

LIVGIU REBREANU – CRONICAR DRAMATIC

Cronica dramatică este un sector al operei lui Rebreanu mai puțin frecventat. Cunoașterea lui sporește lumina asupra scriitorului. Regret că din cauze independente de voința noastră nu am avut posibilitatea de a consulta minima bibliografie a problemei. Rândurile de față sunt rezultatul lecturii cu creionul în mână a vol. 12, 13, 14 a ediției critice datorată d-lui Nicolae Gheran, Liviu Rebreanu, *Opere*. Respectiv volume conțin la momentul ediției, conform afirmației d-lui Gheran, toate scrierile lui Liviu Rebreanu despre teatru, culese din peste 24 de publicații, altele extrase din arhiva scriitorului. Cele trei volume conțin aproape 500 de texte. În *Cuvânt înainte (Opere, 12, p.IX)* domnul Gheran scrie: “Cu toate rezultatele obținute nu putem fi siguri că viitorul nu va rezerva cercetătorilor și alte surprize.”

Îi putem prefața activitatea de cronicar dramatic parafrazându-i o idee din programul revistei *Scena: Începem. Cortina se ridică. Liviu Rebreanu își începe activitatea de cronicar teatral.*

După nevoi și situații scrierile rebreniene despre teatru îmbracă diferite forme scripturale: note informative, cronici, articole-bilanț, articole program, articole polemice, portrete-medalioane, interviuri, conferințe.

Veșnica și puternica iubire pentru teatru, dar și stringentele nevoi de viață l-au împins pe tânărul Rebreanu spre gazetărie și “specializarea” în cronica dramatică și alte activități. De exemplu în scurta perioadă craioveană (secretar literar al Naționalului craiovean) traduce din dramaturgia germană piese care se vor juca pe scena craioveană. Întors la București scrie cronica dramatică pentru Rampa și alte publicații, dar acceptă și slujba de supraveghetor (“șef de sală”) la Ateneul Român, apoi funcția de impresar al Societății de film «Apollo» (societate austro-ungară) având drept de semnătură în încheierea de contracte cu actorii.⁽²⁾ Într-un interviu acordat în 1928 lui Tudor Mușatescu scriitorul se confesează: “După început [1912 – debutul cu vol. *Frământări*, aproape ignorat de critica vremii, și întoarcerea din Craiova la București], a mers foarte greu. Eu n-am avut norocul unor succese imediate [...]. A trebuit dar să mă apuc de gazetărie. [...] Mă specializasem în «cronica dramatică» pentru că marea mea pasiune pentru teatru nu mă părăsise nici atunci, cum nu m-a părăsit nici până astăzi, și urmăream toate spectacolele de atunci, cum le urmăresc și pe cele de azi. De aceea scriam eu «cronica». [...] pe vremea când am început s-o scriu eu la *Rampa* toți actorii erau geniali, toate piesele capodopere. Nu era obiceiul să se spună nimic rău despre ei și despre piesă în cronici. Eu însă am început să procedez altfel ... Să «înjur», cum se zice obișnuit în materie, ori de câte ori mi se părea că așa trebuie să fac. Din această cauză nu erau puțini cei care ziceau despre mine: Uite-te, domnule! A venit boanghinul să ne facă nouă zile fripte. [...] țin foarte mult la tot ce am scris în paginile ei ... Cam în același timp cu activitatea mea de «cronicar dramatic» desfășuram și o alta de «redactor literar» și «redactor de politică externă a țărilor subjugate» la ziarul *Ordinea*. Eram plătit cu 60 de lei pe lună. Retribuția mea de ziarist era bineînțeles insuficientă nevoilor mele ... Duceam prin urmare, o existență grea, fără a avea totdeauna asigurată ziua de mâine. Așa sunt însă suferințele oricărei vieți de scriitor care nu are venituri din afară de munca lui [...]. Nu-mi fac nici un fel de onoare sau de rușine din a spune că am îndurat mult în viața mea de scriitor [...].”⁽¹⁾

