama interesului personal (căci e înlăturat de Puiu dela mîna Tinei), pe de altă parte, mijloacele, ce întrebuintează îi dă oarecum aparența de invidios, intrigant și spion, și ni se arată mult mai inferior decît este în gîndul autorului. Acest personagiu atît de fals atrage din cînd în cînd atenția lui Mihalache asupra situației lui, caută să-l oprească dela unele fapte, îl îndeamnă la altele și-l face să se miște cîte odată întocmai cum se mișcă un « polișinel », cînd copilul îl trage de sfoară ; căci tot ceea ce-i spune acest personagiu ar fi putut fi observate de

Mihalache însuși și, dacă sufletul acestuia ar fi fost conceput de autor în mod activ, n'ar mai fi fost trebuință de un altul ca să-i sufle în urechi cîte ceva și să-l galvanizeze, fără să-i dea viață.

Dar, pe lingă aceste defecte, și trecînd peste neverosimilități, ca bunioară nepăsarea, ba chiar indignarea absolut inexplicabilă cu care Luța și Tina întîmpină pe Mihalache, după ce ese dela închisoare — această comedie mai are defectul de a ne prezenta unele personaje și unele situații capitale fără desnodămînt. Pe cînd Mihalache ajunge rău, din pricina bunătății lui, nevastă-sa și fiică-sa, care-l ruinaseră din pricina luxului și petrecerilor lor, izbutesc la sfîrșit, după ce scapă de Mihalache, să ducă aceeași viață, și încă cu mai mult succes, ajutate fiind de astădată de un tip de teapa lor, Puiu. E oare necesar ca starea sufletească a acestor personaje și situația, în care se găsesc, să rămînă astfel? Și aci nu e vorba de morală. Nu e vorba de a pedepsi răul și a recompensa binele. E

vorba numai și numai de estetică. Orice stare sufletească, ce ne interesează la un personaj, trebuie să ajungă la un desnodământ, adică trebuie să se rezolve într'o altă stare sufletească care poate deștepta alt interes decît acela ce-a format obiectul operei prezente și ar putea forma obiectul altei lucrări decît aceasta. Astfel starea de satisfacție, în care se află mai toate personajele biciuite de autor în «*Șarpele casei*», este în curs de dezvoltare și are neapărat trebuință să se rezolve în altă stare. Nu e vorba numai decît să fie o stare nefericită, dar o alta care să arate că cea d'întîi — care formează obiectul operei — s'a sfîrșit. Pentru lămurirea acestei chestiuni ne poate servi chiar unul din personajele acestei comedii, tipul lui Fane Ionescu, care cu toate că și el este un personaj ticălos și cu toate că și el la sfîrșitul comediei rămîne mulțumit, totuși nu ne supără, pentru că se prezintă ca un tot desăvîrșit : starea lui sufletească dominantă, aceea care ne provoacă tot inte-

resul, ni se prezintă întreagă cu desfășurarea, cu culminația și cu desnodământul ei.

Fane este un pervers invidios, care n'are ideea binelui și a răului. El invidiază pe Mihalache, fiindcă acesta a putut și poate să-i facă bine. E un bețiv care trăește din ce apucă, dela cumnatul său, dela tată-său, dela club, unde face pe agentul electoral opoziționist, și tot sufletul și-l pune în speranța să ajungă ai lui la putere și să dărime pe Mihalache. Bucuros, cînd i se dă ceva, e totuși nemulțumit că i se dă, și-și îndreptățește nemulțumirea și-și întărește ura în contra acelora ce-i dă, cu gîndul că cine-i face bine, nu i-l face decît pentru ca să aibă prilejul, ca să «i-l scoată pe nas». Neavînd nici de unele și neputînd face față în societate nici prin aparență nici prin învățătură, el urăște și batjocorește pe toți cei ce au învățat ceva sau pot să pună pe dinșii ceva, dar nu atît pentru că n'ar vrea să fie și el învățat sau mai bine îmbrăcat, ci pentru-

că învățătura și îmbrăcămintea altora este o vesnică umilire pentru el. Tot din această pricină nu vrea să știe de nici o conveniență și-și face o plăcere diavolească să le calce și să supere pe cei ce țin la ele. Cu acest caracter și cu această stare sufletească de speranță și de ură, îl vedem mai întiiu șterpelind ce găsește uitat; bătîndu-se în piept și lăudîndu-se că or să vază toți ai lui pe dracul, cînd or veni «ai lui» la putere; apoi culegînd bănuieli în contra onorabilității lui Mihalache, răspîndindu-le prin clevetire și neputîndu-și stăpîni bucuria, chiar cînd voește să disimuleze fapta lui, că în sfîrșit denunțurile lui s'au dat la gazete. Această stare sufletească culminează cînd «ai lui» ajung în sfîrșit lu guvern, și-l vedem venind beat, sfidînd pe toți, bătîndu-și joc de cumnatu-său, pe care o să-l vadă în sfîrșit în pușcărie și poruncind să-i aducă pe datorie tutun, pe cuvînt că are să fie polițaiu;—și își găsește deslegarea naturală în desamăgirea, ce-l cuprinde, cînd se convinge că «ai lui»

nu vor să-i dea nimic, că e nevoit să umble într'o haină ruptă și cu galoșul spart pe vreme de iarnă și să amenințe că trece iar în opoziție. Cu aceasta, starea sufletească a personagiului a ajuns la sfârșitul ei firesc și ca să accentueze și mai bine acest lucru, autorul îl pune să se lege de Zina mijlocitoarea Tinei, și să facă scandal, iar când Tina îi dă pe furis douăzeci de lei ca să tacă din gură, îl pune să facă reflecția, că această meserie e mai bănoasă decît cea de agent electoral și să plece mulțumit. E o nouă stare sufletească, care-și așteaptă dezvoltarea, dar care pe noi nu ne interesează decît întrucît începutul ei subliniază și mai bine sfârșitul stărei sufletești, cu care ne-a interesat în decursul comediei și printr'aceasta ne mulțumește simțul artistic, fără să ne pese dacă simțul moral suferă.

Acest personagiu complet, minunat observat și minunat redat constituie simbul de rezistență al comediei «*Șarpele casei*» și o face să fie, cum am zis

la început, cea mai importantă din dramele originale, ce s'au dat în acest an. Eu felicit pe autor pentru această creațiune și-l rog să nu se descurajeze din faptul că comedia sa n'a avut succesul dorit. Literatura română așteaptă încă mult dela dînsul.

NOTIȚA XXV.

Joi, 10 Februarie, 1905.

Manasse, dramă în 4 acte de Ronetti Roman.

«*Manasse*», drama d-lui *Ronetti Roman* dată la Teatrul Național întâia oară Sîmbătă, 5 Februarie, s'a reprezentat alaltăseară Marți, 8 Februarie, a treia oară. Este un succes absolut meritat, pentru că această dramă, deși ca întreg dramatic nu se prezintă cu perfecțiunea artistică a operelor lui *Caragiale*, totuși din punctul de vedere al seriozității și adîncimii fondului, pe care autorul a putut să-l prindă în forma neperitoare a artei, este cea mai de valoare lucrare dramatică din cîte s'au scris pînă acum în românește. *Manasse*, personagiul principal al dramei și *Zelig Șor*, personagiul secundar merit să-l pună în relief și să-i arate adevărata semnificație, sînt două creațiuni cărora le lipsește doar puțin spre a putea fi puse ală-

turea cu cele mai adevărate creațiuni ale artei dramatice.

Voință cinstită și statornică, îmbogățită cu seva unui întreg neam, care par'că s'a adunat și s'a cristalizat într'un singur suflet cu toată limpezimea, dar și cu toată duritatea diamantului; minte întreagă, strîns legată de această voință, și strîns subordonată ei, liniștită, înaltă și mulțumită în sine cînd aceasta stă, scăpărătoare și biruitoare, cînd aceasta se pune în mișcare către un scop — iată ce este Manasse, fără să înceteze însă de a fi un anumit Evreu, crescut în anume țară și avînd toate apucăturile caracteristice rasei sale. El reprezintă pe Evreul, care a ajuns la conștiința deplină a izolării sale în mijlocul celorlalte neamuri, — este pe deplin mulțumit în această izolare, pentrucă este pe deplin convins că altfel nu se poate și nici nu este bine să se poată, — și perfect de bun, pe cît omenește poate fi cineva bun, își dă seama că el și cu toți ai lui, nu poate să trăiască în cercul de foc, în care arde ura neamurilor streine în contra lui, decît punînd în jurul său un alt cerc de foc în care să ardă ura lui și a lor săi în contra acelor neamuri.

Ceeace reprezintă Manasse cu deplină conștiință, reprezintă Zelig Șor în mod instinctiv : voința lui de Evreu care vrea să trăiască

cu ai săi și pentru ai săi n'are trebuință să fie condusă de învățătura sau de scăpărarea naturală a minții sale : ea merge așa, pentru că nu pricepe cum ar putea merge altfel, dar tocmai pentru aceasta mintea lui — și, adaug, inima lui, care cam lipsește lui Manasse, om bătrîn — nu este sclava nimănui, nici chiar a afacerilor din care trăește, ca misit, el, femeia lui și cei zece copii... și jumătate cu care se laudă: inima și mai cu seamă mintea lui sînt libere și sbcară cu o ușurință uimitoare pe deasupra tuturor greutăților vieții și, deși sărac și fără învățatură, el se impune tuturor, fără să-și dea osteneală, și calcă pe toți, fără să rănească pe nimeni, cu adîncimea observațiilor sale, cu veselia sa neîntreruptă, cu imaginația sa vioae și justă, cu ironia sa ușoară, cu tot ceea ce constituie viața liberă a minții omenești.

E un personagiu scînteietor, a cărui semnificație se subliniază prin adîncul respect ce are pentru Manasse, «singurul om înaintea căruia» — zice el și se înțelege pentru ce — «eu îmi plec capul». E un filozof în sensul vechiu și oriental al cuvîntului, care unește cu un natural desăvîrșit judecată cu imaginea, preciziunea observației cu scînteierea exprimării artistice. Reunirea într'o singură concepțiune a acestor două personaje atît de deosebite —

unul reprezentînd sublimul, iar celalalt humorul—și redarea lor, așa încît să ne facă impresia realității, constituie marea valoare a acestei lucrări dramatice... Dar voi reveni în curînd ¹⁾.

În privința interpretării, e de regretat că distribuțiunea rolurilor n'a fost mai îngrijită. Rolul sentimentalei și nervoasei Ester nu trebuia sacrificat încredințîndu-se unei începătoare puțin talentate, cum e d-na Ioanid. E de regretat iarăși că d. Nottara, care a fost cu adevărat admirabil la prima reprezentație, a dat înapoi la reprezentația următoare, lăsîndu-se din ce în ce mai mult în voia rutinei și cu sufletul aiurea. Și cu atît e mai de regretat cu cît — nu știu din ce cauză — la a treia reprezentație, toți artiștii (în afară de d. Demetriad) aveau aerul obosit, plictisit, înstreinat și pîrînd că și-au uitat și rolurile. Nu cumva le pare rău că această dramă are prea mult succes?

Eroii reprezentației sînt, cînd sînt bine dispuși, d-nii Nottara și mai cu seamă Toneanu, iar dintre începători, d-ra Voiculescu.

D. Nottara, în rolul lui Manasse, a izbutit, cel puțin la prima reprezentație, să găsească

1) Această revenire s'a făcut într'o serie de articole care se vor publica într'un volum intitulat „Manasse“, studii de metodologie estetică.

tonul blind și bun dar la temelia căruia doarme o nefrîntă energie ; a știut, încetul cu încetul, să dea pe față această energie, cu toată căldura convingerii și cu toate nuanțele de îndoială, de speranță, de indignare și de desnădejde, ce caracteriză stările sufletești ale personajului său în actul IV.

D. Toneanu în rolul lui Zelig Șor, a dovedit că este un artist de mare talent prin firescul, cu care a știut să-și intrupeze personajul. Felul cum știe să accentueze și să-și varieze intonația, precum și prestanța cu care-și săgetează replicile, expresivitatea și totuși moderația gesticulației, naturalul portului, dar cu deosebire minunata ușurință, cu care dela accentele cele mai voioase și și mai vesele trece la accentele grave ale celei mai serioase griji («Bătrînul, bătrînul acolo e buba !») ne fac impresiunea că d-sa a ajuns la maturitatea unui talent care depășește mult măsura ordinară. Ce admirabil știe să ne facă să simțim rugina și totuși superioritatea personajului său și cu ce precizie ne redă în toată puritatea lor, aci comicul, aci humoristicul, aci severitatea reală, dar nebănuită a personajului său ! E cea mai puternică creațiune a acestui artist, și Teatrul Național trebuie să fie mîndru că-l posedă.

Ar mai fi de relevant căldura comunica-tivă, din ce în ce mai intensă, a d-rei Voicu-lescu în rolul Leliei, nepoata lui Manasse, demnitatea și eleganța susținută a d-lui De-metriad, în rolul judecătorului Frunză, care ține piept lui Manasse, precum și, din cînd în cînd, accentele pline de convingere ale d-lui Aurel Petrescu, în rolul lui Lazăr, fratele Leliei. O statură mai puțin încovoiată și o dicțiune mai fluidă ar fi de dorit la d. Achille, care altminteri și-a jucat cu conștiință ro-lul. N'a fost rău deloc nici d. Constantiniu în rolul logodnicului Emil Horn, dar s'ar fi putut găsi poate printre artiștii noștri vreun altul (ca bunioară d. Liciu sau Soreanu) care să-l joace și mai bine.

