

ROLUL LUI C. ARISTIA ȘI C. CARAGIALE ÎN FORMAREA ARTEI TEATRALE LA NOI

de FLORIN TORNEA

Nașterea și afirmarea teatrului nostru național sunt nemijlocit legate de puternicele mișcări din anii ridicărilor naționale și sociale ale Eteriei și ale lui Tudor Vladimirescu ca și de întreaga perioadă a marilor înnoiri sociale și culturale care au premers și pregătit revoluția dela 1848.

La mișcarea culturală a vremii, iscată de aceste frământări sociale și destinată a sprijini masele populare în lupta lor pentru scuturarea jugului străin și a asupririi feudale, au contribuit într'o mare măsură, pe planul artei teatrale, două personalități artistice: Constantin Aristia și elevul și urmașul acestuia, Costache Caragiale.

Activitatea desfășurată de ei în inițierea artei scenice la noi a fost prea puțin urmărită până acum.

Despre rolul jucat de Aristia atât sub steagul lui Tudor cât și sub acela al lui Nicolae Bălcescu, istoria a consemnat îndestulătoare și luminoase date.

Pomenim, printre acestea, că, aflat în fruntea mulțimii venită să întâmpine intrarea Pandurilor lui Tudor în București, Constantin Aristia a stat alături de eroii ce au luptat pentru cauza dreptății pe câmpiile Drăgășanilor și că printre acești eroi se prenumărau mulți din foștii elevi dela Școala Domnească, tovarăși și ucenici de ai lui în arta scenei — cei dintâi actori ai unui teatru înjghebat pe teritoriul Țării Românești. Mai amintim că, după prăbușirea rășcoalei lui Tudor, Constantin Aristia nu a încetat nicio clipă să stea, împreună cu elementele cele mai înaintate ale intelectualității noastre din vremea aceea, în miezul luptelor duse pentru eliberarea națională și socială. În sfârșit, că revoluția dela 1848 l-a găsit pe Aristia pe baricade ca șef al Gărzii Naționale.

Aceste câteva momente din activitatea lui cetățenească dovedesc că acela pe care cronicărea reacțiunii feudale îl numise « un smintit profesor de declamație », nu și-a despărțit niciodată calitatea lui artistică și profesorală de calitatea de luptător patriot. Deasupra tuturor învățăturilor pe care spectatorii ca și elevii lui C. Aristia le vor fi prins din arta și îndrumările sale, această organică îmbinare a spiritului cetățenesc cu arta, a fost esențială și primordială la el.

Relatările lui Nicolae Filimon despre teatrul Eteriei sunt edificatoare în această privință. Filimon arată într'adevăr că succesul reprezentațiilor date de elevii școlii elinești la Cișmeaua Roșie — care avea în fruntea lor, printre alții pe Aristia, ce se deosebea de ei prin « mai mult geniu și talent » — ținea cu

osebire de puterea de însuflețire patriotică a reprezentațiilor¹. Același obiectiv patriotic a fost urmărit și în cele câteva spectacole, date în cerc intim, în casele lui Dumitrache Ghica, spectacole în care C. Aristia juca rolurile mari — pe Agamemnon, pe Cezar, pe Oedip — din tragediile lui Alfieri și Voltaire².

Ca exponent strălucit al culturii noastre naționale în prima jumătate a secolului al XIX-lea, C. Aristia va imprima artei funcția aceasta militant patriotică și va da toată strălucirea în anii în care lua ființă Societatea Filarmonică



C. Aristia (1800—1880), desen de C. Dupr e din 1824.

și, odată cu ea, cea dintâi înjghebare organizată a unui teatru național românesc. Aici la Filarmonica, Aristia va sădi sămânța roditoare a mării tradiții cetățenești în arta noastră scenică. De aici și dela el, marele său elev Costache Caragiale va porni să ducă mai departe, să întărească și să îmbogățească această luminoasă tradiție.

¹ « Lutipărirea ce lăsă în inima spectatorilor reprezentarea tragediei lui Voltaire « Moartea lui Iuliu Cezar » — (*Nota Red.*) fu atât de mare, încât după ieșirea din teatru, mulți dintre elini intonau pe uliți peanul răsbunării și al morții ». N. Filimon, Ciocoi vechi și noi, col. Biblioteca pentru toți, E.P.L.A., 1950, p. 195. Aceste relatări sunt confirmate de cronică zilei, cum e bunăoară darea de seamă apărută în publicația eteristă « Caliopi » ce apărea la Viena 15 Aprilie 1819, fasc. VIII, p. 64—65. Cf. A. Camariano, Le théâtre grec à Bucarest au début du XIX siècle, în « Balcania » 1943, v. VI, « Mulțimea spectatorilor era atât de mare că abia se putea sta în picioare în sala totuși încăpătoare; domnea o atmosferă de însuflețire atât de înfierbântată că se auzea fără conținere strigăte de bravo și aplauze ce sguđuiau teatrul. La sfârșitul spectacolului s'a cerut întâi ca actorii să apară cu toții pe scenă, apoi să se arate pe rând unul câte unul pentru a fi aclamați, atât în ansamblul lor cât și în parte ».

² Ion Ghica, Scrieri, ed. Minerva, 1914, v. III, p. 289.

Inițiat pentru a șterge, cum dorea Dinicu Golescu, rușinea « națiunii române », învrednicit până atunci de stăpânirea boierească, doar cu un teatru în limbă neînțeleasă — nemțească sau franțuzească¹ — și de a da, cum dorea Iancu Văcărescu, « podoabă limbii noastre... cu românești cuvinte »² — teatrul Societății Filarmonice, ca și școala ei de declamație, ținteau mai cu seamă a fi un instrument de primă necesitate în lupta poporului pentru desrobirea națională și socială în care era avântat.

În concepția celor dela Filarmonica, teatrul apărea drept « singurul organ care poate să împlânzească și să deștepte lucrurile după trebuință, să dărapene obiceiurile cele ruginite și să insuflă virtutea »³. Iar actorului i se conferea înalta misiune de a sluji o instituție ce l « înalță... până la treapta legiuitorului », lui revenindu-i « de a păstra sănătatea soțială », de a face din teatru « o școală de moral și de luminare, ca prin pilde vii a se desvolta în public simțiminte ale religiei, patriotismului, cetățeniei, cunoașterii dreptelor și datoriilor » cum spunea Ion Eliade⁴. La Filarmonica, arta actoricească era prezentată în același timp ca un sacerdoțiu ce se oficia de pe un « amvon mai splendid decât miile de făclii materiale », ca o chemare de luptă ce se rostea de pe o « tribună curată de patimi care să și înfigă temeliile adânc în principie », iar această tribună era scena « fulgerătoare de vițiu și înflăcătoare de virtute... națională în toată puterea cuvântului »⁵.