“Îndrăgostit de teatru și încurajat de ecoul primelor sale cronici dramatice, publicate în *Falanga literară și artistică*, este convins că și-a găsit adevărata vocație, aplecându-se cu sârguință

asupra vieții teatrale și muzicale românești. *Prologul* ce însoțește primul număr este edificator.”⁽²⁾ *Scena* este înființată de doi tineri inimoși: Liviu Rebreanu și Mihail Sorbul. Revista apare doar în 10 numere, între 1910-1911. Din *Prolog* spicuim: “[...] credem, că în afară de eforturile și sacrificiile celor ce fac teatru, adică a celor din dinlăuntrul lui, se cer eforturi și sacrificii și din afară, menite să-l popularizeze, de a stabili [...] o legătură mai strânsă, mai intimă între public și teatru și a contribui astfel la propășirea unuia și cultivarea celuilalt: iată crezul ce-l va urmări revista *Scena*. (Liviu Rebreanu, *Opere*, vol. 12, p. 9, ediție critică N. Gheran – toate citatele din textele lui Rebreanu vor fi notate sub sigla: L.R., O. vol., p. ...).

Activitatea cronicarului n-a fost cătuși de puțin comodă. Îngăduindu-și libertatea de a se pronunța asupra calității repertoriului, a jocului actorilor și a altor aspecte ale spectacolului, cronicarul Rebreanu a provocat nemulțumiri în rândul unor autori, actori, directori ai Teatrului Național. Aceste adversități s-au manifestat într-o gamă largă de atitudini, de la simple nemulțumiri până la delațiune. Având de partea sa adevărul și onestitatea, Rebreanu nu a refuzat polemica.

De la venirea în ȚARĂ (1909) și până în 1943 (în 1944 scriitorul trece în neînțelegere), cu întreruperi în perioada directoratului la Teatrul Național (1928-1930) și a altor funcții oficiale, Liviu Rebreanu desfășoară o prodigioasă activitate de cronicar teatral. În această calitate colaborează la peste 24 de publicații. Amintim pe acelea la care a colaborat constant un an sau mai mult: *Rampa*, *Scena*, *Viața românească*, *Sburătorul*, *Lumina*, *Ramuri*, *Universul literar*. Primele cronici apar în *Falanga literară și artistică* (1910), ultima scriere în *Almanahul teatrului românesc* (1943). Când își începe activitatea de cronicar dramatic cronică teatrală lăsa mult de dorit. “Pauperitatea gazetăriei de specialitate” (N. Gheran) a fost sesizată de Rebreanu: “S-a jucat și la noi *Romeo și Julieta*. Cu traducere nouă, cu decoruri și costume noi, cu interpreți noi ... Consultați toată presa noastră și veți găsi că ... nu veți găsi nimic. Veți găsi poate coloane întregi despre cutare crimă săvârșită în cutare colț de provincie, dar nu veți găsi nimic despre reprezentarea de la Teatrul Național a uneia din capodoperele literaturii dramatice universale. Criticii teatrali? Se interesează mai mult de schimbarea guvernului decât de *Romeo și Julieta* [...] Și pe urmă tot ei, excelenții mei confrăți, se indignează că publicul nu gustă arta, că marele public nu face selecția între artiști și cabotini. Dar cum să guste publicul arta, dacă nici criticii, adică cei care ar trebui să fie «gourmanzis» în ale artei, dacă nici ei nu știu s-o guste.” (L.R., O., 12, p.383) Pentru a aprecia la justa lor valoare scrierile lui Rebreanu despre teatru trebuie să se țină seama și de nivelul de profesionalizare a cronicarului dramatic din vremea respectivă. Nivelul de profesionalizare e ilustrat și de limbajul folosit caracterizat printre altele de frecvența unor lexeme și stereotipi verbale (piesă “frumoasă”, “lume simpatcă și binevoitoare”, “rolul frumos”, actrița este “simpatcă, drăguță”, “siluetă drăguță”) folosite pentru caracterizarea spectacolului, jocul actorilor. Astfel de limite sunt prezente și în textele tânărului nostru cronicar.