NOTIȚA XXVI.

Vineri, 11 Martie, 1905.

Papa Lebonnard, comedie în 4 acte de *Jean Aicard*, trad. de...

Luni 7 și Mercuri 9 Martie, s'a reprezentat la Teatrul Național—în afară de șirul obișnuit al reprezentațiilor, care continuă cu «*Manasse*»—una din dramele, cu care Novelli ne-a cucerit inimile acum un an, «*Papa Lebonnard*», cu d. Nottara în rolul bătrînului Lebonnard, jucat de marele artist italian.

«*Papa Lebonnard*», deși intitulată comedie, este în realitate o melodramă care se deosebește de melodramele obișnuite numai prin faptul că motivele și cadrul sînt moderne, iar forma îngrijit literară (în primul act chiar traducerea). E o piesă slabă care ne izbește cu deosebire prin stîngăcia, prin care ni se prezintă situațiile dramatice și nefirescul, cu care se desfășură sentimentele personagiilor. *Jean Aicard*, autorul, se vede că e un consumat literat, dar nu este de loc dramaturg.

În bătrînul fost ceasornicar, acum foarte bogat, Lebonnard, autorul a vrut să întrupeze *puterea bunătații*, dar a izbutit să exprime mai degrabă *puterea iubirii de tată*, fie ca chiar și numai întemeiată pe obișnuința vieții ce un părinte o duce cu realii sau presupușii săi copii. Confuzie de concepție.

Lebonnard (d. Nottara) are o fiică Jeana (d-ra Voiculescu), care e a sa, și un fiu Robert, (d. Aurel Petrescu), care însă nu este al său, fapt pe care îl aflase de-abia, cînd băiatul avea 5 ani, adică după ce apucase să-l iubească. Acum amîndoi sînt mari. Mama lor, d-na Lebonnard (d-na El. Crisenghy-Levanda), autoritară și plină de fudulie, vrea să însoare pe fiul său cu Blașa (d-ra El. Ciucurescu), fica Marchizului d'Estray (d. Livescu), iar pe fiica sa, cu un alt conte ori marchiz. «Papa Lebonnard», care-și iubește fata, vrea s'o dea doctorului Andrei (d. T. Bulandra), un tînăr foarte cum se cade, sfios și plin de sentimente nobile, și vrea să facă această căsătorie, pentrucă, cu bunătaatea lui, a putut să le smomească secretul că se iubesc. D-na Lebonnard se revoltă, se miră de încăpățînarea bărbatului său, pe care pînă acum îl învîrtise, cum îi plăcuse, gonește pe doctor, apoi iar se infurie cînd vede că bătrînul l-a

adus înapoi, dar toate sînt în zadar : bătrînul nu se lasă de loc.

D-na Lebonnard însă găsește noi arme, în contra doctorului, și noi aliați: ea află în adevăr că Andrei este — ceeace de altminteri și Lebonnard și Jeana știau — fiu natural, și cu această împrejurare atrage în partea ei pe fiul său Robert, care la început era favorabil doctorului. De acum bietul Lebonnard este amenințat să fie zdrobit: violența mumei și cu deosebire a fiului, care trece acum pe planul întîiu, nu mai au margini. Astfel Robert vrea să întrebuițeze această violență și în contra doctorului, dar nu izbutește să-l facă să se retragă; apoi lingușirea și iubirea lui de frate față de Jeana, dar Jeana rămîne neclintită; în fine, furia sa de fiu cu sentimente nobile, în contra bătrînului Lebonnard, dar acesta, scos din fire, că Robert vrea să-i sfarme voința prin argumentul că Andrei este un bastard, îl îmbrîncește aruncîndu-i în față acelaș cuvînt. Mama și fiul cad zdrobiți.— Dar vechile legături nu se pot nimici cu una cu două. Lebonnard iubește pe Robert, deși știe că nu e copilul său, și, cînd aude că acesta voește să-i părăsească casa, el dorește din tot sufletul să-l întoarcă dela gîndul său. Imbrățișarea, plină de căldură și de certare, trebuie să se întîmple. Firește, Jeana va lua pe Andrei,

În bătrînul fost ceasornicar, acum foarte bogat, Lebonnard, autorul a vrut să intrupeze *puterea bunătății*, dar a izbutit să exprime mai degrabă *puterea iubirii de tată*, fie ea chiar și numai întemeiată pe obișnuința vieții ce un părinte o duce cu realii sau presupușii săi copii. Confuzie de concepție.

Lebonnard (d. Nottara) are o fiică Jeana (d-ra Voiculescu), care e a sa, și un fiu Robert, (d. Aurel Petrescu), care însă nu este al său, fapt pe care îl aflase de-abia, cînd băiatul avea 5 ani, adică după ce apucase să-l iubească. Acum amîndoi sînt mari. Mama lor, d-na Lebonnard (d-na El. Crisenghy-Levanda), autoritară și plină de fudulie, vrea să însoare pe fiul său cu Blanșa (d-ra El. Ciucurescu), fiica Marchizului d'Estray (d. Livescu), iar pe fiica sa, cu un alt conte ori marchiz. «Papa Lebonnard», care-și iubește fata, vrea s'o dea doctorului Andrei (d. T. Bulandra), un tînăr foarte cum se cade, sfios și plin de sentimente nobile, și vrea să facă această căsătorie, pentrucă, cu bunătatea lui, a putut să le smomească secretul că se iubesc. D-na Lebonnard se revoltă, se miră de încăpățînarea bărbatului său, pe care pînă acum îl învirtise, cum îi plăcuse, gonește pe doctor, apoi iar se infurie cînd vede că bătrînul l-a

adus înapoi, dar toate sînt în zadar : bătrînul nu se lasă de loc.

D-na Lebonnard însă găsește noi arme, în contra doctorului, și noi aliați: ea află în adevăr că Andrei este— ceeace de altminteri și Lebonnard și Jeana știau— fiu natural, și cu această împrejurare atrage în partea ei pe fiul său Robert, care la început era favorabil doctorului. De acum bietul Lebonnard este amenințat să fie zdrobit: violența mumei și cu deosebire a fiului, care trece acum pe planul întîiu, nu mai au margini. Astfel Robert vrea să întrebuițeze această violență și în contra doctorului, dar nu izbutește să-l facă să se retragă; apoi lingușirea și iubirea lui de frate față de Jeana, dar Jeana rămîne neclintită; în fine, furia sa de fiu cu sentimente nobile, în contra bătrînului Lebonnard, dar acesta, scos din fire, că Robert vrea să-i sfarme voința prin argumentul că Andrei este un bastard, îl îmbrîncește aruncîndu-i în față acelaș cuvînt. Mama și fiul cad zdrobiți.— Dar vechile legături nu se pot nimici cu una cu două. Lebonnard iubește pe Robert, deși știe că nu e copilul său, și, cînd aude că acesta voește să-i părăsească casa, el dorește din tot sufletul să-l întoarcă dela gîndul său. Imbrățișarea, plină de căldură și de certare, trebuie să se întîmple. Firește, Jeana va lua pe Andrei,

iar Robert va avea adînci motive ca să privească cu alți ochi pe acela, care s'a arătat față de dînsul atît de bun și ertător.

E o nobilă ambiție aceea de a înfrunta roluri în care s'au ilustrat artiști geniali, ca Novelli. Dar dacă această ambiție merită să fie aprobată, cînd acest fel de roluri se găsesc în opere dramatice clasice, nu sînt de loc de părere ca ea să fie încurajată, cînd ele se găsesc în lucrări dramatice mediocră, care n'au viață decît pentru că dau ocazie artistului de geniu să puie într'însa aceea ce nu este. Ce am zice de artiștii noștri, dacă, geloși de entuziasmul, ce l-a provocat o minunată cîntăreată jucînd în «*Aida*», s'ar apuca să joace libretul acestei opere? Ar fi de rîs — și cam așa este și învierea lui «*Papa Lebonnard*» cu d. Nottara. — Nu zic că d. Nottara, cu ocazia aceasta, n'a arătat că știe multe; decît scena nu este ca să ne arate *cît știu* actorii — fiindcă noi nu sîntem chemați să-i punem la examen — ci cît pot să ne emoționeze. Ei, și D-zeu să mă erte, — dacă ar fi să vorbim între patru ochi — de se va găsi vreunul din sală care să aibă îndrăzneala să susțină că jocul d-lui Nottara l-a mișcat. Pentru ce? Pentru că d-sa, chiar dacă a avut cîteva momente prin actul I, mai cu seamă în scenele calme cu Jeana, în care ne-a făcut să simțim bu-

nătatea lui Lebonnard, temperamentul său, fundamental aspru, s'a dat pe față, îndată ce a început să joace scenele mai violente, și toată impresia primitivă a dispărut. E domnia-sa de vină că știința nu poate să înlocuiască temperamentul? Nu; dar e de vină cînd crede că aceasta e posibil. Dar d-sa, ca și mulți alți din alte sfere, suferă de o apucătură: aceea de a vroi cu orice preț să părăsească propriul său teren și să treacă alăturea. Rea tendință care se răsbună numai decît și nu se poate îndestula deloc cu cîteva aplauze de comandă sau cîteva complimente de mîngiere.

Totuși, dacă impresia generală—ca impresie artistică—a fost rea, nu trebuie să trec cu vederea unele impresii de amănunt încîntătoare, ce stau în legătură cu cîtiva din tinerii artiști. D-ra Voiculescu, care avea să joace rolul, pe care cu Novelli îl juca frageda frumusețe îmbobocită a d-nei Chiantoni, a putut să ne încînte cu alte însușiri, poate mai prețioase: prin adîncimea intimă a sentimentului, prin gingășia candidă a răsfațului său în scenele cu Lebonnard și prin energia caldă a accentului față de fratele său și de Blanșa. De d-sa nu se poate zice că stă pe loc, și bine face că nu-și pierde timpul. O apariție plină de căldură, de colorit și de delicatete a fost

și d. Bulandra. E un viitor «prim amorez» plin de farmec, și ar fi bine să fie mai des întrebuințat. În felul cum d. Achille și-a debitat neînsemnatul rol al servitorului, se vede că avem a face cu un artist modest, care știe să se folosească de bunele povețe, pe care acum, în teatru, se vede că are cine să i le dea. Imi pare rău că d. Livescu a făcut să se simtă în debitul său prea mult monotonia accentului melodramatic, pe care nu-l mai simțisem de mult la d-sa. Se vede că n'a mai fost de mult întrebuințat — și e păcat. De d. Aurel Petrescu n'aș avea să spun decît laude, dacă ar fi să mă gîndesc la stăruința, cu care caută să-și dobîndească o dicțiune fluentă și energică. Ce păcat că temperamentul său îl face impropriu pentru scenele de duioșie și nu poate atrage favoarea publicului prin unele aere de afectatie, ce încă păstrează. De d-na Levanda Chrisenghy. aș vorbi, dacă nu ne-ar fi arătat, că a cam uitat să vorbească: eu n'am înțeles mai nimic din replicile d-sale.

Ar mai fi de lăudat îngrijirea cu care drama a fost montată și învățată — dacă ar fi fost vorba de o lucrare dramatică clasică.

NOTIȚA XXVII.

Mercuri, 16 Martie 1905.

Jucătorii de cărți, dramă în 4 acte de Haralamb G. Lecca.

Sub patronagiul unui prinț — prințul Moruzzi, prefectul poliției Capitalei — nu se putea reprezenta decât o dramă a unui rege — «al dramaturgiei». Și astfel, din inițiativa Asociației generale a studenților, s'a reprezentat la Teatrul Național, Luni 14 Martie, «Jucătorii de cărți», drama lui Shakspeare... Haralamb G. Lecca, pe care studenții noștri l-au încununat cu această ocazie cu o coroană de bronz și cu... titlul de mai sus.

Și de sigur d. Emil D. Fagure..., vreau să zic, Ovid Densusianu, în sala «teatrului, unde-și dusesese» — cum zice el așa de elegant — «inima», a «surîs» și de astădată ¹⁾, însă cu

1) Această frază e citată dintr'un articol — să-i zicem critic — asupra volumului meu de *Critică Dramatică* și publicat în revista «Viața nouă», unde scriitorul, de care este vorba, face literatură decadentă.

ochii în lacrimi de bucurie. Și a avut, firește, pentru ce : nici n'a apucat să-și dezigneze idealul său de poezie, și publicul nostru, condus de studentimea plină de avînt și mai cu seamă de perspicacitate, l-a și încoronat.

E drept că acest «surîs» s'a transformat repede într'un surîs «amar»: *Lecca* a fost încoronat cu o coroană de bronz... iar criticul, care l-a descoperit publicului, n'a fost recompensat nici măcar cu o pană de aur, în locul celei de... gîscă, pe care o are !

Căci numai o astfel de pană se poate zice că are acel ce, inchipuindu-și că critică, găsește accente de admirație pentru lucrările dramatice ale d-lui *Lecca*—pustișe fără viață și fără sinceritate, ce caută să se impună numai prin intențiile satirice morale, ce-și dau aerul că conțin.