Asemenea prețuire ce se acorda teatrului și funcției actoricești avea drept țintă să inspire respect slujitorilor scenei pentru arta lor și pentru instituția pe care se hotărâseră s'o slujească. Dar ea era indisolubil legată de o concepție corespunzătoare despre artă, de o metodă de creație și de un stil artistic pe care Aristia, profesor de declamație și Eliade, profesor de literatură — « pregătitor cu teoria acelora ce Domnul Aristia va pune în lucrare prin declamație »⁶ — le vor promova.

Jocul actorilor, elevi ai lui Aristia, se va resimți de această concepție. El va fi un joc prin excelență patetic. Firește, aceasta se datora în primul rând faptului că înflăcărarea plutea în aer, că realitatea socială în care trăia actorul teatrului dela Filarmonica era o realitate în impetuoasă devenire, că perspectivele către care se îndrepta această realitate, justificau și pretindeau atitudinea avântată, exemplul gesturilor, cuvintelor, oamenilor mari, eroici.

Teatrul pe care elevii lui Aristia erau chemați să-l joace era teatrul unor realități ce trebuiau cucerite, unor realități mărețe, ideale.

¹ C. Golescu, *Încununare a călătoriei mele*, făcută în anul 1824, 1825, 1826. București, 1910, ed. Nerva Hodoș p. 89—90.

² I. Văcărescu, *A se vedea celebrul prolog la «Hecuba»*, prima lucrare dramatică jucată în limba română, în talmăcirea lui A. Nănescu 1819.

³ «Curierul Românesc», Nr. 57 din 1833, «Teatrul Bucureștilor». Pregătirile pentru inițierea și pentru învrednicirea oficială a unui teatru românesc în limba românească au precedat înființarea Societății Filarmonice (1814). «Curierul Românesc» care, în problemele culturale ca și în cele politice, era singura publicație periodică din acea vreme, era exponentul concepțiilor de mai târziu ale filarmoniștilor, iar temeiurile ideologice mărturisite de ei aici, vor fi reluate și dezvoltate după înființarea Filarmonicii, în «Gazeta Teatrului Național». Articolul citat se întâlnește în concepții cu altele din numere anterioare. De exemplu: «Cât este de răvnit pentru tot românul a vedea odată, prin îndemnul celor mari și un teatru național, unde nu puțin se desăvârșește, pe lângă năravuri și limbă. Un acest fel de teatru, sub o îndreptare înțeleaptă este cenzura obiceiurilor și școala moralului.» («Curierul Românesc», Nr. 4 din 11 Ianuarie 1831, în legătură cu repertoriul teatrului german al lui Kraibic).

⁴ «Gazeta Teatrului Național», Nr. 2 din 1 Decembrie 1936 «Despre influența teatrului asupra năravurilor unei nații» și «Curierul Românesc», Nr. 47 din 1837, în legătură cu reprezentarea tragediei «Saul» de Alfieri, în traducerea lui C. Aristia.

⁵ «Curierul Românesc», Nr. 24, anul 1845.

⁶ A se vedea programul Societății Filarmonice publicat în «Curierul Românesc», Nr. 71 din 7 Ianuarie 1834. Programul expune, în afara informațiilor privind organizarea și scopurile școlii, și o seamă de principii estetice în legătură cu arta declamării.

Pentru realizarea și slujirea unui asemenea teatru se cerea un repertoriu potrivit. Se cereau apoi temeiuri teoretice care să-l ajute pe actor în procesul de adâncire și elaborare a unui rol, ca și îndrumări și exemple care să-i înlesnească dobândirea mijloacelor artistice, în stare să realizeze imaginile potrivite cu înaltul conținut al pieselor în care urma să joace și al rolurilor pe care trebuia să le interpreteze.

Filarmonica a căutat și a alcătuit acest repertoriu și prin Aristia a elaborat îndrumările teoretice și practice necesare și le-a imprimat începutului de mari nădejdi al mișcării noastre teatrale abia înfiripate.

Lucrul nu a fost simplu nici lesnicios. De o parte pentru că totul se cerea construit din temelii, pe un teren încă nebatut; de alta pentru că clasa stăpânitoare, dornică de divertismente, încuraja după cum se știe năvala trupelor străine de a doua și a treia mână, apusene, al căror teatru antipopular numai un fericit exemplu nu putea fi pentru tinerele cadre actricești, cu totul neștiutoare și chemate pentru prima dată în istoria culturală a țării, să învețe a prețui și sluji scena.

Din spre răsărit, roadele mișcării decembriste în teatru — nașterea dramaturgiei lui Fonvizin, Pușkin, Griboedov, Gogol — și apariția unor pilde actricești de talia lui M. Șcepkin, nu ajunseră încă ași manifesta înrâurirea la noi. Resimțeam însă din plin prețuirea de care se bucura acolo Voltaire ca și dramaturgia clasică, eroică și satirică a lui Voltaire, Molière și Goldoni. Incurajați și de rezultatele puternice pe care, tot cu Voltaire, reprezentațiile teatrului eterist le avusese cu 15 ani în urmă, întemeietorii Filarmonicii au făcut în doi ani « fapte gigantice », cum se exprimă Cezar Bolliac¹, alcătuiind un vast repertoriu, combativ, eroic — în care predomina cuvântul antidespotic și antifeudal al lui Molière Voltaire, Alfieri.² Acest repertoriu nu însemna numai o puternică replică dată teatrului de varietăți și divertismente străine, agreat de protipendadă; el însemna mai ales baza de educare artistică a tinerelor elemente actricești ale teatrului românesc.

Cu asemenea repertoriu, sarcina politică și culturală urmărită de teatrul Filarmonicii putea să porceadă pe făgașul împlinirii. Școlarul-actor era îndemnat să adâncească operele ce alcătuiesc acest repertoriu, să studieze tragediile lui Voltaire și să înțeleagă substratul politic al dramaturgiei lui ca și corespondențele ce existau între stările sociale zugrăvite de el și stările sociale din țările noastre. Școlarul-actor era ajutat să înțeleagă astfel forța de armă a acestei dramaturgii, și deci și motivele pentru care stăpânirea se putea simți atinsă de o tragedie ca « Mahomed », de pildă, a cărei reprezentare fusese interzisă. Studiind pe Molière, elevul școlii Filarmonice putea pricepe actualitatea satirei marelui clasic, putea pricepe de ce Aristia, punând să se joace « Georges Dandin », îl românizase « după gesturile și datinele ciocioești ce le descrie atât de bine în Coconul Crăcănel și în Cocoana Crăcăneasa »³; de ce, traducând « Burghezul gentilom », Voinescu II nu numai că-i dăduse titlul « Bădăranul boerit » dar îl făcuse, după culoarea locurilor și vremurilor de atunci, « boer pământean », îi dăduse « moșii », îl făcuse « cu grămăticii și cu morari »⁴.

¹ C. Bolliac către C. Negruzzi, în « Convorbiri Literare », v. XII; Cf. G. Bogdan, Duică — Istoria Literat. Rom. Mod., p. 128.

