

REVISTA NOASTRĂ

PUBLICAȚIA SOCIETĂȚII CULTURALE «LUCEAFĂRUL»
A LICEULUI «GH. BARIȚIU». ~ APARE DE DOUĂ ORI PE LUNĂ.

SUMAR:

- Rosmersholm *A. Roșca—S. Cupcea*
 Rânduri *St. V. Păun-Rovine*
 Un poet religios *Paul Radu*
 Frunzele *A. Oprișiu*
 La chanson de Roland *Ștefan Jorga*
 Cugetări din Carlyle *A. P.*
 Ciubăr Vodă *Schahman*
 E Sărbătoare *N. Massim*
 Ghețimani *Ovidiu Vassu*
 Uvertura la Richard Wagner . *N. Marton*
 Invinși ai vieții din novelele lui
 Brătescu-Voinești *Albert Wilner*
 Scurtă privire asupra dezvoltării
 muzicii bisericești până la
 Bach *R. S. P.*
 Dela Teatrul Național *G. Desubmuncel*
 Caricatură *Radu Pușcariu*



REVISTA NOASTRĂ

PUBLICAȚIA SOCIETĂȚII CULTURALE «LUCEAFĂRUL»

A LICEULUI «GH. BARIȚIU». ~ APARE DE DOUĂ ORI PE LUNĂ.

Rosmersholm

„Les pièces d' Ibsen sont moins des productions dramatiques que des essais philosophiques touchant les questions vitales de l'humanité...¹⁾ Iată de ce piesele lui Ibsen sunt atât de rar reprezentate, atât de puțin înțelese și aplaudate. Teatrul lui Ibsen e un teatru de idei; oricare dintre piesele lui te așează în fața unui complex de probleme, cari sunt rezolvate chiar de eroii lui, nu prin silogisme sau teorii seci, ci prin înșăși viața.

Ibsen este un sociolog: în piesele lui studiază societatea, familia și individul; și totodată desele ciocniri ce există între acești trei factori sociali. Cu toate că rezolvarea acestor probleme pare destul de evidentă, s'au ivit confuzii nu numai între cititorii mai puțin pretențioși, ci chiar între acei critici cari și-au propus să-l studieze pe Ibsen. Dar, precum J. J. Rousseau tratează toate formele de guvernământ fără ca să ne spună cu care simpatizează, tot așa Ibsen nu-și dă pe față credințele sociale. Nici unul, nici altul nu-și poate ascunde simpatiile, căci „Je ne connais pas d'écrivain moderne qui ait pu ou su se cacher dans son oeuvre...²⁾ De aceea ne este ușor să zicem că Rousseau simpatizează cu monarhia constituțională, iar Ibsen este un individualist. De sigur că acei cari l-au citit pe Ossip-Lourié nu vor primi aceasta, deși pentru convingere cităm aceiași „teribilă“ frază: „... Omul cel mai tare din lume... e acela care... care e mai singur și nu atârnă de nimeni“³⁾ Să-și amintească fiecare piesele lui Ibsen: este vre-una dintre fami-

1) Ossip-Lourié: Le théâtre d' Ibsen.

2) Edouard Rod: „Nouvelles études sur le XIX e siècle.“

3) Ibsen: „En Folkefiende.“

liile lui fericită? Poate veți zice: dar, individul?... Acesta da, dacă e isprăvit, vesel și are bucuria conștiinței curate. (Rața sălbatică și Rosmersholm). Acesta este eroul cerut de Ibsen în „Rața sălbatică“ și „Rosmersholm.“ Acesta este omul care, ar putea întemeia viața pe adevăr, ori dacă ar fi întemeiată pe minciună, scoaterea ei din minciună și clădirea ei pe adevăr nu i-ar nimici fericirea. Ialmar Ekdal este un neisprăvit așa, că nu poate suporta reclădirea vieții pe baze nouă, iar Gregers Werie nu e o personalitate ca să poată acționa o asemenea reclădire. Nici unul nici altul nu se pot ridica din lumea reală în lumea ideală, căci această lume nu e pentru mediocrități.

Un moment din lupta între real și ideal, vecinica contradicție a vieții omenești, este prinsă în admirabila dramă „Rosmersholm.“ Două persoane, ale căror caractere sunt întotdeauna contrare, concretizează o evoluție ascendentă și una descendentă a mediocrității și a personalității.

Iohannes Rosmer este un om cu conștiința curată, nobil, inimos și are ca țintă ideală e născiparea poporului, o „misiune“, cum o numește el.

Kroll: — Care misiune? University Library Cluj

Rosmer: — Aceea de a innobila sufletește pe toți oamenii țării.

Kroll: — Pe toți oamenii?

Rosmer: — In or'ce caz pe cât mai mulți.

Kroll: — Prin ce mijloace?

Rosmer: — Eu cred că prin desrobirea lor de simțuri și prin purificarea voinței.

Kroll: — Visuri, dragă Rosmer. Să-i desrobești, vrei tu? Să-i purifici?

Rosmer: — Nu, dragă. Eu vreau doar să le trezesc simțimântul. De înfăptuit asta are s'o facă ei înși și.⁴⁾

Însă — fără să-și dea seama — prin purtarea lui (lepădarea de credințele vechi, de preoție), duce pe soția sa Beata la moarte. Beata moare bucurasă, crezând că Rosmer iubește pe Rebeca West, care-i va aduce fericirea.

Rebeca — un spirit cu voință independentă, o femeie emancipată — „lucrează“ în așa fel, ca să despartă pe Beata de Rosmer, iar în fața acestuia să apară ca tip al femeii oneste. Rosmer lucrează cu o fermă hotărâre, având „bucuria conștiinței curate,“ pânăcând aceasta va fi răpită de rectorul Kroll, un om

⁴⁾ Ibsen: „Rosmersholm.“



de partid, fără calități superioare. El voiește să-l atragă pe Rosmer în partidul său, însă văzând că acesta nu primește, crede că destăinuindu-i motivul sfârșitului Batei — pe care-l cunoștea din mărturisirea acesteia — îl va sili să intre în cercul său politic.