De la primele cronici (Prima cronică la spectacolul *Prostul* apare în *Falanga literară și artistică*, nr.3, 24 ian. 1910) se vedește siguranța condeiului și se întrevede tiparul cronicii practicată de Rebreanu: o frază cu funcție de introducere, fie de tipul *captatio benevolentiae*, fie *in media res*; în funcție de calitatea construcției dramatice a piesei face un rezumat al subiectului; urmează aprecieri asupra jocului actorilor, observații despre aportul regizorului, despre decor, despre condițiile reprezentației, despre public. Aprecierile generale, în funcție de calitatea spectacolului, îmbracă diferite formule verbale mereu pertinente și expresive. În concluzie cronicarul nu scapă nici un aspect al unui spectacol teatral. Rebreanu vizionează spectacolele (și repetițiile) chiar dacă sunt reluări. Pentru fiecare reprezentație scrie “nota informativă” sau cronică, și de fiecare dată face trimitere la ceea ce scrisese în cronică precedentă a spectacolului respectiv.

Problemele care fac obiectul paginilor lui Rebreanu consacrate spectacolului și teatrului ca instituție culturală sunt multe și variate. Tuturor le acordă atenția cuvenită. Din această perspectivă Liviu Rebreanu este cronicar, teatrolog, critic literar, evocator al unor actori “*cari au fost*” și chiar scriitor.

Una din problemele cu multe fațete prezente în toate cronicile este cea a actorului. Unul din aspectele problemei este relația actor-rol. Observațiile sunt de principiu: un rol slab și un actor bun fac totdeauna o armonie, dar un rol bun și un actor slab fac veșnic dizarmonie sau, de multe ori un actor bun salvează o piesă (rol) proastă (prost). Cronicarul caută și un răspuns la întrebarea ce înseamnă interpretarea: “Interpretarea nu înseamnă numai învățarea pe dinafară a câtorva fraze. Interpretarea înseamnă identificarea cu anume personaj, înseamnă a te transpune în atâtea stări sufletești prin câte trece personajul pe care vrei să-l întrupezi.” (Rebreanu, O., 12, p.435) Un actor, susține cronicarul, trebuie să-și completeze și să-și susțină talentul prin muncă susținută și prin cultură, dar și prin caracter demn, tocmai de aceea îl supără constatarea că sunt actori care “nu citesc, de cele mai multe ori, decât ceea ce scriu despre dânșii. Din această pricină, cea mai mare parte dintre ei au o cultură îngustă, ca să nu zic că n-au de loc.” Pentru aceștia “Maria Filotti, însă, a rămas și în teatru studenta de ieri, studenta iubitoare de a învăța, de a citi cât mai mult. Pe dânsa cărțile o pasionează aproape tot atât de mult ca și teatrul.” (L.R., O., 12, p.35) De asemenea sunt amendate exagerările naturaliste din jocul actorului. Actorului i se cere morală (onestitate, modestie, corectitudine în relații) și etică profesională, de aceea Rebreanu dezaprobă gestul de plecare și de revenire la Național din motive nu prea ortodoxe a unor actori, dar totdeauna face distincție între talentul actoresc și comportamentul acestora. În cronicile sale nu ocolește aspectele morale reprobabile din viața profesională a actorului și din viața interioară a teatrului dezaprobând categoric influențele în acceptarea pieselor, în repartizarea rolurilor, manevrele și bârfele din culise. Calitatea vieții interioare a teatrului e ușor indentificabilă în relațiile dintre actori, a relațiilor dintre actori, comitetul de lectură și director, în formularea lui Rebreanu, *Angajărilor, avansărilor și licențierile* (L.R., O., 12, p.267) Pentru problema complexă care este actorul este de reținut și textul *Veșnicul începător* – o mică “biografie” cu țintă morală și psihologică. Biografia profesională imaginată de Rebreanu se derulează între aceste două fraze: “Soarta multor actori e de-a rămâne veșnic începători. La vârsta de patruzeci de ani sunt tot începători [...] Când moare, toată lumea îl plânge și-i găsește calități. Și găsește că a murit tânăr, că era un începător care promitea mult. Și veșnicul începător poate să zâmbească în coșciug, a avut dreptate, a avut talent, n-a avut noroc!” (L.R., O., 12, p.231)