Și «*Jucătorii de cărți*» nu face excepțiune de la această caracterizare. E o melodramă, în care personagiul odios—și în acelaș timp, ca originalitate, personagiul principal—este un băiat pervers sau, mai exact, rău crescut, Victor (d. Ar. Demetriad), iar personagiul simpatic, inginerul Filip Vanta (?) d. Nottara), tatăl său, este un cartofor care, după ce și-a mîncat propria avere și zestrea soției sale Elena (d-na L. Costescu) în cărți, știm că s'a lăsat de ele, *de-o zi*, și care, după ce ni s'a-

rată că n'a îngrijit de loc de educațiunea fiului său, își ia dreptul să-l ucidă, cînd acesta îndrăznește să-i arunce în față toate exemplele rele ce a văzut în casa părinților săi.

E un nonsens dramatic pe care autorul caută să-l disimuleze, făcînd pe toate personagiile angajate în acțiune să declame cu lacrimi bunătatea sufletului lor, căci toți,—în afară de Victor,— toți ne sînt arătați că sînt buni, cum nu se poate mai buni. E o «chelălăială» de sentimentalism atît de nesuferită, că te face să blestemi pe cel ce a mai lăsat bunătatea pe pămînt; iar efectul ei, firește, nu e atît să-l facă antipatic pe Victor, cît să-i dea—cel puțin lui—un aer mai natural. De aceea singurul lucru care pare că trăește în această dramă, sînt cîteva replici ale lui Victor, care însă—și în aceasta stă totuși falsitatea lor, derivată din falsitatea întregului—, în loc să înfioare publicul, îl fac să ridă cu hohot...

Dar ceeace ne izbește cu deosebire la această dramă este construcția ei cu desăvîrșire defectuoasă, fapt care dovedește că și reputația de tehnică dramaturgică a d-lui *Lecca* nu privește decît lucrurile fără însemnătate, nici de cum arhitectura lucrării dramatice. Drama sa are două acțiuni: cea principală se reduce la nimica toată: Victor se

arată rece și încăpăținat față de mama și de sora sa, Lila (d-ra Voiculescu), apoi se învârtește pe lângă mesele jucătorilor din salonul părinților săi; e prins înșelînd la joc; protestează cînd e pedepsit să fie închis în casă și apoi trimis a doua zi la țară cu prietenul lui Filip, Barbu Damira (?) (d. Achille), și, în fine, tocmai cînd vrea să ture bani, ca să fugă de acasă, este surprins de tatăl său și ucis, în urma unei discuțiuni, din care tatăl său dobîndește — așa se laudă el — convingerea că Victor este un pervers.

Dar această acțiune principală, atît de *sublîrică* și fără nici o complicație, tîrăște după sine o acțiune secundară mult mai dezvoltată, care începe, se complică, dar rămîne la sfîrșit cu desăvîrșire încurcată. Lila, fiica lui Filip, și Duiliu (d. Costescu), feciorul lui Barbu, se iubesc, și autorul își dă toate silințele să ne arate iubirea lor. Părinții, care sînt buni prieteni, consimt la căsătoria lor, și logodna se face. Dar Barbu, fiind sigur că Victor, fratele viitoareii lui nurori, a înșelat la joc, rupe, fără știrea fiului său (foarte firesc!) logodna, dar (și mai firesc!) cere lui Filip pe Victor să-l ia cu dînsul la moșie spre a încerca să-l aducă la calea binelui !!!... Dar Duiliu află hotărîrea tatălui său, îl convinge (între culise!) că rău a făcut și — pe cînd

Lila, Elena și Filip se lamentau de groaznică (!) nenorocire ce se întâmplase, — vine să le spună cum că a răscovins pe tatăl său, că logodna nu s'a rupt și că Lila tot va deveni soția sa. Cei buni, ca în orice melodramă, sînt astfel recompensați.

Dar îndată după aceasta, personagiul odios, Victor, trebuie să-și ia răsplata: el e ucis de tatăl său, cortina se lasă... dar autorul, fiind chemat de aplauze la rampă, n'are bunăta-tea să ne lămurească: cum rămîne cu logodna? cum rămîne cu răsplata Lilei și a lui Duiliu?

Și o astfel de dramă, cu acest fond și cu această compoziție e titlul de glorie al «rege-lui dramaturgilor!» E pur și simplu ridicul!

Firește, într'o lucrare dramatică, unde nu există nici un sentiment just, nici o nuanță de adevăr sufletesc decît în trei sau patru replici scurte ale unui personaj, artiștii au să se achite cu silă de rolurile lor, dar n'au să poată impune prin nimic publicului.

Și așa s'a și întîmplat. În afară de d. Demetriad, care ținea rolul lui Victor și de d. Soreanu, care în această dramă a avut fericirea să facă un personaj mut, toți artiștii au declamat, s'au «demenat», dar n'au mișcat pe nimeni.

INDICE

A

- Academia (română), 212; 215; 216; — 241; 247. — Norma, ce n'ar
trebul perdută din vedere de-, 215;—In ce am criticat-o, 247.
- Achille G., artist dramatic, 69;— 83;— 109— 128;— 129;— 131;—
185;—202 (r. 17, 21);—235 (r. 1, 5) 270; 286;—350;—356;
—360. — Jocul său în Comisarul din «Cancer la inimă»,
83;—în Temistocle Cristopol din «O idee nădrăvană», 93—
94;— în «O scrisoare perdută» 123; 129;— în Picard din
«Caporalul Simon»;— în Pertusani din «Alleluia», 193;—
în «Uitarea de sine» 202; 204;—în «Romeo și Julieta» 270
— în «Bani», 286;— în «Manasse» 350;— în «Papa Lebon
nard», 356.
- «Adevărul», ziar cotidian, ce apare în București, 58;—318.
- Aglaiia Corbeanu, eroină din «Uitarea de sine», 196; 197. — Ca-
racterizarea ei, 196.
- Agrippa Menenius, personajiu istoric, 231.
- Aleard Jean, autor dramatic, 351 (r. 3, 25).
- «Alda», operă dramatică și muzicală de Meyerbeer, 354.
- «Aiglou», operă dramatică de Edmond Rostand, 133 (v. 3, 11);
134, 136; — 143.— Caracterizarea ei. 134 - 135.—De ce n'a
incintat publicul nostru, 135.
- l'Aiglou (Regele Romei; Ducele de Reichstadt), personajiu prin-
cipal din drama «Aiglou», 135.
- Alecsandri V., 217, 221.
- Alexandrescu D-ra, artistă dramatică, 11;—22;—92; 93;—96;—
115; 116;—196;—202;—235;—270 (v. 14, 18, 23); — 326;—
331.—Jocul său în d-ra Sturhahn din «Institutorii», 22;—
în «O idee nădrăvană», 92;— în Arghira Busuioc din «Po

- malul girlei», 116 — în *Aglaiia Corbeanu* în «*Uitarea de sine*», 204—205; — în *Doica* din «*Romco și Julieta*», 270; — în «*Șarpele Casei*», 326.
- «*Alleluia*», operă dramatică de Marco Prağa 183 (r. 3, 7, 20); — 188 (v. 3, 6); 189; —206 (v. 3, 8); 209 (v. 10, 12); 210; — Caracterizare, 183—184; 209—210. — Analiză, 184—186; — Critică, 186—187; —189—192.
- Alleluia* (porecla fabricantului Fara), personajul din «*Alleluia*» 181; 185. — Caracterizare și critică (vezi opera dramatică «*Alleluia*»).
- Amoureuse triplée*; roman francez, 29.
- Ananche*, zeiță antică necesitatea i-eluctabilă, 229.
- Anastasescu*, compozitor muzical, 220.
- Andrei* (doctorul), personajul din «*Papa Lebonnard*», 352; 354 (r. 5, 20, 29).
- Andromaque*, operă dramatică de Racine, 54 (v. 4, 8; 55.
- Arbogast*, personajul din «*Ultrandă*», 76.
- «*Arcașul lui Ștefan*», bucată muzicală, de I. Vidu, 220.
- Arghira Busuloc*, personajul din «*Pe malul girlei*», 115.
- Arla*, personajul din «*Mesalina*» 69; 71; — 82; 8. (. 10, 16); 84 (r. 1, 6); —102; —104 —Caracterizare sumară, 107.
- Aristofan*, poet dramatic, 27 (r. 7, 17).
- Arnold*, personajul din «*În ziua scadenței*», 73; 74. —Caracterizare sumară, 73—74, *passim*; —Rolul său în acțiune, 73—74.
- Arnous-Rivière*, lista dramatică franceză, 38. Jocul său în «*lean Marie*», 38.
- ARTĂ**, Condițiile negative și pozitive ale ei, 45—50; — Libertatea ei, 247; — Raportul ei cu Statul 249—250; — Cea mecanică și cea creatoare, 277.
- ARTIȘTI** falși și adevărați, 60—64.
- ARTIȘTII DRAMATICI ROMANI**, Ce datorie au față de o operă în care primesc să joace, 153—155; —Ce vină au față cu literatura românească, 290—292.
- Astaulo*, pseudonimul d-lui D. C. Ollănescu, autor dramatic, 176.
- Austria*, 102.

B

- «*Bani*», operă dramatică cu oscută în franceză sub numele de «*Les affaires sont les affaires*», 23 (r. 3, 12); 255; —267 (r. 3, 8); 271; 272 (r. 3, 11). — Analiza sumară, 23; —236; — Critică sumară, 236—237; —256; —Analiză critică, 272—285.
- Banville* (Theodore de), 38 (r. 4, 9); —40; 45.
- Barbellan*, artist dramatic, 202; 203. —Jocul său în «*Uitarea de sine*», 203—204.

- Barbu (Damira), personagiu din «Jucătorii de cărți», 369 (r. 5, 17, 20).
- Bătrînul, personagiu din «Cancer la inimă» 91 (r. 10, 14).
- Bărescu D-ra, 54; 55; 63;—69 (r. 7, 24); 70;—72; 73; 75; 76;—78 (r. 3, 10—11); 79; 81; 84 (r. 8, 19); 85; 86; 88; 89;—103. — Caracterizarea talentului său, 78—79; — Lefectele sale, 86; — Calitățile sale esențiale 86—89. — Jocul său în «Magda». 63;—81; 84; 88; — în «Mesalina», 70; — 81 85; — în Contesa din «n ziua scadenței», 75; 81.
- «Belgia Orientului», ziar josnic ce apare în București și la care colaborează elevi de l'ceu, anonimi, 304.
- Beizadeaua Flutarache, personagiu din «Pe malul gîrlei», 115 (r. 8, 22).
- Benvollo, personagiu din «Romeo și Julieta», 271.
- Bernhardt Sarah, vezi Sarah Bernhardt.
- Blașa, personagiu din «Papa Lebonnard», 352; 355.
- Bolintineanu D., 220; 221 (r. 19, 26).
- Bozescu (doctorul), personagiu din «Uitarea de sine», 196.
- Bürsecke, personagiu din «Institutorii», 11. — Caracterizare sumară, 11.
- Brandes, literat evreu, 330.
- Brezeanu, artist dramatic, 10;—23;—96;—128; 129 (r. 7, 18); 130;—152;—207;—224;—254;—292;—326; 327;—329 (r. 13—14). — Jocul său în Flachsmann din «Institutorii», 23;—96;—207;— în «O scrisoare pierdută», 128—129;— în «Săraca' Dumitrescu», 188; în «23», 254;— în «O noapte furtunoasă», 392;— în Hagi Guță din «Șarpele casei» 327;—329.
- Brezeanu D-na, artistă dramatică, 292;—329;—332. — Jocul său în «Șarpele casei», 439.
- «Britanicus», operă dramatică de Racine, 24 (r. 3, 6, 7); 26;—39;—40.
- Buddha, 316.
- Buhuz, trg plin de Evrei, în Moldova, 290.
- Bulgari, Ce-ar putea învăța elita noastră dela —, 232.
- Bulandra, artist dramatic, 196;—202; 203; 221;—271;—352; 355. — Jocul său în «Uitarea de sine», 203;— în «Romeo și Julieta»; în Andrei din «Papa Lebonnard» 355—356.
- Buller, local public în Cartier latin din Paris, 29.
- Bufozul, personagiu din «Nerone», 271.

C.

- Caïn, personagiu biblic cîntat de poetul Leconte de Lisle, 105.
- «Cancer la inimă», operă dramatică de Haralamb G. Lecca, 90 (v. 3, 18), 91; 93;—156. — Analiză critică, 91—92.