Destăinuirea nesocotită a lui Kroll, schimbă cursul acțiunii și evoluțiunii sufletești a lui Rosmer. Aceasta este scena în care culminează piesa. Rosmer se prăbușește din lumea ideală în cea reală: nu mai crede în puterea-i de a nobila sufletele. Fiind acum o mediocritate, voiește să înceapă o nouă viață, căsătorindu-se cu Rebeca. Aceasta însă nu primește, fiindcă sufletul ei a fost innobilat de Rosmer (până când acesta mai era personalitate).

Acum Rebeca e o femeie ideală și cearcă să restabilească în Rosmer credința în forțele proprii, în puterea de a innobila sufletele (Pentru aceasta Rebeca dă ca exemplu evoluția și innobilarea propriului suflet)

Dar Rosmer nu se mai poate ridica la personalitatea ideală de mai nainte, acum este un decăzut, fiindcă a fost un neisprăvit sufletește.

Filosoful piesei e Ulrik Brendel. El ni se prezintă cu totul obiectiv, când face reflecții asupra lui Mortensgard, Rosmer, asupra lui însuși și asupra vieții. Iată cum se caracterizează el însuși, nainte de a pleca pentru înfăptuirea operei de emancipare:

Brendel: Iohannes dragă, tu știi bine că sunt și eu o fărâmiță de sibarit, un gourmet. Toată viața mea, asta am fost. Imi umple sufletul singurătatea. În ea simt îndoit și înzecit. Visuri de aur, când veneau și mă impresurau, — gânduri noi, adânc și amenințătoare, când le simțeam cum nasc în mine și cum mă poartă pe aripile lor — pe toate eu le preschimbam în vers, în icoane și'n imagini...

„Crede-mă, imi iau inima 'n dinți și o fac întocmai ca o mamă care-și dă copila în brațele mirelui... Și am să le jertfesc dară, — jertfă pe altarul emancipării: Un șir de discursuri, în întreaga țară!“

Însă:

„Eri când să descui și să-mi scot coamoara la lumină, — lada era goală. Tim-

pul își infipsese colții și o amăcinase. Nici praful nu s'a ales de toată mândrețea ei.“⁵⁾

Cu toate această nereușită, îl vedem chiar mai senin decât înainte. În astfel de momente caracterizează pe Mortensgard:

„Peder Mortensgard are în el puterea Atotputerniciei. Poate tot ce-și pune 'n gând . . . , pentrucă Peder Mortensgard *nu-și pune niciodată în gând mai mult decât poate*. El e în stare să ducă o viață lipsită de orice ideal. Și asta — vezi tu — într'asta stă toată taina acțiunii și izbânzii. Asta e cheia înțelepciunii omenești.“⁶⁾

Madam Helseth reprezintă credința și superstiția clasei din care face parte și atmosfera Rosmersholmului, unde „copiii mici n'au țipat, niciodată, iar când se fac mai mari nu râd niciodată...“⁷⁾

Această este, în liniamente generale, piesa lui Ibsen, care are o însemnătate covârșitoare în opera grea de înțeles a marelui dramaturg norvegian, ale cărui personajei cugetă și raționează, fiindcă „Gândirea rezumă tot ceace e mai bun în noi...“⁸⁾

BCU Cluj / Central University Library Cluj A. Roșca—S. Cupcea
cl. VII. M.

⁵⁾ Rosmersholm.

⁶⁾ Rosmersholm.

⁷⁾ Rosmersholm.

⁸⁾ Ibsen : Copilul Eyolf.

Rânduri

Acelaș drum, acelaș parc
Cu foi de-aramă !
Doar sufletul meu, cel trudit,
Se tot distramă.

Aceiași pomi, aceleași crengi
Sunt în grădină ;
Doar eu mă nărui, mă sfărâm
Ca o ruină

Aceleași valuri, curg în râu
Albind în spume ;
Doar eu tot trec, din zi în zi,
În altă lume.

St. V. Păun-Rovine

Un poet religios

Paul Radu cl. VIII-a.

Cel mai tipic reprezentant al poeziei noastre religioase este d-l Nanu, prin atmosfera de adevărată și creștinească religiozitate, ce o păstrează în întreaga sa operă poetică. Câteva poezii caracteristice ale volumului „Ispita de pe munte“ voi încerca să le analizez în acest articol. Nici un singur vers profan nu tulbură poezia lui Nanu, din care respiră ușor și omenesc rezolvat pe de-o parte problema rostului superior al omului, pe de alta, simbolul religiei creștine. Naun încearcă să facă mai transparent înțelesul cel dumnezeesc, pe care Isus l'a tradus în simbol materia', spre a-l face la înțelesul celor săraci cu duhal. Poetul trece dincolo de simbol, pătrunzând până la miezul înțelepciunii creștine, fără a fi cu toate acestea un eretic. Un creștin în înțelesul nepervertit al cuvântului este poetul Nanu.

Dacă în parte poeziile volumului cu care ne ocupăm ca de ex.: „Unui sfânt“, „No ul“, „Ispita de pe munte“, rămân mai mult într'o atmosferă de biblie și misticism, însă totuși cu latura omenească de suferință a celui ce se înalță spre cele spirituale, înfrângând deșertăciunea trupească, nu uită să cânte nici melodia tristă a suferințelor omenești. („Indoială“ rămânând în cadrul simțimentelor religioase). Nu uită să asigure o mângâiere omului, descoperindu-i rostul lui de spiritualizare, în vederea contopirii cu ființa supremă, perfectă și fericită, arătând că totalitatea lumii este o realitate pe care Isus a sintetizat-o în persoana sa, simbolizând izbânda sufletului. El este un îndemn, un exemplu... o icoană! Hristosul lumii, adevăratul spiritul ei suferă încă, încătușat de lanțurile grele ale materiei. El urcă și-acum, încovoiat sub crucea suferințelor sale pe drumul greu al Golgotei. O faptă bună a ta este o mângâiere pe fruntea oboșită a celui ce și duce calvarul:

Au cine i mai alină astfel greul?

Cum? N'o cunoști? E fapta bună a ta!

In fiecare din noi e răstignit un Crist.