² În « Gazeta Teatrului Național » Nr. 3 din Aprilie 1835 se anunță: « ... în vreme de un an, limba românească a dobândit peste 40 bucăți dramatice, din care unele s'au tipărit altele sunt sub tipar și altele așteaptă teascurile vacante ca să se tipărească ». La alcătuirea acestui vast repertoriu, o parte însemnată revine lui Aristia care este anunțat cu traduceri operelor « Virginia » și « Saul » de Alfieri și « Silita căsătorie » de Molière.

³ I. Heliade Rădulescu, Echilibrul între antitezii sau spiritul și materia. București, 1859—1869, p. 54.

⁴ I. Voinescu II, Cugetări asupra teatrului, în « Gazeta Teatrului Național », Nr. 5—6 din Mai 1836.

Educat la această serioasă școală politică, un Costache Caragiale a putut înțelege de ce s'a dus lupta împotriva farselor și vodevilurilor străine și de ce Societatea Filarmonică a trebuit să-și piardă prestigiul și să ajungă la ruină morală și politică, atunci când aripa ei oportunistă introdusese farsele și vodevilurile în repertoriul ei.

Baza ideologică necesară unei interpretări juste a rolurilor, școlarul Filarmonicii o dobânda însă și dela piesă la piesă, dela rol la rol, chiar în procesul de elaborare a interpretării. Ceea ce a fost zeci de ani inexistent în viața teatrului burghez de mai târziu, până aproape de zilele noastre — anume, cunoașterea și pătrunderea în conținutul ideologic și psihologic al unei piese, al unui rol — făcea parte, acum peste 100 de ani, din metoda profesorală și regisorală a lui Costache Aristia. « Dl. Aristia — povestește Eliade — pe lângă altele, era însărcinat de a face și analizarea literară a dramelor în care se exercitau elevii și a aduce înainte de toate criticile ce s'au scris de marii literatori ca Laharpe despre acele scrieri dramatice. O asemenea critică era în folosul elevilor. Așa, Dl. Aristia urmase și cu Mahomed și cu Alzira dela Voltaire și cu Amfitrion, Arpagon și Burghezul gentilom dela Molière. . . »¹.

În chipul acesta, pătrunși de mesajul pieselor și eroilor ce interpretau, elevii lui Aristia își puteau configura personalitatea artistică de artiști cetățeni. Ei nu se mai puteau opri a face legătură între personajul ce jucau și lumea căreia se adresau, între conținutul rolului lor și năzuințele și frământările poporului. Ei nu se puteau mulțumi să fie singuri înălțați sufletește și convinși de rolul ce joacă, ci erau îndemnați mai cu seamă să comunice această convingere, această forță înălțătoare a piesei, a personajelor.

Ca să ajungă la realizarea rodnică a acestei comunicări, actorii lui C. Aristia învățau și își însușeau temeiurile teoretice, concepțiile despre artă în general și despre arta actorului în deosebi, pe care le promovau, de o potrivă cu profesorul lor, oamenii de cultură dela Filarmonica.

Aceste concepții au stat, în bună măsură, sub înrâurirea vederilor inovatoare despre teatru, ale aceluia care constituia pivotul marelui repertoriu al Filarmonicii, sub înrâurirea lui Voltaire. Sub înrâurirea lui Voltaire ca și a contemporanilor lui ilumiști — prin mijlocirea marelui actor al Revoluției franceze, François Joseph Talma, la care învățase arta actoricească — Costache Aristia își construise sistemul său de joc și cursul său de declamație și de artă a actorului.

Cursul său tindea la realizarea unui joc limpede, lipsit de artificialitate. Dela Talma, Aristia venise cu concepția că arta actorului trebuie să fie înțeleasă, la îndemâna oricărui spectator, aproape de adevărul naturii — populară. Concepția aceasta apare în chip evident, deși cursul său privea în deosebi procedeele artistice menite a realiza o imagine scenică.

Aristia își începea cursul mai întâi prin « a deprinde pe tineri întru citirea cea curată; a păzi punctuația; a apăsa citirea după duhul perioadelor, introducând pe cititor (pe actor — *Nota Red.*) în înțelesul celor scrise ». Apoi, el pășea la « citirea cea adevărată a versurilor, apărând pe cât se putea pe cititor de a face a se auzi monotonia rimei »². « Naturalul » jocului se realiza în căutarea corespondenței gesturilor, mimicii și vorbirii, cu emoțiile, temperamentul și caracterul eroului interpretat. Aceasta ducea la un adevărat curs de psihologie aplicată, îmbinat

¹ I. Eliade Rădulescu, op. cit., p. 86.

² A se vedea programul școlii intitulat « Societate Filarmonică » și publicat în « Curierul Românesc », Nr. 71 din 7 Ianuarie 1834.

cu unul de anatomie și gimnastică. Într'adevăr partea finală a cursului, înainte de a ajunge la problemele de ansamblu scenic, era închinată « a arăta patimele și caracterele, imitând pe cât se va putea « natura », apoi, « facerii gestelor (hiro-nomie), întru mișcarea musculilor, întru luarea poziției interesante vederii și picturii și întru zugrăvirea cea desăvârșită a patimilor și caracterelor ». ¹

La rândul său, Ion Eliade, teoretizând cele puse « în lucrare prin declamație » de către Aristia va cere scriitorului ca și actorului să fie « neîncetat băgător de seamă al naturii patimilor, tuturor vițiilor, hromatizate după naturelel fiecăruia om »² să fie « zugrav sencer al naturii ». ³

Zugrăvirea sinceră a naturii nu însemna însă imitarea ei servilă, fără discernământ, fără însuflețire. « Amvon », « tribună », « școală » — teatrul își chema slujitorii să ajungă cu jocul lor la aceleași rezultate pe care le dobândește ori le caută un orator: « a plăcea, a învăța, a mișca ». ⁴ Imitarea naturii se pune așa dar în funcție nu numai de veridic dar mai cu seamă în funcție de puterea emoțională, de efectul ce putea stârni în privitor. Spre asemenea obiectiv îl îndemnau pe actor nu numai piesele pe care le juca dar și perspectivele înnoitoare ale realității, pe care, cu aceste piese, trebuia să le înfățișeze spectatorului.

Fără a trăda adevărul, scena era prin urmare datoare a înfățișa un model, mai curând decât o copie; o realitate proiectată într'un viitor către care năzuia societatea, nu una actuală; eroi — oameni, frește — dar care poartă în ei înariparea gesturilor înălțătoare, focul ideilor și faptelor în stare nu numai să convingă ci și să înflăcăreze, să îmbărbăteze, să înobileze.

Lecțiile de literatură cu care Eliade întovărășea teoretic îndrumările practice ale lui Aristia, erau în această privință semnificative. Ele tratau, așa cum anunța programul Școalei Filarmonice, despre elocvență și felurile ei, despre stil și felurile lui, despre înalt, simplu sau jos, despre frumos, despre gust, proză și poezie, despre felurile poeziei⁵ etc. Dar I. Eliade insista în deosebi, dând pilde din « istoria literaturii națiunilor celor mai înaintate », asupra ideii sublimului, asupra forței de înrâurire a stilului sublim, asupra necesității folosirii stilului și expresiei « sublimului ».