- Caragiale, poet dramatic, 128;—175;—248;—327 (r. 16, 17);—345.—
De ce-a fost învinovățit de d. Gherea, 248;—In ce e superior d-lui Ronetti Roman, 345.
- «Carmen», societate corală, 217 (r. 6, 15); 219.
- Carmen Sylva, 72 (r. 3, 11); — 78.
- Carpați, 233.
- Cartierul latin, o mahala a Parisului, 29.
- Carussy, artist dramatic, 22;—97;—184;—202 (r. 17, 21).—Jocul său în «Institutorii», 22;—97;—în «Alleluia», 194;—în «Uitarea de sine», 205.
- «Caporalul Simon», operă dramatică de d'Ennery, 123 (r. 4, 3, 11); 130;—133.—Caracterizarea fondului sentimental, 130.
- Caporalul Simon, personaj în melodrama cu acelaș nume, 130.
- Capulet (tatăl Julietei), personaj din «Romeo și Julieta», 150;—270.
- Capus Alfred, autor dramatic, 25 (4, 6); 31.
- «Casta-Alva», operă dramatică de Haralamb G. Lecca, 149.
- Catopol, artist dramatic, 93;—128;—170;—254.—Jocul său în «O idee năsdărăvană», 93;—128;—în «423», 254.
- Cașaveniu, personaj din «O scrisoare pierdută», 129.
- Cavalerul Flavianu Conte, personaj din «Alleluia», 184; 155; 186;—190.—Caracterizări sumare 184; 185; 186;—190.
- Cărărescu, personaj din «423», 253; 254.—Caracterizare sumară, 253.
- Cernat, artist dramatic, 11;—22;—33;—69.—Jocul său în «Institutorii», 22;—în «Oh! Bărbații», 33.
- Chayonet, personaj din «Nevastă-mea n'are șic», 163.
- Charvay Robert, autor dramatic, 290;—293;—305;—311.
- Chendi Ilarie, literat român, 222.
- Chiantoni D-na, artistă dramatică italiană, 355.
- Chimia în însurătoare, operă dramatică de Kneisel, 166; 167; 168; 169.—Traducerea, 167—168; — Caracterizare sumară 167—170.
- Chirlac, profesor și compozitor, conducătorul societății corale «Carmen», 220; 221.—Caracterizarea muzicii sale din «Domnița Oitea», 221.
- Clucurescu Eug. D-ra, artistă dramatică, 69; 71;—109;—352.—Jocul său în Aria di «Mesalina», 71;—în «Jean Marie», 109.
- Clucurescu Maria D-na, artistă dramatică, 32 (r. 3, 4);—131;—170;—253.—Jocul său în «Oh! Bărbații», 32;—în «Caporalul Simon», 31; — în Felicia din «423», 255; — în «O noapte furtunoasă», 291—292.
- Clucurette, artist dramatic, 9; 11;—22;—93;—97;—221;—254.—Jo-

- cul său în Riemann din «Institutorii», 9;—22;—97;—în Domnița Olteca», 221;—în Nisipescu din «423», 251.
- Cilnii, operă dramatică de Haralamb G. Lecca. 156,—197;—200 (r. 14, 19, 24);—214;—218.—Asemănarea cu «Uitarea de sine», 197,—200;—202;—Datele ce cuprinde, 214.—Pentru ce am combătut-o, 248.
- Colonel Schwartze, personaj din «Magda», 79.—Caracterizare, 80.
- Comédie française, 37;—59 (r. 4, 24—25);—68;—146.—Efectul ei asupra autorului, 59.
- COMITETUL TEATRAL, Ce n'a observat la «Napoleon I» și la «Să nu zici vorbă mare», 119, 121.
- «Conservatorul» ziar ce apare în București, 208.
- Conservatorul din Paris, 59.
- Constantiniu, artist dramatic, 9; 12;—97;—350.—Jocul său în «Institutorii», 9;—97;—în Emil Horn din «Manasse» 350
- «Contele Essex», operă dramatică de Heinrich Laube, 167.
- Contesa, mama lui Rudolf, personaj din «În ziua scadenței», 73.—Rolul său în acțiune, 74;—Eroismul ei, 75.
- Contesa de St. Aubonne, eroină din dramă «Napoleon I», 120; 122; 123; 124; 125.—Caracterizare, 120—122;—Critica ei 123—124.
- «Convorbiri Literare», revistă ce apare în București, 154.
- Costescu, artist dramatic, 73 (r. 8, 24); 76;—115; 116;—201;—269 (r. 23, 27); 270.—Jocul său «În ziua scadenței», 76;—în «Pe malul girlei», 116;—în Mercutio din «Romeo și Julieta», 269;—Meritul său ca societar cl. I, 269—270.
- Costescu Lucia D-na, artistă dramatică, 32;—195;—202; 204;—234;—357.—Jocul său în «Oh, bărbății!» 32;—în «Madelena din «Uitarea de sine», 204—în «Intrigă și Amor», 234
- «Craiu de ghindă», operă dramatică de V. Leonescu, 324.
- Cristof, personaj din «În ziua scadenței», 74; 76.—Caracterizare sumară, 74.
- Croche, personaj din «Minunică», 309;—326.
- Cucoana Ralița, personaj din «Șarpele casei», 325;—333.—Caracterizare, 325.
- «Cu noi este Dumnezeu», bucată muzicală de Anastasescu, 220.—Caracterizare, 220.

D

- Dacia, (Teatrul), vezi *Teatrul Dacia*.
- Danlanache, personaj din «O scrisoare pierdută», 128.
- Daniela, personaj din «În ziua scadenței», 73; (r. 17, 24—25); 74 (r. 4, 7). — Caracterizare sumară, 73.
- Danș Ludovic, autor dramatic, 217; 220; 221.—Versurile lui din «Domnița Olteca», 220.

- De Grassaut, personajul din «Cancer la inimă», 91; 92. — Caracterizarea sumară a slărilor lui sufletești, 92.
- «De la oaste», 247. — De ce am combătut-o, 247.
- De Max, artist dramatic francez de origină română, 34 (r. 2, 11); 35 (r. 13, 26); 36 (r. 1. 15);—39 (r. 4, 25);—40 (r. 3, 12); 41; 45; 47; 48; 50 (r. 10, 16); 51 (r. 11, 24); 52 (r. 7, 12); 53;—54 (r. 3, 7); 55 (r. 5, 9, 16); 57, 60; 61; 64; 66; 67 (r. 16, 19, 22, 25); 68;—87.—Intențiile, cu care a venit să joace la noi, 31—35; 41—42; — Caracterizarea talentului său, 35—36;—Jocul său în Hamlet 56;61;—în Esop 59;—Defectele artei sale, 45—51; — De ce nu e mare artist, 58—68; — Deosebirea dintre el și d-șoara Bărescu, 87.
- Demetriad Ar., artist dramatic, 69;—73; 75 (r. 18—19, 28);—128; 177;—267 (r. 12—18, 15);—286; — 325; 326;—329;—332;—348; 350; — 358; 361. — Jocul său în Arnold din «n ziua scadenței», 75—76; — în Tipătescu din «O scrisoare perdută» 128;—în Romeo din «Romeo și Julieta» 267—208; în Vi-contele de Fontenelle din «Bani» 286; — în Nicu Popescu din «Șarpele Casei», 326; 329; — în Frunză din «Manasse», 348; 350; — în Victor din «Jucătorii de cărți», 361.
- Demetriad C. D-na, artistă dramatică, 21;—91;—177—178;—221; —286.—Jocul său în «Martira», 21;—în «Domnița Olteea» 221; — în «Bani», 286.
- Diderot, 58.
- «Die Gieserlu von Wien», operă dramatică, după care s'a localizat «123», 252.
- Diercks, personajul din «Institutorii». 11 (r. 6, 25); 12.—Fapte caracteristice, 11; 12.
- Dina George, compozitor, 220.
- Direcțiunea (Directorul) teatrelor cea nouă, 314; 318; 319; 320; 323; 324.—Ideile ei în privința Teatrului Național, 318—321.
- Direcțiunea Teatrelor (Direcția, Directorul Teatrului, Directorul Teatrelor) cea veche, 29;—41; 42; 52;—73;—95;—98 (r. 8, 19); 99; 100; 101;—119; 121; 126; 127;—128;—147 (r. 11, 29); 148;—155;—206; 207 (r. 8, 16, 23, 24); 28;—218; 219;—223; 224;—247;—270;—292;—305; 306; 307; 308; 309;—321; 323. — Neputința ei de a se sustrage de la at. mosfera decăzută a societății, 29—30; — De ce nu era drept să îngăduie unor actori români să joace franțuzește pe scena Teatrului Național, 41—52; — Ce ar fi putut evita în reprezentarea piesei «In ziua scadenței», 73; — Solici-tudinea ei suspectă pentru anume producții dramatice, 95; — Încăpățănarea în rău, 98—101; — Ce n'a putut observa la unele drame ce s'au dat, 119; 121; — Cu ce opere vrea să

- moralizeze tinerețea, 126; — Ce curioase lucruri vrea, 128; — Negligența la unele reprezentații însemnate, 147; — 207—208; — 217; — 219; — De ce fapt n'o'cred culpabilă, 155; — Cu ce caută să-și sâblinieze sfârșitul activității la Teatrul Național, 221—225; — De ce am criticat-o uneori, 217 248; — Cum neglijează pe unii artiști, 270; — Desfriul și inconștiința ei, 305—311.
- Dolca, personaj din «Romeo și Julieta», 270.
- Doamna Florentin, vezi *Elena Florentin*.
- Doamna Lebonnard, personaj din «Papa Lebonnard», 352 (r. 14, 25); 353. — Caracterizare sumară, 352.
- Doamna Lechat, personaj din «Bani», 286. — Caracterizare, 286.
- Doamna Mouterey, personaj din «Minunică», 308 (r. 11, 25).
- Domnișoara Holm, personaj din «Institutorii», 12.
- Domnișoara Sturhahn, personaj din «Institutorii», 11; 13. — Caracterizare sumară, 11.
- Domnița Oltea, operă dramatică de Ludovic Dăuș, 217 (r. 3—4); 220 (r. 12—13; 19). — Defecte caracteristice, 220.
- Don Juan, personaj legendar care a inspirat pe mulți poeți, 112.
- «Don Yagmlstru», opera dramatică de C. Grigoriu, 90.
- «Drei hundert Tage», numele german al farsei «L'enfant du miracle», 290.
- Ducele de Reichstalt, personajul principal din «Aiglon», 161.
- Dull, personaj din «Jucătorii de cărți», 360 (r. 16, 26); 361.
- Dumas-fils Al., autor dramatic, 40; — 137.
- «Dumbrava roșie», poemă dramatică postumă de V. Alecsandri, 217; 221.
- Dumnezeu, 53; 57; — 291.
- Dunărea, 2. 3.
- Duse Eleonora, artistă dramatică, 85; — 141 (r. 17, 25); 142; 144; 145. In ce e superioară altor artiste dramatice remarcabile, 85; — Deosebirea dintre ea și Sarah Bernhardt 141 sqq.; — 157 sqq.; — Interioritatea ei față de Sarah Bernhardt, 141—145; — Superioritatea ei față de Sarah Bernhardt, 145; — 157.

E

- Eforie, sală de teatru de a doua mână în București, 52.
- Elba, 119.
- Elena Florentin sau Doamna Florentin, personaj din «Prejudecăți», 177; 179; 181. — Caracterizare, 179.
- Elena Vanta, personaj din «Jucătorii de cărți», 358; 360.
- Eleni, 229.
- LITA, (societății noastre), 218; — 227; — 225. — Indiferența ei pen

- tru manifestările naționale, 317—222; — Pentru ce avem dreptul să-i cerem interes pentru manifestările naționale. 222—233.
- Eliza (Fara), personajiu din «Alleluia», 184;—190 (r. 13, 25). — Caracterizare sumară, 190.
- Eliza Predeanu, (in loc de *Elena Predeanu*, cum e greșit in text), 178.
- Emlnescu, 243 (r. 18, 21); 244; 248.—Cum a fost atacat de unii critici, 243; 244; 248;—Pentru ce fondul său, deși pesimist, nu ne desgustă, 244.
- Eml Horn, personajiu din «Manasse», 350.
- EMOȚIUNEA ESTETICĂ (stare sufletească, sentiment estetic), Pentru ce nu se găsește in datele dramei «Institutorii» 56; 10—14;— Deosebirea dintre ea și emoțiunea brutală, 65—66;— In ce condițiuni penibilul poate fi însoțit de ea, 187.
- d'Ennery, autor dramatic, 21 (r. 3, 6); — 128 (r. 5, 9); — 302.— In ce categorie de scriitori evrei poate fi așezat, 302.
- Ermiona, personajiu din «Andromaque», 55; 60; 66. — Fondul sentimental, 57.
- Ernst Otto, autor dramatic 5 (r. 4, 7); 18.
- «Esopo», operă dramatică de Théodore de Banville, 38 (r. 3, 8, 18); — 40. — Caracterizare, 38—39.
- Ester, personajiu din «Manasse», 348. — Caracterizare sumară, 348.
- Eva, personajiu din «Alleluia», 181 (r. 20, 25); 185 (r. 13, 17, 24); 186 (r. 1, 5, 13, 14); — 190 (r. 21, 28); 193.
- Evreii in literatură și categoriile in care se împart, 293—304.
- Evreii Francezi, 237.
- Evreimea, 298.
- Eufulsmul, 268. — Caracterizare și modalitate de reprezentare, 268—269.
- F.
- Figure D. Eml, ziarist, 25;—58;—293;—310;—357.
- Fano (Ionescu), personajiu din «Șarpele casei», 324;—332;—333 (r. 2, 13); 334; 335; 340; 341.—Caracterizare sumară, 326. —Caracterizare analitică 341; 342;—Desvoltarea artistică a stărilor lui sufletești 342—343.
- Fara (sau Alleluia), 184; 185 (r. 1, 21);—190; 192.—Analiza personajului, 184—185;—Caracterizare 192.
- «Fedora», operă dramatică de Victorien Sardou, 133 (r. 3, 9—10 16);—137.