*Și'n tine blândul Crist e răstignit;
A! chinurile lui nu s'au sfârșit,
Și fruntea l albă tu i-o sângeri încă.*

Iar

*Gândurile tale prihănite,
Sunt fierea și oțetu-i din burete.*

Tu te vei pierde în ființa lui, a spiritului, care e numai unul, dar acel spirit, Hristos al lumii, e încă legat de trup, de ispită și:

*Dacă ai ucis pe altarul lui ispita
Și buzele-ți o rugă tremurată,
Nu tu ci el sârmanul biruit-a.*

Noi singuri putem să-i curmăm agonia dar atât timp „cât răul va avea în noi domnia“:

*... Restignit mereu va fi Isus
Va suferi și jos și'n ceruri sus.*

Conceptia poetului ar fi următoarea: Isus e totalitatea sufletului omenesc purces din spiritul lui Dzeu și prin aceasta e fiul lui, spirit întronat în oameni și din care n'a putut să se elibereze decât o parte, să o dea lui Dzeu cu jertfa trupului său și acea parte eliberată este „Isus cel de sus“, ce-l înviaț; cealaltă parte ce încă e în robia trupului este „Isus cel de jos“, partea din lume a lui Hristos împărțit în noi în fiecare și suferă sau se bucură după cum suntem răi sau buni, robiți patimei sau dedați virtuții. Și în fine concluzia din ultimele versuri:

*Fii bun în lupta asta efeomeră,
Zdrobește capul șarpelui, păcatului,
Și va 'nvia din moarte zeul tău.*

Ce adânc izvor de gândire, în care se găsește o înțeleaptă cugetare, o înțelegere omenească dar adevărată a lui Crist, fără al scoborâ cu nimic, dela înălțimea unei indetice interpretări a bisericeii. Poate fi o erezire cât de mică în această poezie? Nimic. În orice caz mai multă pricepere în filozofia creștină. E o poezie filozofică de mare valoare. Această filozofie de altfel este substratul de idei și a celorlalte poezii.

Dureroasă e și „Indoiala” poetului când trebuie să aleagă cum a ales Isus pe munte, plăcerea sau durerea vieții pământești, între deșertăciune și suflet.

Știe prea bine că sufletul e:

*... o aripă, ce'naltă pe om de zei mai sus
Ne-a 'nprumutat o însuși Isus, spre-a fi Isus.*

Știe iarăși:

*Cât de vremelnic e zbuciumul și cântul
Fiorul ce încarcă de primăveri pământul.*

Dar totuși șovăe în alegere imputând creatorului:

*De ce reverși părinte, precum pe pașiști flori,
Comori de ispitire sub pași șovăitori.*

(Urmează niște versuri admirabile).

Poetul vrea să se bucure de toate acestea fericiri pământești, fără a păcătui sufletului, dar:

*O sete adâncă mă arde, mă chinue mereu,
De a mă topi în tine, schimbând pe om în zeu.*

Dar spre tine spre piscurile înalte e așa de frig pe când jos mă chiamă nostalgia humei calde înflorite.

Și apoi:

*Din calea ta afară aș vrea să fug să pier,
Dar simt planând porunca și brațul tău de fier.*

Din cele văzute până aci, ne e destul a putea cunoaște caracterul poezii lui Nanu, cuprinsă de mult misticism, pătrunsă de o filozofie sănătoasă și originală și în fine exclusiv religioasă.

Forma în nenoutatea ei dar cu un stil plastic și plin de vigoare ne oprește a face vre'o observație.

Naun are dreptul la un loc de cinste în literatura noastră, căci reprezintă o direcție căreia el singur până acum i s'a devotat cu toată credința. E un înțelegător adânc al credinței noastre a tuturor, un sincer venerator al mântuitorului nostru. Cât de frumos își închipue poetul venirea Lui:

*Iar împrejură-i codrii și marea și seninul
Se'mpurpurau la nimbu-i de pace vestitor,
In alb veșmânt de raze s'apropie divinusul,
Plutind în curera-i tihnit, strălucitor.*

(Ispita de pe munte)

FRUNZELE

I.

Se scurg zilele încet . . . încet
 Și vremea picură tăcere'n noi
 Și'n nepătrusul frunzelor concert
 Ne deșteptăm așa de triști și goi.

II.

Molatec cad se scutură pe rând
 Plutesc în aer într'o agonie
 Simbolizând așa, plutind un gând
 Care a sosit de unde, nu se știe.

III.

Întind pe drumuri trupul lor sărac
 Și unele-l întind prin cimitire
 Pecetluind și morții care zac
 În cea mai minunată înfrățire.

IV.

Și fug așa gonite după vânt
 Vesminte vechi pe arbori trăitori,
 Vesminte nouă negrului pământ:
 Ziua de astăzi se repetă'n zori.

V.

Cădeți mereu, cădeți scrisori pierdute
 Și duceți dorul vostru înopțat
 Să cânte melodiilor pierdute
 Ce adeseori prin voi s'au legănat.

VI.

E ziua morților . . . e toamnă, iar
 Închide v'ăța uși e puterii
 Este sfârșitul unui an solar,
 S'așteptăm dar ziua învierii.

A. Opreșit.



La chanson de Roland

La noi, literatura franceză este mai mult sau mai puțin-cunoscută, neînțelegând decât ceea ce au produs în această privință secolele XVII—XX. Fără îndoială, aceasta este partea literaturii franceze cea mai considerabilă și mai interesantă; însă nici perioada premergătoare acesteia (sec. XII—XVI) nu e lipsită de un anumit interes.

Cea mai importantă lucrare de la începutul acestei perioade este „La chanson de Roland“, atât din punct de vedere artistic, cât și din punct de vedere al limbii.

Subiectul este luat dintr'o întâmplare cu totul neînsemnată: la întoarcerea din una din expedițiile lui Carol cel Mare în Spania, arier-garda armatei fu atacată și zdrobită la Roncevaux în Pirinei, de o ceată de Gasconi războinici. Această parte a armatei era comandată de contele Roland, nepot și vasal al împăratului. În luptă pier toți cavalerii francezi, împreună cu comandantul lor.