Lecțiile lui indicau și felurile chipuri prin care se poate atinge efectul sublimului. « Toate ce pot să înfățișeze ideia mai luminoasă și mai strălucitoare, închipuirile mai vii, simțimentul mai pătrunzător, patima mai înfocată, toate ce pot contribui spre înduplecare și să deștepte fantasmă, să aducă mijloacele prin care să poată mișca și să pricinuiască mulțumirea de a fi mișcat, toate acestea sunt niște datorii ce nu trebuie a le scăpa din vedere nici oratorul nici poetul », ⁶ spune Eliade, fără să uite fără îndoială și pe actor, devremece acesta cumulează pe scenă funcțiile oratorului ca și ale poetului.

Școala Filarmonică, prin Aristia, pretindea așa dar actorului să se pătrundă de substanța sublimă, eroică a personajului pe care-l încarnează, să ridice virtuțile lui, emoțiile și gesturile lui, la proporțiile măreției pe care o reprezintă, în raport cu omul de rând; să realizeze așa dar o hiperbolă a caracterului omnesc, să exagereze sentimentele și caracterul omului în acest scop. Tipuri excepționale ale trecutului, modele pentru o realitate ce va să vină, eroii marelui repertoriu

¹ A se vedea programul școalei intitulat « Societate Filarmonică » și publicat în « Curierul Românesc », Nr. 71 din 7 Ianuarie 1834.

² Ibidem.

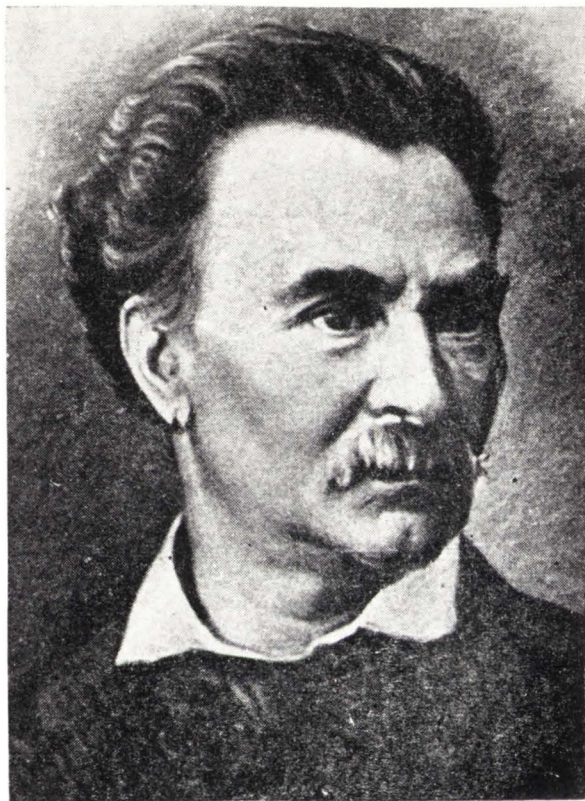
³ I. Eliade Rădulescu, « Teatrul Bucureștilor », în « Gazeta Teatrului Național », Nr. 4, Mai 1836.

⁴ Ibidem.

⁵ « Curierul Românesc », Nr. 71; « Societatea Filarmonică », loc. cit., p. 20.

⁶ Ion Eliade, ciclul « Pentru stil », în « Curierul Românesc », loc. cit.

antifeudal și antidespotic al Filarmonicii, nu puteau să apară la rampă, în chip emoționant, decât măriți de jocul actorilor. Așa se putea realiza dorința lui Voltaire: « ne trebuie nu figuri fără viață, ci figuri michelangeliene . . . »¹. Și se tindea pe aceeași cale la tipul eroului și jocului romantic pe care-l preconiza și Victor Hugo în celebra lui prefață la drama « Cromwell » : « drama — spunea V. Hugo — este o oglindă în care se reflectă natura. Dar dacă oglinda este o oglindă obișnuită, o suprafață plană și netedă, ea n'ar reda decât o imagine ștearsă și fără relief a lucrurilor, fidelă dar decolorată: se știe cât pierd culoarea și lumina



Costache Caragiale (1817 - 1877)

(portret de C. I. Stăncescu).

într'o oglindire obișnuită. Trebuie deci ca drama să fie o oglindă de concentrare, care departe de a slăbi, să adune și să condenseze razele colorante, care să facă dintr'un licăr o lumină, dintr'o lumină — o flacără . . . »².

C. Aristia a dat pe scenă pilda acestui joc care realiza artistic exagerarea emoției. Asemenea joc era caracteristic marilor actori dela care învățase arta teatrului — caracteristic lui Lekain și Talma. Jocul lui Aristia îl putem cunoaște astăzi dintr'un comentariu apărut în 1844 la Petersburg, în revista « Albina Nordului ». Ocupându-se de « Starea literaturii valahice », comentatorul revistei notează, în legătură cu Aristia, printre altele, și următoarele: « Aristia are talent — fără îndoială . . . Se povestește că în Atena unde a jucat teatru, într'o tra-

¹ Voltaire către I. I. Suvailov, în ciorna dedicației la tragedia Olimpia. Citat de C. M. Derjavin, « Voltaire », Ed. de Stat, București, 1949, p. 389.

² V. Hugo, Oeuvres complètes de . . . Drame, Paris, 1864, v. I, p. 33.

gedie clasică, într'atâta a speriat pe cucoanele Heladei renăscute, cu realismul jocului său, încât unele au leșinat... »¹.

Este, până azi, singurul indiciu evocator cunoscut despre forța emoțională, despre caracterul jocului lui Aristia. Dar și despre arta actorului în teatrul nostru, la această epocă.

Desigur tendința de a folosi patosul pentru a mișca pe spectatori, era o înțelegere mecanică a resorturilor sufletești ale omului, o înțelegere care sublinia mai mult rezultatele, aspectele turburătoare ale emoției decât cauzele ei. Și ceea ce cronicarul «Albinei Nordului» numea realism, este firește cu totul altceva decât ceea ce înțelegem astăzi prin acest termen. Realismul în înțelesul de atunci ținea de putința actorului de a realiza imaginea exterioară a vieții răscolitoare pe care, în general, o urmăreau dramele romantice.

Cu acest bagaj de elemente ale artei actoricești pe care i le pusese la îndemână școala lui Aristia, pornise Costache Caragiale să continue acțiunea teatrală a Filarmonicii. Vreme de câțiva ani, ducând cu sine marele repertoriu al Filarmonicii, jocul său și jocul actorilor pe care începuse el să-i formeze — la Botoșani și la Iași — s'au resimțit de această înțelegere și de această trăire patetică a rolurilor și pieselor.

Insușirile cu care se face remarcat încă dela debutul său în «Alzira» — «vorba sonoră, dicția curată, gesturile serioase și clasice»² — se vor desvolta într'o înfocată desfășurare de patos în anii în care, încă tânăr, se apropia de maturitatea sa artistică.