- Felora, personagiu din «Fedora», 161.—Analiza stărilor sufletești, 133—134;—140;—161; 163;—215.
- Felicia, personagiu din «423», 253 (r. 7. 17); 255.
- «Femela mea n'are șic», operă dramatică de Bernard și Valabrègue. 103.
- FEMEIA ROMÂNĂ, De ce este o adevărată primejdie națională, 219—222; 226;—Mobilitatea ei morbidă, 232.
- Ferdinand de Walter, personagiu din «Intrigă și Amor», 235.
- Filip (Vanta), personagiu din «Jucătorii de cărți», 358; 360 (r. 5, 16, 24, 28).—Caracterizare și analiză 358—359.
- Flachsman, personagiu din «Institutorii»; 11; 12 (r. 1. 9); 14;—23 (r. 9, 16);—96;—207.—Caracterizare sumară, 10; 12;—Cum a fost reprezentat de artistul Brezeanu, 23;—96.
- «Flachsman als Erzieher» numele original al comediei «Institutorii», 5.
- Fleming, personagiu din «Institutorii», 10 (r. 13, 25); 11; 12 (r. 2, 17); 13 (r. 5, 9, 10, 11, 17); 14; 19;—23 (r. 6-7, 13); 24.—Caracterizare sumară, 10;—Comparație cu Flachsman, 10—11;—Calitățile cu care ni se înfățișează pe scenă, 13—14.
- «Fllegende Blätter», gazeta umoristică ce apare la München, 16.
- Florescu Bonifaciu, profesor și publicist, traducătorul operei lui Musset «Să nu zici vorbă mare», 109;—115;—117.
- Francozi, 66 (r. 16-17, 21-22);—218;—246.
- Franța, 28;—119; 120.
- Franz Moor, personagiu din «Hoții», 204.
- «Frou-frou», gazetă umoristică ușoară, ce apare la Paris, 28.
- Frunză, personagiu din «Manasse» 350.
- Furey, cîntăreț ușor, 226.

G.

- Gavauls Paul, autor dramatic, 290 ; — 305 ; — 314.
- Garraud, personagiu din «Bani», 286.
- Georges Durlen, personagiu din «Minunică», 308.
- Georges Valni, personagiu din «Cancer la inimă», 92 (v. 1, 8).
- Germaine, personagiu din 282 ; 283 (r. 11, 14) ; 286 (r. 10, 23);
Caracterizare critică 283—284.
- Germania, 5.
- Germignani, personagiu din «Alleluia», 184).
- Gheorghiu D-ra artistă dramatică, 31 ; — 100 ; — 178 ; — 195 ; — 202 ; 205 ; — 234 ; 235 ; — 303 — Rostul său în «Oh ! bărbații», 31—32 ; — 100 ; — Jocul său în «Uitarea de sine», 205 ; — în «Intrigă și Amor», 234—235.

- Ghorea (Dobrogeanu), 243 ; 248 ; 251 ; — 300. — De ce învinuia pe Eminescu, 243 ; 248 ; — În ce mă deosebesc de altitudinea lui critică, 243—251 ; — din ce categorii de scriitori Evrei face parte, 300.
- Ghica I. Dem., publicist, 256.
- Gică, personaj din «Șarpele casei», 332 ; 333 ; 334.
- Gina, personaj din «Casta-Diva», 149.
- Giovanni (Conte), personaj din «Alleluia», 184 ; 185 ; — 190 (r. 23, 27) ; 193.
- Glurcea D-na, artistă dramatică, 150.
- Grecl, 115.
- Grigorescu, artist dramatic, 69 ; 71 ; 97. — Jocul său în «Mescalina», 71 ; — în «Institutorii», 97.
- Gruggh, personaj din «Banii» 283 (r. 17, 20). Caracterizare, 282.
- H.
- Hadling Jane, artistă dramatică franceză, 132.
- Hagi-Guță, personaj din «Șarpele Casei», 327 (r. 19, 21) ; — 333 (r. 7, 14). Caracterizare sumară, 327.
- Hagi-Stolca, artist dramatic, 109 ; 110 (r. 2—3, 12) ; — 271 (r. 20, 21). — Caracterizare generală a talentului său, 110 ; — Jocul său în «Romeo și Julieta», 271.
- Hamlet, personaj din «Hamlet, Prințul Danemarcei», 35 ; 36 ; — 50 ; 51 ; — 122 ; — 146 ; — 215 ; — 260 ; 261 (r. 1, 2) ; 262 (r. 13, 18, 21, 22, 23) ; 264. — Cum îl joacă De Max, 86 ; — 51 ; — Comparația cu Romeo, 250—263.
- «Hamlet prințul Danemarcei», 34 (r. 3, 5—6) ; — 40 ; 90 ; — 258 ; 259 (r. 8, 21—22) ; 264. — Ce fel de interese ne inspiră «Hamlet». Comparația cu «Romeo și Julieta» 263—265.
- Hasdeu, 213 ; — 211.
- Hasnas D-na, artistă dramatică, 32 ; — 112 ; — 120 ; — 236. — Jocul său în «Oh ! bărbații», 33 ; — în «Să nu zici vorbă mare» ; 112 — în Doamna Lechat din «Bani», 236.
- Helmath, operă dramatică de Sudermann, tradusă în românește sub numele de «Magda», 54.
- Helne, 299. Din ce categorii de scriitori evrei face parte, 299.
- Herzl, 300, ziarist vienez, politic sionist, 300. — Din ce categorii de scriitori evrei face parte, 300.
- Hugo Victor, 134.
- I.
- Jacobsohn Dr., acuzat că și-a otrăvit soția, a fost achitat, 191.
- Iehova, 17 ; — 29 ; —
- «Il ne faut jurer de rien», operă dramatică tradusă în românește sub numele de «Să nu zici vorbă mare», 109 ; — 177.

- «Institutorii», operă dramatică de Otto Ernest, 5 (r. 3, 6);—21
22;—95 (r. 3, 4—5, 12—13);—99 (r. 1, 24);—1703—203 (r.
12, 13). Caracterizare sumară 5;—99;—Analiza critică 5—
14;—De ce a plăcut 14—20;—Ce calitate are în comun cu
«Regulus Codoveanu», 170;—Condițiile rele, în care s'a
dat a patra oară, 206—207.
- «Intrigă și amor», operă dramatică de Schiller, 234 (r. 3, 7).
- «In ziua scaldenței», operă dramatică de Carmen Sylva, 72 (r.
4, 8); 73 (r. 9, 10);—78.—Analiza critică 73—75.
- Ioanin D-na, artistă dramatică, 184;—348.—Jocul său în «Alle-
luia» 194.
- Ion, personaj din «Pe malul gârlei» 115 (r. 7, 20).
- Ionașca D-na, artistă dramatică, 12;—22;—73;—75 (r. 18, 19);—
112;—170. Jocul său în «Institutorii», 22;—în «In ziua sca-
denței», 75;—în «Să nu zici vorbă mare» 112,—113.
- Iorgu Predeanu, personaj din «Prejudecăți», 178 (r. 9-10, 23);
179.—Caracterizare incidentală, 178.
- Iplingescu, personaj din «O noapte furtunoasă» de Caragiale, 130.
- Irina Plopeanu, personaj din «Uitarea de sine», 195; 196; 197
(r. 2-3);—24. Caracterizare sumară 195; 197.

J

- Jean (Lebonnard), personaj din «Papa Lebonnard», 352; 353
(r. 6, 16, 29); 354.
- Jean Marie, operă dramatică de André Theuriot, 39 (r. 3, 7);—
109;—117; 118; 119. — Caracterizare sumară, 38;—109.—
Traducerea românească, 117;—Prin ce ne poate interesa, 118.
- Joel, personaj din «Jean-Marie», 109.
- «Journal amusant», ziar umoristic parizian, 23.
- Julieta, personaj din «Romeo și Julieta», 147 (r. 5, 14); 149;—
261; 264;—267; 268; 269; 271. Caracterizare a voinței ei,
261—262;—Caracterizare morală, 264;—Caracterizarea firii
ei, 263—269.
- Junie, personaj din «Britanicus», 36; 37.
- Jucătorii de cărți, operă dramatică de Haralamb G. Lecca, 357;
358. — Analiză critică, 358, sqq.; — Acțiunea principală,
359—360; — Acțiunea secundară 360 — 361; — Jocul artiș-
tilor, 361.

K.

- «Kabale und Liebe», operă dramatică de Schiller, tradusă în ro-
mânește sub numele «Intrigă și Amor», 234.
- Kant, 122.
- Kneisel Rudolph, autor dramatic, 166.

L.

- «*La dame aux camélias*», operă dramatică de Al. Dumas-fils, 131;—137.
- Lady Mylfordt, personagiu în «*Intrigă și Amor*», 234.
- L'aignon, vezi *V'aignon*.
- La sorcière, operă dramatică de Victorien Sardou, 132;—133;—137.
- Laufs Karl, autor dramatic, 90; 92.
- Laurent, personagiul din «*Jean-Marie*», 109.
- Laurent Jean, artist dramatic francez, 38 (v. 13—14, 14—15.) —, Jocul său în *Jean-Marie*, 38.
- Lazăr, personagiu în «*Manasse*», 350.
- Lear, personagiu în «*Regele Lear*», 163.
- Le Bargy, artist dramatic, francez, 60.
- Lebonnard, personagiu în «*Papa Lebonnard*», 163;—351; 352 (r. 2, 8, 19); 353 (r. 5—6, 9, 18, 23); 355.—Analiza rolului său în acțiune, 352—354.
- Lecca G. Haralamb, autor dramatic, 72 (r. 5, 7—8);—90 (r. 3—4; 16—17); 91; 92;—197 (r. 19, 24); 198; 200 (r. 14, 18, 27, 28); 201;—212; 216;—240; 241; 243; 244;—357 (r. 3, 11), 358 (r. 4, 17); 359. Caracterizarea sumară a talentului său 92;—358; — Comparație cu d. Ursachy, 197;—198;—200;—202;—213—216;—243—244;—Cum a fost proclamat regele dramaturgilor, 357—358.
- Lechat, personagiu din «*Banil*» 235; 236 (r. 3, 25, 26); 237; 238;—256;—274 (r. 11, 18); 278; 279 (r. 2, 9, 21); 280; 282 (r. 7—8, 15, 19, 25); 283 (r. 6, 10, 16); 284 (r. 10, 20, 21); 285; 286 (r. 19, 25); 287. — Caracterizare critică sumară, 235—237;—Analiza lui, 274—275; — Cum a fost plăsmuit de autor, 275—279;— Natura satirică a acestei creațiuni, 279—282;—Ce trebuie să admirăm în acest personagiu în contra voinții autorului, 284—285.
- Leconte de Lisle, poet francez, 105.
- Lella, personagiu în «*Manasse*», 350 (r. 3, 9).
- «*L'enfant du miracle*», operă dramatică, tradusă în românește sub numele de «*Minunică*», 290 (r. 4, 13);—293.
- Leonardo da Vinci, 144.
- Leonescu V., artist și autor dramatic, 76;—324; 327;—328;—330.— Meritul său în compunerea comediei «*Șarpele Casei*», 327 Greșelile sale în aceeași piesă, 331, sqq.
- «*Les affaires sont les affaires*», numele originalului, după care s'a tradus drama «*Banil*» 234 (r. 3—4; 10—11);—239;—256;—267;—272; (r. 3, 9—10).
- «*Les deux coles*», numele original al comediei «*Oh, bărbații!*», 25

- Lessing, 58.
- Le Gros, personajiu în «Cancer la inimă», 91,
- Levanda-Chrisenghy D-na, artistă dramatică, 129;—352; 358.—Jocul său în «O scrisoare pierdută», 129;—în «Papa Lebonnard», 356.
- L'euil Sf. Sava, din București, 117.
- Lictu P., artist dramatic, 32 (r. 4, 12);—93;—152;—170 (r. 9, 10); 238;—256;—286; 287; 299;—292;—308;—350. — Jocul său în «Oh, Bărbații», 32;—în «O idee năsdărăvană», 93;—în «Săracu'Dumitrescu» 152—153;—în Lechat din «Bani!», caracterizare, 237—238;—236—289;—în «O noapte furtunoasă», 292.
- Lila, eroină în «Jucătorii de cărți», 359; 360 (r. 15, 28); 361 (r. 2; 10).
- «L'Indépendance roumaine», ziar ce apare în București, 58; 63; 67.
- Livescu I. I. artist dramatic, 9; 12;—22;—91; 97;—126;—184;—193;—195;—202; 203;—286; 355.—Jocul său în «Institutorii», 9;—22;—93—97;—în De Grassant din «Cancer la inimă», 91;—în Cavalerul Flaviano din «Alleluia», 193;—în Prutescu din «Uitarea de sine», 203;—în «Bani», 286;—în «Papa Lebonnard», 356.
- Londra, 232.
- Lorenzo, personajiu din «Romeo și Julieta», 267; 271. — Ca caracterizare incidentală, 271.
- Ludovic XVIII, regele Franței, 119.
- Ludovic XI, personajiu din drama «Ludovic XI», 163.
- «Ludovic XI», operă dramatică de Casimir Delavigne, 164.
- Luiza Miller, personajiu din «Intrigă și Amor», 234.
- Luța, personajiu din «Șarpele casei», 332; 339.