În imaginația poporului, care vedea în toate personagiile din jurul marelui împărat-eroi, această întâmplare avu un răsunet atât de puternic, încât timp de trei secole se plămădi, cu încetul, în sufletul poporului marea epopée „La chanson de Roland“. Mândria sentimentului național cât și admirația pasionată pentru gloria marelui Carol, au făcut ca multe lucruri esențiale să fie cu totul denaturate în epopée, astfel: Gasconii — populație munteană din Pirinei, cari în realitate atacaseră arier-garda armatei franceze — sunt înlocuiți prin dușmanii tradiționali ai Francezilor creștini, cu Maurii. Prin aceasta, expediția lui Carol capătă strălucire de cruciată. Apoi, poporul nu putea concepe dezastrul armatei franceze fără o trădare. De aceea în epopée găsim motivată înfrângerea suferită de Francezi prin fapta trădătorului Ganelon. Chiar și răzbunarea lui Carol cel Mare asupra emirului Balingant este „o meschină adăugare, destinată a satisface vanitatea națională în paguba poeziei*“).

*) G. Lanson, Hist. de la litterature francaise, p. 80.

În cursul secolului X și în prima jumătate a sec. XI, fură cântate peste tot în Franța mici poeme privitoare la bătălia dela Roncevaux. În a doua jumătate a sec. XI. un trubadur, despre care nu se știe mai nimic, adună toate aceste fragmente într'o compoziție completă. Dialectul în care opera este scrisă cât și alte mici indicii, ne fac să credem că acest trubadur a fost normand. Unii critici au crezut că la sfârșitul epopeii poetul și-ar fi descoperit identitatea în versul:

Ci fact la geste, que Turlodus declinet

Însă e aproape sigur că aici nu e vorba decât de unul dintre trubadurii cari recitau cuplelele poemei la ospetele senioriale.

Din toată lucrarea se desprinde figura măreață, impozantă a lui Carol cel Mare. Imbrăcat în zale, încins cu spada — Joieuse — călare pe Tencendur, calul său, și înconjurat de vasalii credincioși, pare un semizeu. Barba albă, lungă până la brâu, căci e bătrân, îi flutură în vânt. Este cavalerul prin excelență, îmbătrânit în luptele cu necredincioșii pentru legea creștină. Pe lângă aceasta, el este suveranul puternic, care știe să stăpânească prin voința sa chiar și pe cei mai rebeli vasali. Are totuși un suflet blând, iubitor. El plânge când găsește cadavrul nepotului său, pentru că-l iubește. Alături de Carol găsim pe Roland și pe Olivier uniți printr'o prietenie atât de strânsă, încât cea mai mare dorință a lor e să rămână uniți și după moarte ca și în viață. Totuși caracterele lor sunt cu totul deosebite:

Roland est preux, mais Olivier est sage.

Pe când cel dintâiu este iute, fără multă chibzuială în acțiunile lui, căci se încrede peste măsură de mult în puterile sale, Olivier este omul, care înainte de a face ceva, raționează. Ambii sunt însă buni creștini și excelenți ostași. Ganelon, trădătorul, este un cavaler onest, fără calități extraordinare, credincios suveranului său, pe care însă, ambiția și frica îl împing la crimă. Este un personaj care, în nenorocirea lui inspiră milă. Episcopul Turplin este omul care servește cu credință atât pe Dumnezeu, cu crucea, cât și pe împărat, cu sabia. Femeia ipsește aproape cu desăvârșire. Frumoasa Aude, logodnica lui Roland, apare întrevăzută abia o clipă, pentru a muri la vestea morții acestuia.

Bine înțeles, lucrarea aceasta nu se poate compara cu Iliada sau Eneida; Epopeii franceze îi lipsește acel fast, abundență și colorit, caracteristice marilor poeme ale antichității. Citind „La chanson de Roland“, vom găsi poate limba scriitorului cam aspră, versurile scurte și iuți nu prea muzicale, sentimentele personajilor destul de primitive. Într'adevăr, lucrarea suferă de aceste defecte. Secolul X și XI, în care s'a plămădit această epopee nu este timpul de înflorire al limbei și al poeziei franceze. „La chanson de Roland“ nu este rezultatul unei civilizații, ci din contra, ea face parte din puternica temelie pe care s'a clădit apoi civilizația franceză. Pe lângă toate defectele de mai sus, poema aceasta are multe calități care o înalță la rangul ce i se cuvine. În anumite pasagii domnește o sălbatică măreție din care respiră un parfum de barbarie și de blândețe creștinească, imprimând în sufletul cititorului un farmec deosebit.

Sufletele personajilor nu sunt analizate, căci, probabil, autorul n'a fost un bun cunoscător al sufletului omenesc. Totuși, acești eroi se mișcă, *sunt*, ceea ce este suficient. În versurile grăbite, războinice, se aude, parcă, zângânitul armelor și tropyul cailor, se resimte, în fine, toată viața sbuciumată acestor cavaleri — eroi.

Iată ce spune G. Lanson despre arta din „La chanson de Roland“:

„Le poète est rude; mais c'est un poète. L'art est fruste; mais il y a une art dans cette fruste et puissante beauté. Ce jongleur a réalisé ce qu'il pouvait concevoir: il est grand par là. Il procède par grands partis pris en larges éfets“.

Ștefan Iorga cl. VI. R.

C u g e ă r i :

Prima datorie a unui om este să învingă Temerea.

Vorbirea este mare, dar tăcerea e și mai mare: Vorbirea-i de argint; tăcerea este de aur.

Corpul oricărui adevăr micare; și totuși, în fiecare adevăr, v'oi spun, este un suflet care nu moare; care în întrupări nouă și tot mai nobile trăește nemuritor ca și omul însuși.

(din Carlyle).

Ciubăr Vodă

Ciubăr Vodă e clasat de autor între rolurile auxiliare ale piesei „Despot Vodă.” Într-o scrisoare adresată de Alexandri prințului A. Cantacuzin la 1 Decembrie 1879, spune: „Singurele figuri create de mine sunt acele ale lui Ciubăr Vodă și a fetei lui Moțoc, Ana, căci am avut nevoie de dânsese pentru țesătura intrigii acestei drame.”