Cei câțiva spectatori din sala prea mică a Școlii Domnești din Botoșani care l'au văzut întruchipând măreția lui Ștefan Vodă, evocând — cu puterea dramatică pe care i-o putea îngădui un text atribuit lui Gheorghe Asachi — trecutul unei Moldove dârze, aprig luptătoare pentru neatârnamarea ei; și cei care l'au văzut apoi în comedia lui Kotzebue, îmbrăcat în «uniforma feldmareșalului Wellington», parodiind strălucirea aceluia ce crezuse că odată cu Napoleon va putea îngenunchia și dorul de libertate al poporului francez, — au stârnit prin entuziasmul lor, până dincolo de hotarele orașului, până la Iași, prețuirea darurilor lui artistice. «Albina Românească» se grăbește să vestească marele eveniment al înjghebării unei trupe românești de teatru la Botoșani și să sublinieze că «reprezentările Teatrului Național urmează cu mare plăcere din partea publicului», că, alături de Nicolini, «d. Caragea câștigă fieșcare dată vii aplauzuri pentru talentul... și sânguinta de a aduce mulțumire privitorilor prin alegerea pieselor și a lor nimerită giucare»³.

Această vagă «nimerită giucare» prinde a se defini curând. Costache Caragiale se înfățișează publicului ieșean, interpretând pe Saul din tragedia lui Alfieri, «o tragedie — cum spune cronicarul vremii — din cele mai clasice și mai grele... Acolo se văd fantome a iubirii de patrie, ce pentru ea s'au jertfit, a virtuții ce pentru adevăr au pătimit, fantoma răsplătirii și ale amorului prodoșit — plecat preste mormânturi și răsunând ziceri, aspre și gemete pătrunzătoare, care oțărăsc, încântă, subjugă pe ascultător, îl întărită la mânie sau îi stoarce lacrimi de compătumire... ». Și cronicarul relevă în interpretul lui Saul (în Costache Caragiale)

¹ Articolul, apărut în numerele 253, 254 și 256 ale revistei «Albina Nordului», a fost reprodus în limba germană în revista «Das Ausland» (ed. Cotta, Stuttgart und Tübingen) din 9-11 Decembrie 1844, în numerele 344, 345 și 346 cu titlul: Über gegenwärtigen Zustand der walachischen Literatur. După această traducere germană au apărut fragmente în românește în «Daco-Romania» 1927-1928, an V, p. 562-570. Comentarii la articol semnează V. C. Bologa.

² «Gazeta Teatrului Național», Nr. 2, 1 Decembrie 1835.

³ «Albina Românească», Nr. 74 din 27 Noembrie 1918, p. 400.

giale) « talentul tragic » care, « în poziții și gesticulații » a isbutit să dea cea înălțătoare și covârșitoare atmosferă cerută de opera lui Alfieri și deci « au putut deștepta în ascultători, în mai multe rânduri simțirile împătimirii sale »¹.

« Impătimirea » lui C. Caragiale e adesea subliniată, după aceasta. În cronica la comedia « Elevul Conservatorului », i se recunoaște că « pe lângă un însemnat talent pentru dramatică, are și o nebănuită plecare către ea » și că « au vădit tot focul de care se simte pătruns pentru această artă, și după dreptate au secerat cele mai vii laude a publicului prețuitor unor asemenea însușimi »². În același timp, muzicianul Flechtenmacher îl face cunoscut peste hotare, semnând un articol în « Allgemeine Zeitung » în care subliniază varietatea talentului lui C. Caragiale care, « într'un singur scenal, ne-au înfățișat patru caractere contraste »³.

Elogiile superlative pentru patetismul jocului lui Caragiale nu conțin. În Transilvania « Foaia pentru minte, inimă și literatură » lovește în cei care, laudând rezultatele strădaniilor sale de animator al teatrului, îi ascund totuși numele, și relatează cu entuziasm că în « Furiosul », Costache Caragiale a înfățișat privitorilor « un adevărat artist și un tânăr plin de simțăminte, dându-ne a vedea nu lacrimi prefăcute, nu simțăminte imitate, ci lacrimi pornite de o mișcare adevărată, simțăminte recoltate într'o inimă omenească, chiar dacă și în prefacere nu voește a se măscări și nici în șagă nu poate a se prefăce în pătămire... »⁴.

Mihail Kogălniceanu subliniază, în sfârșit, că a văzut « cu cea mai mare plăcere pe d. Caragiale în rolul « Furiosului »,... « jocul lui patetic și plin de adevăr » l-a încântat « cu totul »⁵.

« Pozițiunile și gesticulațiile », care demonstau « talentul tragic » al lui Costache Caragiale și « jocul lui patetic și plin de adevăr » țineau de acel patos romantic, de cea exagerare emoțională cu care Aristia îl învățase și îi arătase cum să comunice spectatorilor conținutul înălțător al pieselor ce juca.

2

Dar, acest joc unanim apreciat n'a întârziat totuși, după câtăva vreme, a face și obiectul unor comentarii critice, de o deosebită însemnătate pentru evoluția artei lui Costache Caragiale. Încă înainte de intervenția grupului dela « Dacia Literară » în problemele teatrului, dar, fără îndoială, sub imboldul acelorași pricini ce au străjuit înnoirile Daciei Literare, « Albina Românească » impută diletanților — elevi ai lui C. Caragiale — lipsa de veridicitate și le sugerează « să declameze potrivit cu caracterul ce reprezintă »⁶, iar Kogălniceanu, deși « încântat cu totul » de « jocul patetic și plin de adevăr » al lui C. Caragiale, îi reproșează și lui linia exagerat pasională a jocului și-i cere « mai puțină simțăminte și mai mult natural ».

¹ « Albina Românească », Nr. 37 din 21 Septembrie 1840, p. 37. În montarea lui Saul Costache Caragiale a ținut, fără îndoială, seamă de indicațiile și pilda pe care i le dăduse, cu doi ani în urmă, la București, însuși talmăcitorul ei, Aristia. Acesta o montase în Decembrie 1837 și « Curierul Românesc », Nr. 47, remarcă în legătură cu spectacolul cel dăduse: « toate îngrijirile s'au luat spre a se sui pe senă după cuviință, această vestită bucată dramatică. Declamația potrivită cu acel veac profetic, costumele sau îmbrăcămintea după rola fiecăruia și după locul și veacul în care se socotește șena... ».

² « Albina Românească », Nr. 6, 1840 și « Foaia pentru minte, inimă și literatură », același an, Nr. 10. Cit. T. Burada, Istoria Teatrului în Moldova, Iași, 1915, v. I.

³ Citat în « Foaia pentru minte, inimă și literatură », Nr. 15-16, 1844, de I. Hârnav în articolul « Pentru Teatrul Național din Iași ».

⁴ I. Hârnav, loc. cit., p. 3.

⁵ « Dacia Literară », anul 1840, p. 115.

⁶ « Albina Românească », Nr. 15, 1840, p. 60.