M

- Madelena (Plopeanu), personajiu din «Uitarea de sine», 193;—213—214. — Caracterizare sumară, 195;—Rolul ei în acțiune, 214.
- «Magda», opera dramatică de H. Sudermann, 54;—68;—78 (r. 4, 12); 79; 82; 84; 85 (r. 5, 14).
- Magda, personajiu din drama «Magda», 79; 78 (r. 11, 15); 81 (r. 8, 16); 81 (r. 9, 20); 83.—Analiză critică, 79—81.
- Maghiari, Ce exemplu pot lua bărbații noștri politici de la —, 232.
- Majestatea Sa Regina, 72.
- Malla I., publicist, 252 (r. 3, 6).

- «Manasse», operă dramatică de Ronetti Roman, 322; — 345 (r. 3, 4). — Caracterizare sumară, 345—348.
- Manasse, personaj din drama «Manasse», 345; 346 (r. 12, 27); 347; 348; 350; 351.
- Marchizul de Porcellet, personaj din «Bani», 282 (r. 5—6, 16), 283; 286; 287. — Caracterizare sumară, 283.
- Marchizul d'Estray, personaj din «Papa Lebonnard», 352.
- Marcus, personaj din «Mesalina», 69; 70; — 82 (r. 18, 22); 83 (r. 15, 25); 84 (r. 14, 23); — 104; 108.
- Margareta Corbeau, personaj din «Uitarea de sine», 196.
- Margareta Gautier, personaj din «La dame aux camélias»; 139; — 161; 163. — Caracterizare sumară, 139; — 161; — Cum se poate reduce la alte tipuri, 163.
- Marlo, personaj din «Napoleon I», 120 (r. 1, 8, 19—20); 123 (r. 4, 13). — Caracterizare sumară a rolului său în acțiune, 120.
- «Martira», melodrama de d'Ennery și Tarbe. 21 (r. 3, 7); — Caracterizarea reprezentării, 21—25.
- Marzotti, personaj din «Alleluia», 181 (r. 13, 24); — 193. — Caracterizarea sumară, 181.
- Matescu-Clujagea D-na, artistă dramatică, 69; — 270 (r. 13, 15, 24—25); — 325; 329. — Caracterizarea talentului său în comparație cu al d-rei Alexandrescu, 270.
- Mărculescu, artist dramatic, 69 (r. 9, 17); — 71; — 76; — 235; — 271; — Jocul său în Marcus din «Mesalina» 69; 71; — în Benvolio din «Romeo și Julieta», 271.
- Medeea, personaj din tragedia lui Euripide «Medeea», 122.
- Mercutio, personaj din «Romeo și Julieta», 269.
- «Mesalina», operă dramatică de A. Wildbrandt, 69 (r. 3, 5—6); 71; — 78 (r. 6, 13); 81; 84; — 98; 102 (r. 12, 18); 103; — 245. — Caracterizare sumară, 70; — Intemeierea acestei caracterizări prin analiza critică, 101—108.
- Mesalina, personaj din «Mesalina», 69; 70; 71; — 82; 83; 84; 85 (r. 6, 17); — 102; 104; 105 (r. 7, 13); 107 (r. 8, 19). — Caracterizare sumară, 70; Prin ce ne-a putut interesa d-ra Bărsescu în rolul ei, 70; — Analiza critică, 82—84; — Cum trebuie să fie jucat, 84; — Ce lege a neglijat autorul în construcția acestui personaj, 101—107.
- Menrice, publicist, 40.
- Michel Perrin, personaj din opera dramatică «Michel Perrin», 163.
- Mihail Plopcanu, personaj din «Uitarea de sine», 195; 197 (r. 1—2, 18, 20—21); — 213. — Caracterizare critică, 195—197; — 213.

- Mihalache (Popescu), personajiu din «Șarpele casei», 324;—331; 332; 331; 335; 339 (r. 8—9, 19); 339 (r. 1, 10, 14, 18); 341; 342.—Caracterizare sumară 325; — Rolul său în acțiune, 331—331;—Critica lui. 331—337.
- Mihăilescu Eleonora D-ra, artistă dramatică, 181.—Jocul său în «Alleluia». 194.
- MINISTRUL INSTRUCȚIUNII PUBLICE.** Ce reprezentație s'a dat după insistența sa, 206—207;—Ce măsuri ar fi trebuit să ia față de farsa «Minunică», 292;—Indiferența ce-a arătat față de această farsă, 305; 307.
- «Minunică» operă dramatică de Gavault și Charvay; 290 (r. 3, 17); 292;—293; 304;—305 (r. 3, 10); 308; 311; 312; 314;—321 (r. 8, 14, 24).—De ce nu vorbesc despre ea, 293—304; —Necuviința de a-i formula ideea fundamentală, 307—309.
- Mira Valni, personajiu din «Cancer la inimă», 191 (r. 18, 26).—Rolul ei în acțiune, 91—92.
- Mirbeau Octave, autor dramatic, 234 (r. 4, 10); 236;—239;—256; 267 (r. 3—4, 9);—272 (r. 3, 8—9); 277; 279.—Ce ne vădesc tipurile lui, 236;—Ce putem admira în opera lui, 273; 274.
- Mișu Gărdescu, personajiu din «Șarpele casei», 327 (r. 20, 21—22). 331. — Caracterizare sumară, 327.
- Mizil, 93.
- Moldova; 223.
- Moor Pepl D-ra, artistă dramatică, 329; 334. — Jocul său în «Șarpele Casei» a doua oară, 329.
- Mornas, nume pe care și-l ia criminalul Lazăr din «Crima celebră», 12.
- Moulin Rouge, local josnic de petrecere în Paris, 29.
- «Muma lui Stefan cel Mare». bucată muzicală de George Dima, 221. — Caracterizare, ibid.
- Musset (Alfred de), 103 (r. 5, 9); 112; — 117.
- Muzeul Braun, de figuri de ceață, 202.

N

- «Nakiri», operetă, 226.
- Napoleon I, personajiu istoric, 123;—134; 135 (r. 6, 18—19).
- «Napoleon I», operă dramatică de Richard Vors, 117 (r. 3, 15); 118 (r. 6, 19); 119 (r. 12—13; 20).—Ce momente interesante are, 118;—Cum a fost jucată, 118;— Analiza critică, 119—126;— Pentru ce nu se poate da în matineu, 126.
- Napoleon I, personajiu din opera dramatică cu același nume, 119; 120 (r. 5, 7, 15, 21); 124; 125 (r. 4, 6, 13, 18); 126. Caracterizare și rolul său în acțiune, 121, 125

- Neculce Ion, 221.
- Negruzzi Iacob, 234.
- «Negustorul din Veneția», operă dramatică de Shakspeare, 258.
- Nemți, 218.
- Neron, personaj din «*Britannicus*», 35;—50.
- «*Nerone*», operă dramatică de *Pietro Cosa*, 70;—271.
- Niculescu I., artist dramatic, 11;—23;—32;—92; 93;—96;—110 (r. 17—18, 20); 111 (r. 12, 21, 26); 112 (r. 1, 6);—128; 129;—234;—252; 254.—Jocul său în «*Institutorii*», 23;—96;— în «*Oh bărbații*», 32—33;— în «*O idee năzdrăvană*» 92—93;— în «*Să nu zici vorbă mare*», 110—111;— în «*O scrisoare pierdută*», 128; 129;— în «*423*», 253—254.
- Nicu (Popescu), personaj din «*Șarpele casei*», 325;—332; 333 (r. 17, 20, 24); 334; 336; 337.—Caracterizare și rolul său în acțiune 337—339.
- Niflăescu, personaj în «*423*», 254.
- Nottara, artist dramatic, 21;—36;—130;—178;—195;—203 (r. 11—17, 22); 203;—221; 222;—234;—318 (r. 11, 23, 25); 352; 354 (r. 18, 26);—358.—Jocul său în *Simon* din «*Caporalul Simon*», 130;— în *Mihail Plopeanu* din «*Uitarea de sine*», 202—203;— în *Stefan* din «*Domnița Olteea*», 221;— în *Ștefan* din «*Dumbrava Roșie*», 222;— în *Wurm* din «*Intriga și amor*»;— în *Lebonnard* din «*Papa Lebonnard*». 353—354.
- Novelli, artist dramatic italian, 18—19;—50;—85;—103;—141; 142 (r. 1, 3); 144; 145;—157; 159; 163; 164 (r. 2—3, 6, 8, 11); 165 (r. 4, 15);—186;—192;—251;—353; 355.—Cine a câștigat dela el, 32;—Comparație cu *De Max*,—18; 50;—cu *D-ra Bărescu*, 85;—cu *Sarah Kernhardt*, 141—145; 157; 162—165.
-
- «*O căsnicle*», operă dramatică de G. Ursachy, 196.
- Odlu*, Jupiterul germanic, 77.
- «*O dramă nouă*», operă dramatică de Tomajo y Bauss, 103;—164.—Ce fel de valoare are, 103.
- Ofella*, personaj din «*Hamlet, Prințul Danemarcei*», 36 (r. 24, 29).
- «*Oh, bărbații!*» operă dramatică de A. Capus, 25 (r. 3, 6);—90; 95;—98 (r. 9—10, 12, 15); 100;—127;—224;—248 (r. 1—2, 13);—304.—Reprezentarea ei la Teatrul Național și ce semnificație are pentru noi aceasta, 25—31;—Jocul artiștilor, 30—33;—Sollicitudinea ce-i arăta Direcțiunea

- cea veche, 95;— 98-101; — 224; — Pentru ce am combătut-o, 248;— Comunitatea izvorului ei cu «Minunică», 304.
- «O tdele nădrăvană», operă dramatică. de Karl Laufs, 90 (r. 4, 14); 92.—Car cterizare și analiză sumară, 92—f3.
- Ollănescu C. D., autor dramatic, 114 (r. 1—2, 8); — 117-118.— Vezi și *Ascanio*.
- Oltea, forma corectă a numelui *Olteea*. Vezi «*Domnița Olteea*», 220.
- «O noapte furtunoasă», operă dramatică de I. L. Caragiale, 290 (r. 3, 9). — Cum a fost jucat, 291—292.
- OPERĂ (trupa italiană de) și Societatea dramatică, 168.
- «O scrisoare pierdută», operă dramatică de I. L. Caragiale, 128 (r. 3, 7, 10, 14) i— Modul cum au jucat-o și cum ă trebui să joace artiști noștri, 128—130.
- «Othello», operă dramatică de Shaksperc, 258.
- Othello, personajiu din «Othello». 215. — Ce fel de interes ne inspiră, *ibidem*.

P

- Paciurea, artist dramatic, 11;— 22;— 96;— 128;— 170;— 185;— 193.—Jocul său în Weidenbaum din «Institutorii», 22;— 96;— în Dandanache din «O scrisoare pierdută» 128; 129; — în Rocco, din «Alleluia», 193.
- «Papa Lebonnard», operă dramatică de J. Aicard, 103;— 351 (r. 3, 8-9, 11); 354.—Valoarea ei, 103;—Caracterizare 351—352;— Analiză 352—354.
- Paris, 6;— 59;— 91;— 146;— 282.
- «Patru păstori», bucată muzicală de T. Popovici, 220. — Car cterizare sumară, *ibidem*.
- «423», operă dramatică localizată după die Giegerln von Wien, 252 (r. 3, 6). — Caracterizare 252—253; — Analiză, 353;— 354.
- «Pe malul gîrlei», operă dramatică de Ollănescu-Ascanio, 114; 116;— 118 (r. 12, 19, 22);— 176. — Caracterizarea formei. 114;— Analiza critică a fondului, 115-116; — Pînă ce ne poate interesa în mod estetic, 118.
- Pertusanl, personajiu din «Alleluia», 185. — Caracterizare incidentală, 193—194.
- Pestalozzi, 6.
- Petrescu Aurel, artist dramatic, 10; 14;— 23;— 69;— 109;— 110 (r. 18, 21—22); 111; 112;— 120;— 153;— 184;— 194 (r. 5 6);— 286;— 292;— 326;— 329;— 332;— 350;— 352. — Jocul său în Fleming din «Institutorii», 14;— 23;— 96;— în «Să nu zici vorbă mare», 111—112; — în Giovanni Conte din «Alle-