Intr'adevăr, Ciubăr Vodă nu prezintă vreun interes deosebit din punct de vedere al raportului său către personajele principale ale piesei, nici nu este o persoană istorică¹⁾; toată misiunea lui se reduce la a face cu puțință fuga lui Despot din temniță și a-l ucide la sfârșitul dramei. Afară de acestea el colorează acțiunea, dându-i mai multă viață și întrucâtva, aerul de realitate. Până aici nu părăsește nici unul din atributele obișnuite ale personajelor auxiliare.

Dar dacă încercăm să-i aprofundăm psihologia, aspectul acestui rol curios se schimbă deodată. În locul nebunului aiurit vedem un visător, în al cărui spirit întunecat se nasc imagini de o poezie rară unele:

... știi tu ce-i mătrăguna?

O fată ce aleargă pe câmp când iese luna,

Și merge de se scaldă în roua de pe flori

Cu gând să se mărite cu-un împărat în zori.

Din cele mai multe se desprinde un sentiment de melancolie, de amărăciune și de indiferență câte o dată:

Și eu, și tu ajuns-am ca două frunzi uscate

De-o pânză de păionjen în aer aninate.

Tot vântul mic sau mare ne clatină suflând...

Ei și-apoi? ... vântul bate și câinii fug lătrând.

¹⁾ E drept că în Moldova a domnit un Ciubăr Vodă, dar ori în mijlocul veacului XV, ne când faptele descrise în „Despot Vodă” se petrec la 1561. Nimic nu ne îndreptățește să credem că Alecsandri ar fi vrut să ne prezinte în nebunul dela curtea lui Lăpușeanu pe acest domn pe jumătate legendar. Amănunte se găsesc în „Convorbiri Literare” 1882, pag. 285—295, articolul Ciubăr Vodă, de A. Papadopol-Calimăn,

Dar nota caracteristică a lui Ciubăr e setea de putere și de mărire. Comicul acestui rol constă în felul grotesc în care mintea lui desechilibrată își reprezintă mărirea:

*... eu sunt ... Ciubăr Vodă, născut din fiu în tată,
Cu tron pe cap, cu stemă sub mine așezată!*

și mai departe:

*... Aice eu singur, eu am dreptul
Să stau dârzoii cu capul, să stau umflat cu pieptul;
Și ca o moaște sfântă să fiu de toți slăvit.*

Acesta e nebunul de curte Ciubăr.

În partea a doua a piesei, când Despot dintr'un aventurier pubeag a devenit domn, și Ciubăr-Vodă s'a schimbat; a devenit călugăr.

S'a adus obiecțiunea că această schimbare nu e naturală, căci după ce s'a făcut călugăr, Ciubăr „ne este înfățișat ca o persoană foarte rezonabilă și ponderată,” pe când se știe că anomaliile înăscute ale creierului sunt incurabile.²⁾

La aceasta se poate răspunde că e prea posibil ca vederea spânzurătorii să fie produs în mintea unui om ce se înspăimânta de un urs mort o schimbare radicală, să i fi scos gărgăuniș de domnie. Pentru aceasta el nu a rămas mai puțin smintit, căci din dorința de mărire a dat în fanatismul religios. Omorul, o faptă ce n'ar fi comis-o probabil sub nici o împrejurare, înainte de transformarea ce s'a petrecut în el, acum o face fără nici o șovăire. Nebunia lui nu a dispărut deci, ci din contra s'a agravat. Prin urmare, Alecsandri nu a creiat un tip nenatural, ci cât se poate de real.

După cum am văzut, personalitatea lui Ciubăr Vodă ne relevă toată valoarea ei artistică, mai ales dacă o desfacem de intriga dramei și o privim izolată de tot ce nu se cuprinde într'ânsa.

Schahman cl. VI.

²⁾ Vezi: N. Zaharia: Vasile Alecsandri, viața și opera sa. București, 1919, pag. 178.

E Sărbătoare

(Pem în proză)

Este sărbătoarea luminii, triumful supremului sacrificiu, prilejul de prea mărire a tot ce este sublim, concretizat în cea mai mare minune: *Invierea*.

În satele pașnice înviorate de mângăierea blândă a primăverii, scăldate în emulul soarelui, ca și în orașele sgomotoase, glasul de metal al clopotelor anunță creștinătății minunea cea mare, minunea care înfrățește jumătate din întinsul globului.

În haine de sărbătoare, ne înveselim, preamărind jertfa care aduse mântuirea popoarelor.

Este ziua înfrățirii, ziua în care se uită patimile
E sărbătoarea Paștilor!

* * *

Primăvara, ne aduce — împreună cu mângăierea razelor de soare, cu florile, cu verdeața, cu concertul neobosit al păsărelelor, toate aceste minuni ale națiunii și marea sărbătoare.

Primăvara, nădejdea, alinarea suferințelor, bucuria tuturor oamenilor, își trimite primul rol, ca să-i anunțe sosirea, gingașul ghiocel, simbolul curățeniei și al nevinovăției sufletești.

Iată primăvara își face intrarea triumfală pe pământ ca o mândră crăiasă din povești însoțită de marele său sfetnic soarele, care numai cu o privire sleește puterile iernii plină de necazuri și . . . amuțește ura ce clocotește în suflet, umplându-l de vioiciunea naturii.

Christos a înviat! E vestirea eternului adevăr. E simbolizarea a tot ce este înălțător și prilejul cel mai nimerit

Uvertura la Richard Wagner

Toți aceia, cari studiază muzica, trebuie să insiste mult asupra uverturilor lui Wagner din două motive; fiindcă ele au influențat pe mulți compozitori și fiindcă uvertura și-a ajuns apogeul tocmai la Wagner; după dânsul ele încep să decadă, ca pe urmă să dispară cu totul. Astfel vedem cele mai frumoase opere moderne, — cum sunt de ex. ale lui Puccini și ale lui D' Albert — lipsite de uvertură.

Studiul uverturilor lui Wagner este ușurat prin faptul că Wagner a fost și un estetician și ca atare s'a ocupat și cu explicarea teoretică a operelor muzicale. Deci nouă nu ne rămâne decât să rezumăm concepția lui Wagner despre uvertură și să cercetăm realizarea acestor principii teoretice în aplicarea lor.