Accentul pe *natural*, în opoziție cu *sintimentalitatea*, pe care-l punea Kogălniceanu, era în fond indicarea unei orientări spre profunzime în interpretarea unui rol. Noțiunea de caracter și principiul luării lui în seamă pe scenă, căpătau un înțeles apropiat celui pe care îl acordăm astăzi. Mijeu zorii realismului.

Frământările sociale se înteteau. Regimul feudal nu putea să-și prelungească liniștit stăpânirea. Ideile revoluționare prindeau rădăcină și-și căutau expresia artistică în cultură. Societățile culturale aflate sub înrâurirea « Frăției » lui N. Bălcescu cu acest rost se nasc.

Scena nu putea rămâne străină de noile cerințe istorice care o solicitau. Ea își căuta temeuri potrivite cu lupta revoluționară a poporului din preajma ridicării dela 1848. Linia eroică pe care o profesa Costache Caragiale și care proiecta în fața spectatorilor o realitate ideală spre care poporul năzuia și pentru care trebuia însuflețit, se cerea însoțită de viziuni legate nu numai de năzuința spre o lume drept așezată, ci mai ales de pornirea efectivă spre cucerirea acestei lumi. Aceasta presupunea înarmarea publicului nu numai cu pilda copleșitoare, în stare să iște în el elanul patriotic, ci și cu cunoașterea lumii ce trebuia răsturnată ca și a acelora chemați să așeze alta în locul ei.

Era, cu alte cuvinte, o operă de apropiere a perspectivelor: rolul de până atunci al teatrului, care fusese a întreține năzuințele pentru o altă așezare socială, creștea: — teatrul trebuia să îmbărbăteze, să aducă masselor convingerea că aceste năzuințe pot fi împlinite, că această altă așezare poate fi cucerită. De aceea, eroii excepționali ai marilor tragedii și ai dramei romantice — pretinzând actorului acel patetism înaripat al gesturilor — trebuiau să-și piardă din trăsăturile lor exterior excepționale, pentru a câștiga în cele omenesc veridice. Acesta era acum înțelesul cel nou, de mare însemnătate, ce se punea pe « mai mult natural », pe « declamația potrivită cu caracterul personajilor ».

Costache Caragiale nu a rămas nepăsător în fața operei de primenire pe care Mihail Kogălniceanu o inițiasse în problemele teatrului. Așa cum nu a putut rămâne neștiutor de rolul pe care « Dacia Literară », îl juca în înflorirea și apropierea, în general, a literaturii noastre de realitățile vremii, de viața și frământările poporului. Inchistarea în forme date, nu-l caracteriza pe Caragiale. Dimpotrivă. « D. Caragiale — va scrie cu admirație « Curierul Românesc » — este un adevărat artist, care nu se oprește la treapta în care a ajuns; care și-a studiat arta; care nu se amăgește de aplauzele publicului și recunoaște că arta nu-și are hotar și binele poate fi și mai bine »¹.

« Mai binele » cronicarului dela « Curierul Românesc », către care tindea Costache Caragiale, însemna desigur nu numai o continuă străduință spre desăvârșirea tehnică a măestriei sale actoricești, ci mai ales o străduință continuă spre orientarea cât mai justă a acestei măestrii.

Orientarea spre veridicul realist nu era însă lesnicioasă, pe de o parte, pentru că ea era foarte mult legată de necesitatea ogîndirii stărilor, oamenilor și problemelor actuale, locale, românești; — și aceasta presupunea existența unei literaturi dramatice românești cu atari preocupări. Iar această literatură dramatică trebuia încă să se nască, sub impulsul ideologic și sub înrâurirea animatoare a elementelor scriitoricești înaintate ale vremii. Pe de altă parte, în lipsa repertoriului original, necesar, resemnarea la repertoriul cel mare preromantic și romantic pe care-l folosea Costache Caragiale nu îngăduia cu ușurință și fără a

¹ Winterhalter, Teatrul Național, în « Curierul Românesc », Nr. 61 din 27 August 1845, p. 243-244.

răpi înseși temeiurile artistice pe care se funda acest repertoriu, folosirea acelei interpretări cu « mai puțină simtinalitate » pe care o dorea.

E semnificativ și explicabil că, în aceste împrejurări, Costache Caragiale, până la apariția primelor lucrări originale pașoptiste, folosește din repertoriul Filarmonicii cu osebire comediile clasice ori își îmbogățește repertoriul cu acele producții de factură nouă, socială-moralizatoare, ale melodramei. Cesar, Oros, man, Alvarez, Mahomet din tragediile lui Voltaire apar tot mai rar. În locul lor, Costache Caragiale se îmbracă în straiile « jupânului Jurdan » — Bădăranul boierit — în cele ale lui Scapin sau ale lui Harpagon din comediile lui Molière, ori în straiile moderne ale lui Georges, bătrânul cartofor din melodrama multă vreme de mare succes « Viața unui jucător de cărți », a cărei paternitate în limba română revenea lui Costache Negruzzi.

Costache Caragiale realiza în acest timp și în acest chip, o dublă schimbare la față. Tragedianul apărea în roluri comice sau tragicomice, iar actorul de tendințe romantice se apropia de matca realismului.

Cronica vremii va consemna cu entuziasm: « De-l vom privi în tragedie sau în comedie; de va juca rolul unui bătrân sau al unui tânăr, unui erou sau unui fecior, tot vom recunoaște într'ânsul un talent format, tot va câștiga aplauzele și le va merita »¹. « D. C. Caragiale deși june încă, deși glasul său n'are timbru format pentru cărunțețe, însă arta și talentul său a știut să miște coardele cele mai delicate ale pasiunii »².

Această înnoire în practica sa actoricească, însemna și un pas vădit spre jocul realist. Un pas pe care-l făcea cu mult succes. Căci fostul școlar care dăduse bune nădejdi de tragedian, actorul care dovedise « talent tragic » făcând să « răsune ziceri aspre și gemete pătrunzătoare » care « storceau lacrimi », isbutea, jucând în comedie, așa cum observa critica contemporană, să facă pe spectatori « a se ținea neîncetat cu mâna pe inimă de răs. . . »³.

Costache Caragiale demonstra astfel nu numai bogata lui înzestrare artistică, dar în deosebi puțința de a se avânta — conștient de necesitatea ei — în oglindirea problemelor societății românești — cu oamenii, obiceiurile, viața lor în plină transformare. Și apariția dramaturgiei satirice pașoptiste — a lui Alecsandri, Bălăcescu, a sa proprie — nu întâmplător a putut fi valorificată de dânsul cu atâta succes, încât să se poată spune: « Dl. autor al Coconului Iorgu dela Sadagura, cu toată nepilduita nemurire a piesei sale. . . , în lipsa acestui tânăr (C. Caragiale — *Nota Red.*) ar fi avut nenorocirea de a o vedea reprezentată și a nu o cunoaște, cum au mai pățit-o și alții. În vreme ce, dimpotrivă, prin strădania acestuia de 18 zile și metodică sa dicsie către toți, piesa au răspuns scopului autorului și așteptării publice »⁴.