Drept concluzie la cele spuse nu putem decât să ne înșușim observația lui N. Gheran: “Cei mai apreciați sunt însă actorii, indiferent pe ce scenă își interpretează rolurile. Ele nu au în vedere doar interpretării consacrați precum C-tin. Nottara, Iancu Niculescu, Vasile Tonea, Ion Brezeanu, Petre Liciu, Aristide Demetriad, ci și generația mai tânără în curs de afirmare: Ion Manolescu, Tony Bulandra, Romold Bulfinsky, Cosmin Belcot, Aurel Athanasescu sau Nicolae Soreanu. Același discernământ îl dovedește față de interpretare; el distinge jocul nuanțat, harul deosebit al unor artiste ca Maria Ciucurescu, Maria Giurgea, Lucia Sturza, dar nu pregeadă să omagieze talente tinere ca Marioara Voiculescu, Maria Filotti și îndeosebi, Tina Barbu admirată până târziu (meandrele vieții ei vor fi transfigurate și atribuite Mădălinei – eroina romanului *Ciulandra*)”.⁽³⁾ Aprecierile elogioase nu-l împiedică pe cronicar să facă observații critice chiar la adresa actorilor consacrați atunci când aceștia nu se ridică la înălțimea realului lor talent și la așteptările spectatorilor. Așa este cazul lui Tony Bulandra, Agespina Macri, Lucia Sturza pentru orgoliu de a juca roluri tragice pentru care nu au înclinație. De asemenea critică interpretările minore a actorilor dictatoriali: “[...] d-na Mihăilescu

trebuie să joace, fiindcă așa scrie în cartea nenorocirilor Teatrului Național...”. Constant, Rebreanu apreciază pe Pompiliu Eliade ca pe unul dintre cei mai destoinici director pe care Naționalul i-a avut: “[...] drumul pe care a îndrumat d-sa teatrul este cel menit să ducă spre țintă”: românizarea repertoriului, echilibru între repertoriul național și cel universal, încredințarea traducerilor pieselor străine “scriitorilor de profesiune”, încurajarea și grija pentru actori tineri, elaborarea Legii teatrelor. Când face referiri la cei perindați la conducerea teatrului Național le raportează activitatea la directoratul lui Pompiliu Eliade. În cazul, spre exemplu, lui Al. Davila îl prețuiește pe dramaturgul lui *Vlaicu vodă*, dar îi critică activitatea de director.

Omagii aduce cronicarul actorilor cu ocazia încheierii activității actricești. În aceste texte, portrete-medalioane se simte până scriitorului. Fără retorisme, dar cu intensă participare sufletească creionează portretul profesional și moral al actorului. Un exemplu este elogiul adus Aristizzei Romanescu care a slujit cu totală dăruire patruzeci de ani teatrul românesc. Rebreanu constată cu amărăciune că cei responsabili cu destinul culturii uită repede pe cei care au contribuit o viață la propășirea culturii naționale. În finalul portretului autorul redă vorbele artistei rostite la despărțire (portretul îmbracă forma reportajului): “—Spune că sunt bolnavă, spune că sunt singură, spune că cine știe cât voi mai trăi...” Și scriitorul Rebreanu pune punct cu următoarele propoziții: “Tristețea voalează iar vocea aceasta scumpă. Tristețea se coboară iar pe veranda mică a acelei case modeste care adăpostește pe cea mai mare artistă a noastră, pe Aristizza Romanescu.” (L.R., O., 12, p.282) Textul este din 1913. Marea artistă moare în refugiul ieșean, în iunie 1918. În ziarul *Lumina* Rebreanu publică necrologul. Chiar dacă vom fi acuzați că abuzăm de multe și lungi citate (o paranteză: e posibil ca o mică neatenție să te pună într-o situație când binevoitorii te pot acuza de *copy-paste* sau de interpretare tendențioasă) textul rebrenian merită citat cel puțin pentru ... *învățătură* dacă nu pentru altceva: “Cea mai luminoasă glorie a teatrului românesc dispare cu Aristizza Romanescu. Cea mai complexă figură a teatrului românesc ... A cunoscut succese incomparabile, a avut creațiuni care vor rămâne veșnic neîntrecute. Deopotrivă de puternică în tragedie ca și în drama modernă, ca și în comedia fină. A fost talentul personificat.