- luia; — în Xavier din «Bani!» 283; — în Chiriac din «O noapte furtunoasă», 292; — în Puiu Ștefănescu din «Șarpele Casei», 326 și 329; — în Lazăr din «Manasse», 350.
- Petrescu Ion, artist dramatic, 21; — 235; — 271 (r. 13—14, 16); — 292; — 325; 326; — 328; — 331. — Jocul său în Lorenzo din «Romeo și Julieta», 271; — în Titircă inimă rea din «O noapte furtunoasă», 292; — în «Șarpele Casei», 326; — 328—329.
- Petrucchio, personaj din «Muirea dracului» (Femeia îndărătnică), 163.
- Palneck, personaj din «Bani!» 282 (r. 17, 20). — Caracterizare sumară, *ibidem*.
- Plickmann, renumit ipnotizator, 126.
- Plaut, poet dramatic latin, 27.
- Poetus, personaj din «Mesalina», 69; 71; — 83; — 102; 104; 107. — Ce caracteristică i-a dat a tistul Sturdza, 71; — Sentimentele de care e animat, 83; — 102; 104; 107.
- Popescu Virgiliu, publicist, 51; — 78.
- Poporul Evren, Ce ideal și-a ajuns în deosebi de celelalte popoare, 291—295; — Cum se primenește de elementele rele, 293—297; — Cine-i face rea reputațiune și în acelaș timp o ajută, 296—297.
- Popovici T., compozitor muzical, 220.
- Praga Marco, autor dramatic, 133 (r. 3, 20); — 118 (r. 3, 6); 139; — 206 (r. 3, 8).
- «Prăjudecăți», operă dramatică de Gr. Ventura, 147; 152 (r. 3, 7); — 166; 171; 176; 181; — 203; 208. — Modul cum a fost jucată la prima reprezentație, 153—155; — Caracterizare sumară, 155—157; — Analiză critică, 176—182; — Modul cum s'a jucat a treia oară, 203—209.
- Prell (inspectorul), personaj din «Institutorii», 11; 14; 16 (r. 1, 2, 20); 17; 18; 19; 20; — 23; — 50; — 207; — 326. — Rolul său în acțiune, 11 sqq; — Analiza caracterului său 16—18.
- Pregedintele de Walter, personaj din «Intrigă și amor», 235.
- Principii Moștenitori ai Româneli, 133.
- Prințul Carol, 133.
- Prințul Dauemareel, 264. — Vezi și *Hamlet*.
- Prințul Moruzzi, prefectul poliției în București, 357.
- Proudhon, scriitor socialist, 227.
- Prutescu, personaj din «Uitare de sine», 195; — 203. — Caracterizare critică, 203.
- Pulu (Ștefănescu), personaj din «Șarpele Casei», 342; 334; 333 (r. 5, 13); 339. — Caracterizare sumară, 332; 330.

R.

- Rabelais, 27, (r. 9, 17).
- Racine, 34;—40; 45;—54 (r. 4, 8); f. 6. —Cum sint versurile lui, 56.
- Ralu (Cernea), personagiu din «Prejudecăți» 177; 178 (r. 11, 19); 179 (r. 6, 18, 2); 180 (r. 21, 23); 181 (r. 7, 13, 18, 25).—Caracterizare, 178;—Rolul său în acțiune, 178;—Conflictul interesant din sufletul său, 181—182.
- Rafael, 141.
- Ranetti O., poet umoristic, 152 (r. 4, 10); 153 (r. 6, 15);—166; 171; 175 (r. 3, 21);—183 (r. 4, 6);—188. Ce-a exprimat în lucrarea «Săraca' Dumitrescu». 153.
- «Răsunset din Ardeal» bucată muzicală, de I. Vidu, 220.
- REALISMUL, Cum trebuie înțeles în poezia dramatică, 191;—Efectul ce face dacă e rău aplicat, 202—203; — Exemplu de realism artistic în arta dramatică, 287—289.
- Regele Romei (ducele de Reichsadt; l'Aiglon), personagiu din «Aiglon» 140;—163 —Vezi și l'Aiglon.
- «Regulus Codoreanu», operă dramatică. 170;—223. — De ce a avut succes, 170—171.
- Ricoboni, D-ra, artistă dramatică, 292;—332. —Ocul său în Zița din «O noapte furtunoasă», 292.
- Riemann, personagiu din «Institutorii», 11;—97.—Caracterizare sumară, 11;—97.
- Robert, personagiu «Papa Lebonnard», 352; 353 (r. 8, 12, 19, 21, 29).—Rolul lui în acțiune, 353.
- Rocco, personagiu din «Alleluia», 185.
- Rodope, personagiu din «Esape», 39.
- Roma, 82.
- Româna, 220; 222.—Vezi și *Femeia Română*.
- Românul, în ce poet nu crezut unii învățați că se intrupează sufletul poetic al lor, 213.
- Romeo, personagiu din «Romeo și Julieta», 150; — 260 (r. 6, 7, 17, 21, 23—24); 267; 268. —Comparație între el și Hamlet, 260—261; Ce reprezintă împreună cu Julieta 262—263.
- «Romeo și Julieta», operă dramatică de Shakspeare, 147; — 256; 257; 258; 259 (r. 7, 15); 264 (r. 6—7, 21);—267 (r. 3, 5—6, 11).—Caracterizare sumară, 259; Semnificația ei, 259—265; —Asemănare cu «Hamlet» 262—264;—Superioritatea față de «Hamlet», 264—265.
- Ronetti Roman, poet dramatic, 345 (r. 3, 4).
- Rostand Edmond, poet dramatic, 133 (r. 4, 12); — 137.
- Rousseau, personagiu din «Cancer la inimă», 91.

- Römer, personagiu din «Institutorii», 12.— Caracterizare sumară, *ibidem*.
- Rudolf, personagiu din «In ziua scadenței», 73 (r. 23—24, 23); 74 (r. 8, 10, 18—19).
- Ruși, Reflexul purtării lor în «Pe malul girlei», 116.
- «Ruy Blas», operă dramatică de Victor Hugo, 153.

S

- Sarah Bernhardt, artistă dramatică franceză, 128; 131 (r. 17; 29);—133; 135; 136;—137 (r. 3, 19); 141 (r. 15, 23); 142; 144 (r. 4, 14, 23—24); 145; 146 (r. 11—12, 17—18);—147;—152;—157 (r. 3, 5); 158; 160 (r. 1, 12—13); 161 (r. 7, 8, 21); 162; 163; 165 (r. 5, 17);—166. Caracterizare sumară, 131;— rimirea ei în raport cu primirea Jauei Hading, 131—132; Pentru ce n'a entuziasmat pe spectatori în «Fedora», 133—134; — în «Aiglon» 134—136; — Fizicul ei, 137—138; — Sufletul ei, 138—141;— Comparație cu Novelli și Duse, 141 sqq.; — 159—165; — Mijloacele sale de expresie, 141—145 — În ce este superioară artiștilor italieni, 144—145; — În ce le este inferioară, 145—146; — Ce-a făcut să-și înjosească oarecum arta și de ce n'o iubim 146; — În ce putem s'o comparăm cu alți artiști, 157—159; — Ce fond exprimă prin excelență, 160—162.
- Sardou Victorien, autor dramatic, 132;—133 (r. 3, 10);—137; 146;—147. — Caracterizare sumară a dramelor sale, 146.
- «Să nu zici vorbă mare» (Il ne faut parler de rien), operă dramatică de Alfred de Musset, 110; 112; — 114 (r. 4, 7—8); —117;—118 (r. 8, 13); 119 (r. 8, 9—10); 126;—169. — Prin ce ne poate interesa, 118; — Prin ce păcătuiește, 119.
- «Săracu'Dumitrescu», operă dramatică de G. Ranotti, 152 (r. 4, 10, 17);—166; 171 (r. 17, 23—24; 72; 174;—183 (r. 3, 6, 12);—188 (r. 3—4, 7, 13.—Caracterizare sumară, 152;—De ce poate fi considerată ca un progres al literaturii noastre dramatice, 171—172; 176; — Analiză, 172; — Caracterizarea și critica, 172—174; —De ce n'ar fi avut succes în proză 174—176; —Cum a fost jucată prima dată, 152—153; a doua oară, 183; a treia oară, 188—189.
- Schiller, 231 (r. 3, 6, 13).
- Schopenhauer, 316.
- Sevastița, personagiu din «Șarpele Casei», 334.
- Shakspere, 40; 45;—256, 259; 261.—Operele lui cele mai caracteristice, 259 sqq;—Originalitatea lui de intuiție, 264—265.
- Smărăndița, personagiu din «Pe malul girlei», 115 (r. 4, 25); 116.

SOCIETATEA DRAMATICĂ, De cine este amenințată, 168.

Șoreanu, artist dramatic, 11; 18; 20; — 22; 23 (r. 27—29); 24; — 50;—69;—74; 76;—91;—96;—100;—113;—116;—129; 131;— 152;—170;— 184;— 193;— 207;— 221;— 253; 254;— 286;— 309;—324;—326 (r. 15—18); 327 (r. 10—11, 15);—329; — 332;—350;—361.—Cum a reprezentat pe Prell, 16—18; Cite de meritos, 18—19;—326—327;—Jocul său în Prell din «Institutorii», a doua oară, 23—24;—În ce e superior d-lui De Max, 49—50;—Jocul său în «Mesalina», 71;—în Cristof dia «În ziua Scadenței», 76;—în Prell din «Institutorii», a patra oară, 96; — în «Să nu zici vorbă mare», 113; — în Stoica din «Pe malul girlei», 116; — în Pristanda din «O scrisoare pierdută, 121—130;—Ce ar putea învăța dela d. Brezeanu, 130;—în «Caporalul Simon», 131;—în «Săracu' Dumitrescu», 153;—în Marzotti din «Alleluia», 193;—în «Domnița Olteea», 221;—în Cărărescu din «423», 251;— în «Bani», 286;—în Fane Ionescu din «Șarpele casii», 326— 327;—în «Jucătorii de cărți», 361.

Splinozza. Ce-a izbutit să formuleze, 298.

«Spre Ideal», operă dramatică de Polizu-Micșunești, 203.

Statul, Cum realizează dreptatea, 229—230;—Raportul lui cu Arta 249—251.

Stela, personagi din «Săracu' Dumitrescu», 172; 173; 175.—Rolul ei în acțiune, 172; —Ce ne vădește tirada ei, 173; —Cînd ar fi părut fals discursul ei, 175.

Steurmann A., publicist, 72 (r. 9, 10). — Ce fel a tradus «Ullranda», 72.

Stolca, personagi din «Pe malul girlei», 115 (r. 13, 17).

Sturdza P., artist dramatic, 32;—69; 71;—183; 184;—189;—202;— 211; 212; —237;—271; —286.—Progresele sale în «Oh, bărbății!», 32;—Jocul său în Poetus din «Mesalina», 71; — în Fara din «Alleluia», 189; 192; —Încercările sale în legătură cu progresul teatrului nostru, 211—212;—Jocul său în Marchizul de Porcellet din «Bani!», 237;—286;—Împor tanța sa în Teatrul Național, 271.

Sturdza D-na (în *Critica dramatică*, D-na Achille), 196;—204.— Jocul său în Margareta Corbeanu din «Uitarea de sine».

Sudermann H., autor dramatic, 54;—78 (r. 4—5, 11—2); 79; — 81 (r. 7, 19). Cum a început personagiul Magdei, 79—81.

«Suprema forță», operă dramatică de Haralamb G. Lecca, 214.—Fondul ei sentimental, 214.

Sylvain, artist dramatic francez, 37;—41;—50.—De ce a jucat cu sala goală, 41.

«Șarpele casei», operă dramatică de V. Leonescu, 324 (r. 3, 6—7);

- 328 (r. 3, 7);—330 (r. 3, 7);—310; 313.—Caracterizare și analiză critică sumară 324—326;—Cum a fost jucată prima oară, 326—327;—330;—a doua oară, 328—329;—Analiza critică, 330—314;—Greșeli fundamentale, 351;—Expoziția 331—334;—Superficialitatea personalului principal 334—317;—Contradicții sentimentale în celelalte personaje, 337—339;—Nedesăvirșirea unor situații sufletești 339—340;—Analiza unui tip desăvârșit ce cuprinde, 340—314.
- Stefan, personajul din «Spre Ideal», 203.
- Stefan cel Mare, personajul istoric, 217;—223.
- Stefan cel Mare, personajul din «Domnița Olteea» 221 (r. 12, 22)

T

- Tarbe, autor dramatic, 21 (r. 3, 7).
- Tatăl Julietei (Capulet), personajul din «Romeo și ulieta», 270.
Vezi și *Capulet*.
- «Tatăl nostru», bucată muzicală de Chiriac, 220.—Caracterizare. *ibidem*.
- Taxil Léon, romancier francez josnic, 29.
- Teatrul Dacla, sală de a treia mână în București, 52.
- Teatrul Lirie, sală elegantă în București 37;—41; 52;—128; 131;—133;—147;—171.—La ce ar fi bun, 309—310;—322. 131;—133;—147;—171.—La ce ar fi bun, 309—310;—322.
- Teatrul (nostru) Național (Teatrul), 5; 10; 20;—21;—25;—38;—40; 41 (r. 7—8, 13); 42; 52 (r. 1—2, 13—14);—51;—49;—78;—90;—98; 101;—110; 111;—114;—117; 118; 119;—128 (r. 3, 6—7);—133;—147 (r. 10, 19);—152; 154 (r. 11, 15); 155; 156;—168 (r. 8—9, 10, 19); 170; 171;—199;—206;—217 (r. 8, 8);—223; 224;—252;—256 (r. 3—9); 258;—290; 292;—305; 307 (r. 1—15); 310; 311;—318; 319; 321;—328;—345; 349;—351.—Cea mai interesantă reprezentație dată în—, 10; 20;—Ce considerație ar fi putut face pe Direcție să nu e caracterul acestui teatru, 41—43;—Din pricina subvențiunii neindustriale cu ce mijloace e întreținut, 98—101;—Cine i-ar putea aduce servicii, 110;—Ce se petrece rar la—, 111;—Ce a intrat în tradițiunea lui, 118;—Ce nu se va mai da multă vreme pe scena lui, 118—119;—In ce stă viitorul lui, 119;—Raportul artiștilor cu el, 154—156;—Cu cine are să lupte, 159;—Ce fel de farse nu trebuie și ce fel de farse trebuie să se dea pe scena lui, 163—171;—Ce fapt dovedește progresul acestui teatru, 257—258;—Ce fapt nepilduit s'a petrecut pe scena lui, 305—308;—Ce nu este