Rând pe rând, Costache Caragiale — cel dintâi interpret al celor dintâi lucrări dramatice realiste românești — joacă după « Farmasonul din Hârlău », « Spătarul Hațmațuchi », « Iorgu dela Sadagura », « Creditorii », « Cinovnicul și Modista » ale lui Alecsandri. Apoi, înapoiat dela Iași în București, adăugă la acestea « Buna educație » a lui Costache Bălăcescu și propriile lui opere: « Desertorul sau Sluga isteasă », « O soarea la mahala », « Îngâmfata plăpumăreasă », « Doi coțcari » . . .

¹ Winterhalter, loc. cit.

² P. Theulescu, Teatrul Național, în « Curierul Românesc », Nr. 90 din 26 Noiembrie 1846, p. 357—358.

³ « Curierul Românesc », Iulie 1845, Cf: Olănescu D. C. — Ascanio « Teatrul la Români », partea a II-a, p. 142.

⁴ I. Hârnav, loc. cit.

Atmosfera de înnoire ce plutea în viața poporului nostru idile noi revoluționare în ciocnire cu cele retrograde; proaspăta burghezie și mica burghezie românească — cu diferitele ei straturi — apăreau unele după altele pe scena teatrului românesc oglindite de verva neașteptată a lui Costache Caragiale.

Intr'o anumită privință, Costache Caragiale — actorul gestului apoteotic, al mișcărilor învolburate — părea să se fi șters pentru a îngroșa ca pe o linie programatică a artei sale, satirizarea «ridicolelor» societății din preajma revoluției. Părea că realizând astfel un joc al firescului, al oglinirii vieții și realizării imediate, Costache Caragiale se regăsise într'un element nou, prielnic. Interpretând pe actorul Alecu Verișan, sărac și hăituit de creditori, din comedia «Creditorii» de V. Alecsandri, Costache Caragiale părea că oglindea propria lui condiție artistică și omenească în societatea vremii sale și că, într'un anumit fel, își repudia chiar, ca pe o manieră desuetă, arta ce cultivase până atunci. Căci, într'adevăr, cu tiradele umflate ale împăratului din «tragedia în cinci acte — Amorul și eroismul —» pe care o repetă Verișan, Alecsandri, — și deci și Caragiale, recitându-le — parodiau dramaturgia grandilocventă de până atunci, străină de frământările zilei dacă nu și de rosturile actuale ale teatrului.

Costache Caragiale deștelenea în acest chip pământul pentru ca puternica personalitate artistică și strălucirea jocului lui Matei Millo, să-l poată rodi, înscăunând în teatrul nostru realismul.

După înnăbușirea revoluției, pletora de traduceri din vodevile și farse ale teatrelor pariziene, se impusese pe cale directă sau indirectă de către oficialitatea contrarevoluționară și clasa care o reprezenta. Insuși Costache Caragiale fu nevoit — prin contract — să le joace într'o rotație obligatorie¹. Inceputurile dramaturgiei realiste românești erau astfel pe cale a fi înnăbușite iar arta actorului român își pierdea din prestigiu, nevoită a da viață acelor producții de duzină și a se deda după jocul fără har și fără valoare al «păpușilor și marionetelor cântărețe» cum numea Costache Caragiale pe actorii veniți de peste hotare.

Costache Caragiale definea acest moment greu, de după revoluție, «epocă a retrogradării» teatrului nostru și se străduia din răspuțeri să repună în valoare pe «autorii clasici și moderni» care făcuseră cândva — nu de mult — gloria începuturilor teatrului românesc. Ei singuri ar fi putut, după Caragiale, să oprească scena românească de a aluneca pe panta aceasta a retrogradării, pentru că ei erau singurii, în concepția lui, care respingând «păpușeria», impuneau actorului respect pentru arta ce profesa și controlul jocului, pentru a-l menține la înălțimea de «amvon», «tribună», «școală», în care crescuse.

De aceea, în «Prolog pentru inaugurarea noului teatru din București»², Costache Caragiale previne pe susținătorii și slujitorii scenei naționale, îndemnându-i să înfrunte ispita teatrului frivol străin și străin de artă: «Măsoarăți bine sborul, rezistă la ispită...» și, în același timp invoacă împotriva acestor ispite exemplul și pavăza operelor marilor clasici:

¹ Condițiile dării în antrepriză a Teatrului românesc — Arh. Stat. Dos. Național Nr. 50/1850. La pct. 11 se specifică: «antreprenorul se îndatorează a da o rotare continuă pieselor în varietatea următoare: comedie de intrigă, comedie de caracter, vodevile, drame ușoare...» iar în «Instrucțiunile» trimise de Comitetul teatrului către directorul trupei românești, se subliniază la punctul 2 că piesele — toate trecute sub o prealabilă cenzură — trebuie puse «în scenă, după rândul ce li se va însemna de Comitet». Arh. Stat. Dos. T. N., Nr. 12 1853. Illele 6, 7, 8.

² Acest «prolog» n'a fost jucat. Vasile Alecsandri, care-l poseda în manuscris, l-a trimis spre publicare târziu, după moartea lui C. Caragiale. la «Familia», unde a și apărut înșeșit de o scrisoare lămuritoare a trimițătorului. «Familia», XVIII, Nr. 14, 1861.

« Voi spirite sublime,
 Ce'n ochii omenirii sunteți la' așă 'nălțime
 Pe draga Românie cu drag s'o sprijiniți.
 Și geniul său tânăr, voi să-l însuflețiți.
Sublim Șecspir, slăviți Molier,
Ésil, Rasin, Corneil, Aristofan, Volter,
 In sborul care faceți prin lumea de sciinți,
 Vă rog să vă opriți
 Si'n dulcea Românie, să-i duceți cunoșcinți,
 Și s'o povățuiți. . . »

Peste silnicile concesiuni ce va face stăpânirii, înscriind în repertoriul său, dramele, farsele, vodevilele la modă în teatrele de bulevard ale Parisului, Costache Caragiale pe cât îi este în putință, nu va înceta să-și oprească actorii, de a se depărta dela linia de bază a artei sale, clasicizantă și — deși atentă la natura și resorturile sufletului omenesc — încă avântat romantică. Această linie de bază apăsarea lui Costache Caragiale în stare să garanteze menținerea artei teatrale la nivelul demnității ce i se cuvine. Și această linie de bază el o va profesa și după ce va renunța la scenă, când cinsprezece ani mai târziu, va fi chemat de către C. A. Rosetti — pe atunci director concesionar al Teatrului cel Mare — să preia catedra de declamație și mimică pe care acesta o inițiasse în sânul teatrului.