Teatrul a fost sufletul și viața ei. L-a început în copilărie și nu l-a părăsit niciodată. Chiar când boala a silit-o să stea departe de scenă, sufletul ei a rămas în teatru. Generația actuală de actrițe poartă în bună parte pecetea Aristizzei Romanescu. Avea nu numai talentul de a crea, ci și inteligența de a-și analiza creația, puterea de a instrui. [...]

Viața ei a fost o neîntreruptă frământare, o veșnică năzuință spre perfecțiune. Nici o artistă, înaintea ei și după ea, n-a muncit cu atâta dragoste, n-a fost atât de pătrunsă de măriața artei dramatice.

Cât va exista teatrul românesc, Aristizza Romanescu va fi pomenită, amintirea creațiilor ei vor rămâne vie. Talentul ei va continua prin talentul celor ce și-au luat îndrumarea de la ea, prin dragostea ei mare pentru marele ideal al artei.” (L.R., O., 13, p.140)

Portrete-medalioane sunt dedicate și lui Marioara Voiculescu, Ion Petrescu, Maria Ciucurescu, Nottara. Dintre aceste omagii o remarcă merită cel închinat Agatheii Bârsescu, marea artistă care a cucerit scenele europene și americane pe care a jucat. Textul are ca nucleu o evocare a unui moment autobiografic din adolescență: “Sunt peste douăzeci de ani de când am văzut-o întâia oară, prin contrabandă, elev de liceu măruntel, la Bistrița, în *Eva*. Juca în nemțește cu o trupă întâmplătoare. Era în floarea vârstei și a talentului, sărbătorită ca o mare stea. De atunci mi-a rămas în urechi timbrul glasului său sonor, cu modulații viguroase, puternic și stăpânit. Cu o înfățișare înfrumusețată de noblețea talentului, înaltă, dreaptă, aproape bărbătească, părea o adevărată stăpână, stăpâna teatrului. A fost o artistă mare printre cele mari.”

Toți acești artiști sunt elogiați pentru că și-au închinat viața artei “care cere sacrificii” fără de care arta “nici n-ar mai fi artă.”

În cronicile sale Rebreanu nu trece cu nepăsare peste nici un aspect oricât de neînsemnat ar părea. De pildă, de câteva ori aduce în discuție problema dublurilor din două motive: folosirea lor poate fi influențată de factori străini teatrului și pentru că folosite cu pricepere determină în rândul actorilor, mai ales în rândul celor tineri, “o emulație serioasă”. Aceeași atenție acordă comitetului de lectură subliniind rolul acestuia în promovarea valorilor teatrale, în încurajarea autorilor dramatici care cu adevărat promet. Este chiar adânc mâhnit când comitetul de lectură e “maliabil” la influențele extrateatrale sau când se lasă intimidat de numele autorului care încântat de succesul de odinioară a început să furnizeze piese de slabă calitate. Un comitet de lectură lipsit de spirit critic și de fermitate este un pericol pentru teatru ca instituție de cultură. Un alt aspect: în câteva articole se ocupă de activitatea Conservatorului ca școală de actorie. De fiecare dată are observații critice privitor la organizare, plan de învățământ, dar mai ales față de alcătuirea repertoriului pentru examene și față de materialul uman (studentul) admis la Conservator, “căci mulți sunt cei chemați, dar puțini cei aleși”, cu care profesorii au de muncit din răputeri (*Conservatorul* în L.R., O., 12, p.151); *Conservatorul de muzică și artă dramatică. Absolvenții. Clasa d-nei Giurgea și a d-lui Nottara* în L.R., O., 12, p.275); *Conservatorul de muzică și artă dramatică. Producția claselor de dramă și comedie*, în L.R., O., 12, p.279).