În volumul „Kunst und Revolution**) al lui Wagner, un capitol special se ocupă cu uvertura. Făcând istoricul ei, Wagner susține că uvertura își are originea în prologul dramelor antice. Aici Wagner găsește o apropiere firească între scopul prologului antic și al uverturii. Precum prologul a pregătit publicul pentru drame, tot așa și uvertura trebuie să creeze o atmosferă potrivită pentru drama muzicală. (Acest nume îl poartă operele muzicale ale lui R. Wagner). Și ca să-și ajungă ținta, uvertura trebuie să exprime conflictul dintre eroul dramei muzicale și puterile dușmane. Atât eroul dramei muzicale cât și dușmanii lui trebuie să reprezinte fiecare câte o concepție. Exprimarea acestui conflict este deci una din condițiile uverturii, la care se mai adaugă alte două, acestea sunt următoarele: uvertura trebuie să fie o lucrare aparte, și să fie serioasă exclusiv numai pentru instrumente de orchestră.

Ca exemple de uverturi bune, care i-au servit drept model, Wagner ne citează trei capo d' opere ale muzicii, pe care le și analizează. Una dintre acestea este uvertura „Don Juan“ a lui Mozart; aceasta are singurul cuzur că nu se termină, ci se continuă cu actul întâiu al operei. A doua uvertură amintită de Wagner este a lui Beethoven, a cărei uvertura „Leonora***) a

*) Arta și revoluțiunea.

**) Beethoven a scris trei uverturi cu acest nume, aici e vorbă de uvertura a treia, în do major.

reușit să exprime lupta eroinei din operă. Dar uvertura, care după părerea lui Wagner a fost cea mai bună până la dânsul, a fost uvertura „Iphigenia la Aulis,” scrisă de marele reformator al operii, de Gluck.

Wagner mai amintește prefinsele uverturi, ca „Wilhelm Tell” a lui Rossini și „Zampa” a lui Herold; acestea însă nu satisfac cerințele uverturilor, fiind numai potpuriuri compuse din melodiile operelor.

Deși Wagner insistă puțin asupra uverturii „Freischiütz” a lui Weber, noi știm că aceasta uvertură a influențat în mod considerabil dezvoltarea de mai târziu a muzicii lui Wagner.

Acuma, cunoscând concepția uverturii lui Wagner, să aruncăm o scurtă privire asupra uverturilor lui. Din cauza greutăților tehnice, nu voi încerca să analizez, decât una din uverturile lui, dar pe cea mai bună: pe „Tannhäuser.”

Această uvertură „Tannhäuser” într-adevăr realizează pe deplin concepția lui Wagner, având toate însușirile unei uverturi perfecte. Pentru înfățișarea luptei din drama muzicală, Wagner întrebuițează așa numitele „motive conducătoare” (Leitmotiv), convenție artificială inventată de dânsul, fără de care însă nici n'am putea închipui înfățișarea așa de clară a luptei. Cu ajutorul lor, Wagner ne face să concepem lupta dintre două puteri; una este a lui Venus, care încearcă, să subjuge pe Tannhäuser, iar a doua este a credinței lui Tannhäuser, care îl chiamă spre mântuire, spre Roma. Precum vedem, e vorba de lupta dintre fericirea sufletească și plăcerea trupească; prima e redată prin cântecul lui Tannhäuser adresat lui Venus, iar a doua prin cântecul pelerinilor; prin întreteserea lor mă astră se exprimă lupta, al cărui punct culminant e acolo, unde orchestra cântă cântecul adresat lui Venus în mi major; însă Wagner nu poate tolera biruința poștei trupești și face să se continue lupta, din care iese învingătoare cântecul pelerinilor, simbolizând astfel că credința în Christos — idealul sufletesc — este superioară plăcerilor fizice.

Redarea acestei lupte prin muzică a dat neîntrecuta uvertură „Tannhäuser,” care e perfectă și din punctul de vedere al orchestrației. Nici celelalte uverturi ale lui Wagner — dintre cari cităm pe „Lohengrin,” „Parsifal,” „Olandezul zburător (Vasul fantoma),” — nu au farmecul uverturii Tannhäuser, pe care n'o putem compara decât cu „Simfonia 1812” a lui Tschai-kowhky. Aici trebuie să amintim, că uverturile wagneriene au

dat naștere simfoniilor moderne, care sunt opere muzicale unitare compuse pentru orchestră, fără să aibă părți distincte, spre deosebire de simfoniile clasice, care au părți bine distincte, precum suitele actuale. Un exemplu clasic de simfonie modernă ni-l dă „Simfonia 1812” a lui Tskha'kowsky, care exprimă sentimentul de măreție, de triumf al compozitorului, sentiment născut prin biruința Rușilor asupra lui Napoleon. Ca exemple de simfonii clasice, putem cita toate simfoniile lui Beethoven, ale lui Mozart sau Haydn.

Efectul uverturilor lui Wagner se vede și din înrăurirea lor asupra multor compozitori. Dovadă pentru această este, pe lângă alte multe, și faptul că, „Uvertura națională” a dlui Bena, poartă pecetea influenței wagneriene atât ca structură, cât și ca instrumentație. Aceasta uvertură a dlui Bena, executată așa cum a fost executată sub conducerea dlui C. Nibelf, cred, că ar fi satisfăcut și pe Wagner însuși. Inșă cred că nu exagerez când afirm că singura uvertură „Tannhäuser” era de ajuns, să eternizeze numele compozitorului ei, al lui Richard Wagner.

N. Marten cl. VIII,

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Invinși ai vieții din novelele lui Brătescu-Voinești

Viața pentru Brătescu-Voinești este sinonim cu luptă și deaceia eroii lui sunt într'o vecinică încordare morală și fizică. Uneori această încordare se deslănțuiește într'o faptă brutală („Microbu'”), alteori se desface într'o resemnare amară (agentul din „Un om”). Dar această resemnare nu este altceva decât o formă a înfrângerii.

Dealtfel „Microbul” este singurul la care găsim o reacțiune atât de pronunțată, celelalte plăsmuiri ale lui Brătescu-Voinești, sunt mai mult sau mai puțin pasive. — Sunt străini aproape cu desăvârșire de realitatea vieții sau, cum îi caracterizează nenea Mache din „Lumea Dreptății,” „Habar n'au de lume și de chinetetele ei”.