3

Învățăturile pe care Costache Caragiale le da actorilor și elevilor lui sunt în linii generale consemnate în prima lui lucrare dramatică « O repetiție moldovenească sau Noi și iar la Noi ». Dincolo de alte aspecte, această lucrare apare ca un compendiu al artei sale teatrale. Ea arată că la Costache Caragiale, actorii au învățat să dea importanță studiului, adâncirii unui rol, repetiției — importanță care crește pe măsură ce înzestrarea artistică a actorului e mai bogată și pe măsură ce rolul de interpretat e mai de seamă. La Costache Caragiale au prins ei să înțeleagă necesitatea de a surprinde și de a intra — cu joc și cu prezență scenică — în caracterul unui personaj, de a ști cu alte cuvinte, să îmbine sensibilitatea artistică cu înfățișarea, pentru a nu înjumătăți puterea de convingere a acțiunii dramatice, pentru a nu deveni « marionetă » care, singură — așa cum arată Costache Caragiale — « rămâne neschimbată la față pentru totdeauna »¹. Costache Caragiale și-a îndrumat cel dintâi spre observarea atentă a realității și spre oglindirea ei cât mai veridică în joc². C. Caragiale avea darul, cum remarcă un contemporan, « de a corige, căci nu era egoist și arăta artiștilor toate fazele din viața omului cum se manifestă: nebunia, furia, gelozia, intriga, avariția, plânsul, râsul și înfine, toate din natură »³. Această mărturie vorbește nu numai de îndrumarea lui Costache Caragiale pe planul artei propriu-zise ci de o potrivă, de însăși prezența lui Costache Caragiale în mijlocul actorilor și elevilor lui, ca de o lecție de etică artistică, ca de o indicație de conduită pe planul relațiilor reciproce dintre actori. Această conduită ducea la promovarea unei poziții potrivnice orgoliului vedetist, potrivnice izolării actorului de ansamblul celor încă drea.

¹ « O repetiție moldovenească sau Noi și iar la Noi », farsă într'un act, compusă de C. Caragiale la 17 Martie 1844. Ediția din Iași — princeps — conține și o prefață-recomandare semnată de M. Kogălniceanu.

² Ibidem.

³ Carussy Daniil G., Costache Caragiale în « Gazeta Artelor », I, Nr. 32 din 15—25 Octombrie 1903.

După « Noi și iar Noi », cursul de declamație și mimică — pe care Costache Caragiale l-a ținut în condiții precare, în fața a douăzeci și unu de elevi, printre care fiul său George și nepotul său Ion Luca — marchează, între cursul lui Aristia la « Filarmonica » și cel de mai târziu al lui Matei Millo, un punct de reper de o mare însemnătate în drumul străbătut de arta noastră teatrală, spre realism.

Apărent, cursul lui Costache Caragiale nu se deosebește de cel al lui Aristia. Găsim și aici, ca și la Aristia, lecții — mai dezvoltate și mai amănunțite — în legătură cu « declamațiunea (intonațiune, modulațiune, nuanțe, variante, accentuări); acțiunea și mimica (gesticulare, poze, atitudini, ripostări); jocul figurii și expresiuni fizionomice (figura, ochii, gura, nasul, fruntea, sprâncenele, pleoapele ochilor, bărbia, conturul întreg); simțăminte, pasiune, viciuri, senzațiuni psihologice. »

Firește, așa cum apare transcris mai sus, după « programa lecșiunilor de declamațiune și mimică pe anul scolar 1869—1870... compus de Costache Karagialy »¹, el pare, ca și cursul lui Aristia, mai mult un îndrumar tehnic, actoricesc. Lecșiunile lui Caragiale sunt însă precedate de un capitol de o importanță covârșitoare. De lecșiuni închinăte: « istoriei teatrului în genere, prin toate fazele sale, până în zilele noastre »; și « istoriei teatrului român dela creațiunea sa până azi ».

Acest capitol colorează și dă dintr'odată viață întregului său curs, apărent mecanic. El relevă concepția vie, în continuă mișcare, pe care Caragiale o dobândește despre artă; el relevă baza științifică-istorică pe care și așeza cursul alături mai ales de poziția combativ-patriotică pe care e limpede că o infiltra elevilor săi, dacă ținem seama nu numai de toată cariera de artist luptător a lui Caragiale, dar măcar de conținutul și tonul lucrării sale « Teatrul în Țara Românească », în care poziția activ-patriotică pe care a demonstrat-o cu propria sa viață cetățenească și artistică, reappare din plin.

Trebue să mai subliniem că C. Caragiale preda cursul său de declamație și mimică, având alături pe scena teatrului, pe Matei Millo, în culmea gloriei; că în cadrul cursului său, Costache Caragiale socotea « de mare folosință pentru studiul ce urmau și cariera la care se destinau », ca elevii lui să asiste cât mai des și să aibe « intrare liberă la reprezentațiunile Teatrului Național »² — unde afișul îl ținea Matei Millo. Este o dovadă că, de-a lungul anilor scurși dela plecarea sa din teatru, Costache Caragiale care nu știuse în primele sale relații cu Millo să-l însoțească în avântul său realist, a isbutit să deosebească arta și valoarea realistă a artei acestuia, de aceea a « șarlatanilor », a « marionetelor cântărețe », cu care din nefericire, într'o scurtă vreme de întunecare a vederilor sale, o confundase.

Din școala lui Costache Caragiale au ieșit două tipuri de actori: un tip care a reținut cu osebire patosul, intensitatea dramatică a jocului său — și acesta cultiva în deobște eroiul de tragedie și de dramă; alt tip, ce va căuta cu predilecție rolul comic, va fi pătruns de infuzia realistă pe care Caragiale o adusese artei sale în anii premergători revoluției dela 1848. Mihail și Matilda Pascaly s'au închinat astfel cu osebire teatrului romantic, în timp ce Iorgu Caragiale, n'a ales

¹ Arh. St., Dos. T. Național, Nr. 215, 1869 și 292.

² A se vedea în această privință cererile ce le înaintează Costache Caragiale Comitetului teatrului: « Subsemnatul cu onoare vă recomand pe elevii ce sunt înscriși și urmează la clasul de declamațiune și mimică, pentru ca să binevoiiți a ordona să li se permită liberă intrare la reprezentațiunile Teatrului Național. Aceasta fiindu-le de mare folosință pentru studiul ce urmează și cariera la care s'au destinat, cred că va găsi această recomandațiune a subsemnatului un ecou favorabil și îndestulător... » Arh. St., Dos. T. Național, 195—186.

din arta fratelui său decât roadele vervei realist-satirice care i-au îngăduit să se apropie de marele Millo, și, sub influența creascândă a acestuia, să întărească pozițiile pe care el le cultiva cu atâta strălucire. Spre aceleași orizonturi se îndreptară și alți actori printre care cităm pe Gestian, Dragulici, Vellescu. Aceștia se vor desăvârși în preajma lui Millo. Dar ei nu vor putea uita că ucenicia și-au făcut-o la Caragiale, că lângă căldura lui prietenească și de breaslă, au învățat să îndrăgească și mai ales să stimeze și să slujească cu respect scena românească. Mai cu seamă, ei nu vor putea să nu simtă că, dincolo de deosebirile de viziune și de metodă, care i-ar fi putut deosebi, un principiu comun stă ca o permanență la baza artei lor și trece ca un fir roșu prin ea, — dela Aristia, prin Costache Caragiale, până la Millo: principiul cetățenesc, patriotic.