- obligat să facă, 309—311;—Speranțe de îndreptare, 318—321;—Cu ce artist se poate mindri, 349.
- Tomistocle Cristopol, personaj din «O idee nădrăvană», 94.—Caracterizare incidentală 93-94.
- Tereza, personaj în «Jean Marie», 109.
- Theurlet André, autor dramatic, 38 (r. 3, 7-9);—109 (r. 3, 9).
- Thierry, artist dramatic francez, 38.
- Tibald personaj din «Romeo și Julieta», 271 (r. 3, 10).—Caracterizare incidentală, *ibidem*.
- Tina, personaj din «Șarpele casei», 332; 334; 338 (r. 1, 2, 13); 339; 343 (r. 8, 9).—Caracterizare, 332;—Rolul său în acțiune, 338; 329; 343.
- Tipătescu, personaj din «O scrisoare pierdută», 128.—Cum a fost interpretat de artistul Demetriad, 128.
- Toneanu V., artist dramatic, 115;—170;—224;—326;—327; 329;—331;—348; 349.—Jocul său în «Pe malul grilei», 116;—în «Regulus Codoveanu», 224;—în Nișu Gărdescu din «Șarpele Casei», 326; 327; 329;—în Zelig Șor din «Manasse», 348, 349.
- «Tosca», operă dramatică de Victorien Sardou, 137.
- Tosca, personaj din «Tosca», 141;—161;—163. — Caracterizare 140—141;—161.
- Trestianu, personaj de culise în «Prejudecăți», 173; 161.—Rolul său în acțiune, 178.
- Tara românească, Ce e cu puțință în —, *ibidem*.
- Țincu N., publicist, 109;—117. — Cum traduce, 117.

U

- «Uitarea de sine», operă dramatică de G. Ursachy, 195;—199; 200; 202; 203;—206 (r. 4, 10); 209; 212; 213 (r. 16, 20);—218. — Caracterizarea fondului sentimental, 195—196;—Asemănarea în această privință cu «Ciinii», 197—198; — 200—201; — Cum a fost jucată, 199—200; 202—205; — Analiza critică a fondului sentimental, 212—216; — De ce am combătut-o, 217—248.
- «Ultranda», operă dramatică de Carmen Sylva, 72 (r. 3, 10); 76;—78.—Analiză, 76—77;—Felul cum a fost jucată, 77.
- Ursachy G., autor dramatic, 195; 196 (r. 8, 23); 197; 193;—199 (r. 3—7); 200 (r. 10, 20, 27, 29); 201; 202;—206 (r. 4—5; 10—11); 212; 215—216;—240; 241; 243; 244. În ce stă tăria și slăbiciunea lui 196—198;—Raportul dintre el și d. Lecca 197—198; 200 202; 240—244;—Dece l-am criticat, 241—246;

V

- «Vae victis», operă dramatică de Richard Voss, traducere sub numele de «Napoleon I», 117.—Vezi și «Napoleon I.»
- Van Buck, personaj din «Să nu zici vorbă mare, 110.—Caracterizare, 110—111.
- Vaslache, personaj din «423», 252; 253 (r. 8, 17).—Caracterizare și rolul său în acțiune, 253—254.
- Vasliache Turtureanu, personaj din «O idee năstrăvănu», 93.—Caracterizare și rolul său în acțiune, 93.
- Ventura Gr., autor dramatic, 147 (r. 7, 17);—152 (r. 8, 16); 153; 154; 155 (r. 12, 21); — 166; 171; 176; 177; 182; 199; — 206; 208; 209.—Cum i s'a jucat drama «Prejudecăși», 153—154; —Pentru ce l-am apărât, 155—156;—Ce a vrut să ne înfățișeze în această dramă și ce ne-a înfățișat în adevăr, 176—182; Raportul său cu artiștii dramatici, 153—155; — 199; — 203 — 209.
- Ventura Gr. D-ra, artistă dramatică, 34; 36;—39;—40; 43; 44;—51 (r. 3, 7); 55 (r. 1, 4, 9, 14); 57 (r. 17, 24); 60; 66.—Caracterizare sumară a talentului său, 36—37; — Jocul său din Rodope din «Esope», 39;—Valoarea sa artistică în raport cu pretențiile sale, 43—44;—Comparație cu De Max, 55; Defectele sale în Ermione de Racine, 55—56;—Calitățile sale de viitor, 56—58;—Analiza jocului său în Ermiona, 55—58.
- Vicontele de Fonténelle, personaj din «Bani», 282 (r. 16—17, 24); 296. — Caracterizare critică, 282—283; 286.
- Victor (Vanta), personaj din «Jucătorii de cărți», 353; 359 (r. 7, 12, 16, 27); 261 (r. 5, 21). — Caracterizare, 358; — Rolul său în acțiune, 358—359; — 359—360; — Ce efect face asupra publicului replicile lui, 359.
- Vidu I., compozitor, 220.
- Viona, 232.
- Vlahuță, 218. — Ce-i impută unii critici, *ibidem*.
- Vogelsang, personaj din «Institutorii», 12. — Caracterizare incidentală, *ibidem*.
- Voiculescu D-ra, artistă dramatică, 115; — 147 (r. 5, 13); 149; 150;— 153 (r. 1, 8);— 183; — 188;— 221;— 267; 263;— 326; — 329;— 332; — 348; 350; — 352;— 355; — 359.—Caracterizarea talentului său în rolul Julietei din «Romeo și Julietă», 149—151;—Jocul său în Stela din «Săracu' Dumitrescu», în ziua oară, 153; — a doua oară, 183; — a treia oară, 188; — în «Domnița Olteca», 221; — în Ju-

- lieta din «Romeo și Julieta», a treia oară, 269-269; în Tina din «Șarpele casei», 326; — 329; — în Lelia din «Manasse», 318; 350; — în Jeana din «Papa Lebonnard», 355-
«Voința Națională», ziar ce apare în București, 222.
Voss Richard, autor dramatic, 117; 119; 123; 124. — Ce caută să ne reprezinte în «Napoleon I», 119 sqq.

W

- Waterloo, 121.
Weidenbaum, personaj în «Institutorii», 11; — 22. — Caracterizare incidentală, 11; — 22.
Wildbrandt A., autor dramatic, 69 (r. 3, 7); — 78 (r. 7, 13); 82; — 98; 102; 103; 104; 107; — 115. Ce contradicție ne înfațizează în Mesalina, 81-84; — Ce greșală fundamentală comite în drama cu acest nume, 101-108.
Wolmor, personaj din «Ullranda», 76.
Wurm, personaj din «Intrigă și amor», 231.

X

- Xavier, personaj din «Bani!», 286; 288. — Caracterizare incidentală, 286.

Y

- Yorick, personaj din «O dramă nouă», 163.

Z

- Zanetto, personaj din «Le passant» de François Coppée, 36.
Zelig Nor, personaj în «Manasse», 345; 346; 349. — Caracterizare, 346-347.
Zina, personaj în «Șarpele casei», 338; 313.
Zoraya, personaj în «La sorcière», 140; — 161; 163. — Caracterizare 139-140; — 161.

CUPRINSUL

	<u>Pag.</u>
Întia bucată (Institutorii de <i>Otto Ernst</i>)	1
NOTIȚA I (Martira de <i>d'Ennery</i> și <i>Tarbé</i> ; —Institutorii, a doua oară)	21
A doua bucată (Oh, Bărbații! de <i>Alfred Capus</i>).	25
NOTIȚA II (Hamlet și <i>Britanicus</i> cu <i>De</i> <i>Max</i>).	31
NOTIȚA III (Jean Marie de <i>Theuriet</i> ; <i>Esope</i> de <i>Banville</i>)	38
A treia bucată (DOMNUL DE MAX)	40
A patra bucată (D-RA VENTURA și DOMNUL DE MAX în <i>Andromaque</i> de <i>Racine</i>)	54
NOTIȚA IV (Mesalina de <i>Wildbrandt</i>)	64
NOTIȚA V (Ultranda și În ziua scadenței de <i>Carmen Sylva</i>)	72
A cincea bucată (D-RA AGATHA BARSESCU în <i>Magda</i> și <i>Mesalina</i>)	78
NOTIȚA VI (Cancer la inimă de <i>Lecca</i> și O idee nădrăvană de <i>Laufs</i>)	90
NOTIȚA VII (Institutorii, a patra oară)	95
A șasea bucată (Mesalina de <i>Wildbrandt</i>)	98
NOTIȚA VIII (Jean Marie de <i>Theuriet</i> și Să nu zici vorbă mare de <i>Musset</i>)	109
NOTIȚA IX (Pe malul gîrlei de <i>Ascanio</i>)	114

A șaptea bucată (Napoleon I, de <i>Richard Voss</i>)	117
NOTIȚA X (O scisoare pierdută de <i>Cara- giale</i> și Caporalul <i>Simon de d'Ennery</i>)	128
NOTIȚA XI (<i>Fedora d' Sardou</i> ; <i>Aiglon</i> de <i>Rostand</i> , cu <i>Sarah Bernhardt</i>)	133
A opta bucată (SARAH BERNHARDT)	137
NOTIȚA XII (Prejudecăți de <i>Ventura</i> ; <i>Ro- meo</i> și <i>Julietta</i> de <i>Shakspeare</i>)	147
NOTIȚA XIII (Prejudecăți de <i>Ventura</i> și <i>Săracu' Dumitrescu</i> de <i>Ranelli</i> , prima oară)	133
A noua bucată. (Tot SARAH BERNHARDT)	157
A zecea (Chimia în însurătoare de <i>Kneisel</i> ; <i>Săracu' Dumitrescu</i> de <i>Ranelli</i> ; Prejudecăți de <i>Ventura</i>)	165
NOTIȚA XIV (Alleluia de <i>Praga</i> ; <i>Săracu' Dumitrescu</i> de <i>Ranelli</i> , a doua oară) .	183
NOTIȚA XV (Alleluia de <i>Praga</i> ; <i>Săracu' Dumitrescu</i> de <i>Ranelli</i> , a treia oară) . .	189
NOTIȚA XVI (Uitarea de sine de <i>Ursachy</i> , I)	195
NOTIȚA XVII (Uitarea de sine de <i>Ursachy</i> , II)	199
A unsprezecea bucată (Alleluia de <i>Marco Praga</i> ; <i>Ui- tarea</i> de sine de <i>Ursachy</i>)	206
NOTIȚA XVIII (Domnița <i>Oltea</i> de <i>Dauș</i> ; <i>Dumbrava roșie</i> de <i>Alecsandri</i> ; <i>Car- men</i>)	217
A douăsprezecea bucată (DE QUIBUSDAM ALIIS, I) .	223
NOTIȚA XIX (Intrigă și amor de <i>Schiller</i> ; <i>Bani</i> de <i>Mirbeau</i>)	234
A treisprezecea bucată. (DE QUIBUSDAM ALIIS, II) .	239
NOTIȚA XX (423, localizare de <i>Malla</i>)	252
A patrusprezecea bucată (<i>Romeo</i> și <i>Julietta</i> de <i>Shak- speare</i>)	256
NOTIȚA XXI (<i>Romeo</i> și <i>Julietta</i> de <i>Shak- speare</i> ; <i>Bani</i> de <i>Mirbeau</i>)	267
A cincisprezecea bucată (<i>Bani</i> de <i>Octave Mirbeau</i>) .	272
NOTIȚA XXII (O noapte furtunoasă de <i>Ca- ragiale</i> ; Minuniță de <i>Chareay</i> și <i>Ca- raull</i>)	290
A șasesprezecea bucată (EVREII ÎN LITERATURA, apro- pos de <i>Minuniță</i>)	293
A șaptesprezecea bucată (DESFRÎU ȘI ÎNCONȘTIINȚA, idem)	305

A optsprezecea bucată (BINELE RĂULUI ȘI RĂUL BINELUI, idem)	314
NOTIȚA XXIII (Șarpele casei de <i>Leonescu</i> , Iniția oară)	324
NOTIȚA XXIV (Șarpele casei de <i>Leonescu</i> , a doua oară)	328
A nouăsprezecea bucată (Șarpele casei de <i>V. Leonescu</i>)	330
NOTIȚA XXV (Manasse de <i>Ronelli Roman</i>)	345
NOTIȚA XXVI (Papa <i>Lebonnard de Aicard</i>)	351
NOTIȚA XXVII (jucătorii de căști de <i>Haramb G. Lecca</i>)	357
INDICE	363
CUPRINSUL	359

VERIFICAT
1987

BIBLIOTECA
CENTRALĂ
UNIVERSITĂȚII "CAROL I"
IAȘI