Astfel Andrei Rizescu, în mijlocul planurilor infernale ale colegilor săi, citește pe Spencer și pe Nietzsche, iar la un alt fantast, Niculăița Minciună, această lipsă

a simțului realității se relevează în următorul moment semnificativ din viața lui: „În vremea când el (adică Niculiță Minciună) urmăria câte o gănganie — boii pe care era trimis să-i păzească, intrau din miriște ori din islaz, în vre-o holdă. De câteva ori n'a fost trezit de arsura unei nuele, însoțită de o înjurătură: „Mă, ești cu dușii de pe lume? Nu vezi că ți-au intrat boii în porumbul meu?“

O altă cauză care face ca eroul lui Brătescu-Voinești să fie învins, este faptul că este întotdeauna izolat. Reprezintă conștiința umană care nu se poate niciodată adapta societății, deoarece adaptarea la mediu după avocatul Rizescu este o dovadă de inferioritate.

„E o condiție de existență la care se supune orbește plantele și animalele inferioare, — spune el. Cu cât o ființă e mai sus pe scara viețuitoarelor, cu atât caută să se desrobească de sub greutatea acestei nevoi. Omul seacă bălțile; omul spintecă munții și scobește tuneluri; omul primește să fie schingiuit și zice: „e pur și muove!“ / omul pune mâna pe biciu și gonește zarafii din templu! Omul transformă mediul“.

În mersul vieții eroilor lui Brătescu-Voinești intervine adeseori nenorocul. Așa de exemplu când deslănțuirea furiei microbului și-a ajuns culmea, când toată energia organismului său istovit de puteri se concentrează într-o faptă brutală, tocmai atunci „ușa cabinetului se deschide, intră procurorul general și alți doi procurori de secție.“ Și mai tragic este că unii dintre ei presimț acest nenoroc, ca Andrei Rizescu de exemplu, „care întotdeauna avusese credința, că după o bucurie mare trebuie să urmeze o supărare“.

Avocatul Rizescu „moșteni-se dela tată-său o inimă bună, iubitoare de frumos și de adevăr.“ Este pătruns de cel mai înalt altruism. — Sufletului plin de poezie al lui Niculăiță Minciună, îi erau dragi stelele și nopțile limpezi ale toamnei.

Rizescu și Niculăiță Minciună, sunt primii unui lung sir de idealști, de visători — și de învinși.

Învinși fiindcă „însușirile lor sufletești nu erau de nici un folos, monede fără curs în viață!“

Scurtă privire asupra dezvoltării muzicii bisericești până la Bach.

Muzica a fost introdusă în biserică și în cultul bisericesc pentru înfrumusețarea acestuia, constând la început exclusiv din muzică vocală. Se pare însă că deja dela începutul evului mediu au fost introduse în biserică și unele instrumente de coarde și de suflat. Aceasta se deduce din faptul, că un scriitor, anume Engelbert von Admond menționează într'una din scrierile sale de prin veacul XIII, că toate instrumentele, afară de orgă au fost scoase din cultul religios, aducând aminte de muzica lumească. Totuși, prin veacul XIV, introducerea mai multor instrumente, ca o orchestră propriu-zisă, având de scop acompanierea muzicii vocale, devine ceva obicinuit. Pe la sfârșitul veacului XIV, se găsește în biserică și muzică curat instrumentală, introdusă la început probabil de organistul catedralei Sf. Marcu din Veneția, Claudio Merulo. Menirea acestei orchestre era de a face mici introduceri pentru corurile ce aveau să urmeze, exemplu urmat apoi de alții, și care a ajuns apoi la măreția acelor preludii corale, ajunse la perfecția finală, în cea mai mare parte datorită marilor maiștri germani ca Bach și alții.

Revin acum spunând ceva despre dezvoltarea muzicii corale. Până la anul 900 muzica corală era exclusiv unisonă. Aceste cântări vocale au fost introduse în biserică creștină parte, probabil, din psalmii evreiești, parte din cântecele de cult păgân, ca imnuri ș. a.; dar trebuiește admisă și introducerea unor compoziții nouă de pe vremea aceea, cari însă erau alcătuite după calapodul strict al celor citate mai sus. Cu timpul însă, datorită faptului că prin repetarea aceluiaș melodii, acestora li-se adăugau anumite înflorituri, cari mai târziu provocau o tăgădnare și o monotonie a acestora, s'a ajuns la introducerea mai multor voci, la început două, mai pe urmă trei, cari salveră situația dând totodată naștere unor începuturi de coruri. Se vede de altfel din cele spuse până aici că în decursul evului mediu, istoria muzicii bisericești devine și este

chiar istoria muzicii în general. — Dar, ca să revin, din ivirea unor începuturi de coruri, a fost natural ca mai pe urmă să ia naștere și conducerea diferitelor voci și a contrapunctului, care a trebuit supus apoi unor legi ale armoniei, la început rudimentare, dintre cari însă unele, ca octavele și quintele paralele sunt valabile până astăzi, pierzându-și însă din ce în ce din valoare.

După desbinarea bisericii protestante de cea catolică, cea dintâi a adoptat în cultul ei și anumite cântări lumești, cari însă au suferit mici schimbări, fiind astfel poate mai puțin valoroase din punct de vedere strict muzical, crescând însă în valoarea lor sentimentală

În Germania ajunge muzica bisericească protestantă la înflorirea din ce în ce mai mare, ba, s'ar putea zice desăvârșită. Acuma iau naștere oratoriile, cântatele și marile concerte bisericești, datorite în cea mai mare parte lui Heinrich Schütz, un german care trăia în Italia, de unde trimetea compozițiile sale în patria lui, având însă acest gen de muzică bisericească originea ei în Italia.

Cel mai mare compozitor care a adus acest gen la desăvârșire, a fost I. S. Bach. Ceeace s'a scris dela dânsul încoace, respiră spiritul vremurilor mai noi, este în instrumentație mai strălucită, în ceeace privește melodia mai moale, mai sentimental, din punctul de vedere al armoniei mai picant, mai bogat în disonanțe, nu ajunge însă cu privire la măreția totală și la seriozitatea gândului pe Bach.

Se reprezentanții mai noi ai muzicii bisericești după Bach ar fi Mozart, Beethoven, Cherubini, Liszt, Bruckner și alții.

R. S. P.

(După Meyer's Konversations-lexicon).

Dela Teatrul Național

NORA, piesă în 3 acte de H. Ibsen

Ne pare bine că pe lângă toată împotrivirea unei părți a publicului din Cluj — care preferă comedia ușoară de înțeles, fie chiar și fără nici un înțeles, — teatrul nostru național ne dă și piese, cari pun în mișcare gândirea și lasă chiar prin faptul acesta

o impresie mult mai mare și mai durabilă. Dela astfel de spectacole lumea ese mai tăcută, mai despersonalizată, începe se agite o discuție în jurul unei idei ce i s'a impune de pe scenă... se adâncește încetul cu încetul înțelesul vieții și așa lumea se schimbă, se cultivă. Este acesta un merit pentru care teatrul național din Cluj, lucrează din răspuțeri.

Dar Nora ? ce ne-a dat Nora ?

Nora este soția lui Helmer pe care l'a scăpat din o boală grea prin faptul că i-a înlesnit o petrecere de vreme în aerul Italiei, dar aceasta cu bani câștigați prin un falș (a falsificat o iscălitură a tatălui său). Chitanța cu iscălitura falsă este în posesiunea lui Krosttad, imprumutătorul banilor. Acest Krosttad este amenințat să fie dat afară din slujbă (dela banca condusă de Helmer), și atunci avertizează pe Nora că dacă nu va interveni pe lângă Helmer să fie lăsat în slujbă, el va da pe față falșul ei, care-i va sdruncina fericirea casnică. Nora intervine fără izbândă; Krosttad e dat afară, dar pe Nora va ajunge-o nefericirea. Prin o scrisoare adresată lui Helmer, Krosttad îi descopere taina de care se teme Nora. Helmer nu înțelege motivele cari au îndemnat pe Nora să falsifice un act, de altfel nici nu încearcă, ci este furat de *oparențe*. Fiindcă Nora — în judecata lui — a falsificat un act, este deci necinstită și cu această necinstită, ipocrită a fost silit să-și ducă viața de om cinstit timp de 8 ani. O, asta nu se mai poate! Nora nu mai are drept să fie tovarășea lui, nici educatoarea copiilor săi! Așa judecă Helmer, fiindcă el n'a pătruns aparențele cari ascund adevăratele motive ale falșului Norei. În fața acestei judecăți *sumare*, Nora simte cum i-se zdruncină temelia vieții casnice, iubirea pentru Helmer, care n'a înțeles-o, și un gând melancolic de ducă, de refugiu în singurătate, din fața acestui om, din cercul copiilor chiar, îi cuprinde sufletul și o hotărăște la faptă: părăsirea căminului. O nouă scrisoare a lui Krosttad către Helmer este zadarnică; Nora nu mai poate ceda rugămintelor soțului său; prea este adâncă prăpastia între felul său de a vedea lumea și între vederea soțului său. El nici odată nu va ajunge să-i cunoască sufletul, după cum n'a fost în stare nici până acum. Fiecare să rămâe deci cu lumea lui; și Nora pleacă!

Aceasta este povestea.

Impresionantă și cu aparență de logică, plecarea Norei, adevărat sfârșitul piesei, displace și cititorului și privitorului —

simți salturi în coborârea sentimentului. Dsa ne-a dat la sfârșit o Noră prea rece, prea individualistă (a fost de altfel în nota concepției autorului), ceea ce ne arată cum a înțeles D-sa pe Nora, și totuși se zice că unele artiste mari, cari interpretează pe Nora, îndulcește oarecum individualismul prea pronunțat a Norei din piesă, și o face mai apropiată de sufletul mulțimei, împrumutându-i mai multă căldură, *mai multă durere* în voce, pe față, în mișcare la părăsirea căminului (doar se desparte de copiii săi); unele nici nu scot pe Nora afară din cămin; cortina cade în vreme ce Nora stă răzimată de ușciorii ușei. Așa se scade ceva din asprimea gestului Norei. Și e mai apropiat de noi. Ori cum D na Stanca Alexandrescu dovedește că are o concepție unitară despre Nora lui Ibsen...

D-l Dimitriu (Helmer) a fost natural, dar prea puțin mișcat sufletește și prea mult fizicește în seara despărțirii. Valurile sufletești răscolite de hotărârea Norei erau înecate de mișcarea brațelor și schimbarea prea repede a locului.

D-l Braborescu a fost perfect (D-nul Rank). Relevăm întâi concepția D-sale despre acest personaj, o concepție care se abate puțin de concepția autorului (care nu ne prezintă un doctor așa de slăbit), dar chiar prin felul cum la interpretat d-l Braborescu (sleit de puteri, fără porniri pătimașe fizice) a lăsat să se reverse atâta simpatie (pentru raporturile sale cu Nora, — cari trăiau numai din unde sufletești). I-am cere totuși să vorbească mai tare.

D-l Neamțu-Ottonel (Krostitad) a fost cinic și cald cu perfecțiunea D-sale caracteristică.

D-na Bărnățiu (Linde) și restul personajilor — bine.

Acum o observare generală în jurul tonului păstrat la reprezentarea acestei piese. Înțelegem că atmosfera de naturaleță se păstrează numai prin un ton natural, nici prea tare, nici prea scăzut; dar aici suntem în teatru, în sală mare, cu urechi de mai aproape și de mai departe. Se vorbește pentru toți, ca să înțeleagă toți. Iată de ce tonul din această piesă a supărat publicul. A fost prea scăzut, căci din tîndul salei nu auziam nimic. Și vedem că atmosfera de natural, se poate păstra și pe lângă un ton mai ridicat, mai intens, mai ales că avea de a face cu o piesă care cere adâncimea gândului, și dacă nici n'ai citit-o înainte, nici n'o auzi la reprezentare, atunci n'o să te mai încânți de marea artă a lui Ibsen ?

G. Desubmuncel.