O problemă care l-a preocupat permanent pe cronicarul Rebreanu a fost alcătuirea și promovarea unui repertoriu de piese românești, esențial pentru un teatrul național. Are cuvinte de apreciere pentru Pompiliu Eliade și comitetele de lectură care s-au străduit în acest scop, și cuvinte de nemulțumire față de cei care ignoră acest deziderat. Compania Bulandra care a avut la activul ei câteva succese puternice nu e scutită de observația critică pentru că a avut “mândria stranie de a nu juca nici o piesă românească în tot cursul existenței ei.” (L.R., O., 13, p.184) Teatrele particulare “sunt românești, spune Rebreanu, [...] pentru că actorii își debitează rolurile în românește.”, interesul lor este doar comercial. Aceeași problemă face obiectul bilanțului stagiunii 1923-1924 (*Mișcarea teatrală românească în stagiunea 1923-1924* – L.R., O., 14, p.176). Problema devine angajament din momentul preluării conducerii Teatrului Național (*Cuvinte despre repertoriul permanent* – L.R., O., 14, p. 176-177). Ideile acestui program sunt reluate și explicitate în *Stagiunea Teatrului Național* (L.R., O., 14, p. 183-186).

Insistând pentru un repertoriul românesc, Rebreanu nu exclude repertoriul universal, dar nu face rabat de la imperativul calității. Spectacolele reușite cu piese din repertoriul universal, clasic ori modern sunt apreciate fără rezerve, acestea oferindu-i momente de mare bucurie. Centenarul pe scena românească a lui *Hamlet* “cea mai mare tragedie a literaturii universale” îi prilejuiește lui Rebreanu scrierea unei pagini din istoria teatrului românesc.

Un moment greu din activitatea și viața lui Rebreanu îl reprezintă perioada ocupației germane din timpul Primului Război Mondial. Nu intrăm în detalii. Pentru documentare se pot consulta cele două volume consacrate de N. Gheran biografiei scriitorului, menționate de noi în note. Vrem să subliniem verticalitatea morală a scriitorului din momentul respectiv. În timpul ocupației situația teatrului românesc nu a fost ușoară. O spune Rebreanu în *Teatrul românesc sub ocupație*. A fost nevoie de multe tratative și intervenții pentru a obține de la ocupant permisiunea ca Teatrul Național cu actorii rămași în capitală să-și continue existența. În timpul ocupației la Național s-a instalat o trupă de teatru german de o calitate îndoielnică care a prezentat spectacole, cele mai multe mediocre. Liviu Rebreanu nu s-a intimidat în fața dușmanului și în cronicile sale și-a păstrat spiritul critic și obiectiv. Iată câteva extrase din cronicile despre spectacolele respective: “Negreșit e

foarte greu să scoți o operă de artă din patriotismul de actualitate[...]. Dovada goliciunii piesei [*Regii* de Hans Mueller] o face și stânjenirea interpreților care, cu toată bunăvoința nu izbutesc să scoată mai mult decât fraze [...]” (L.R., O., 13, p.103); “Di. Bernhard în montarea lui *Othello* «N-a văzut pădurea din pricina copacilor»” (L.R., O., 13, p.113); despre *Masca satanei* scrie: “un act foarte teatral și foarte fără nici o valoare” (L.R., O., 13, p.119).

Cenzura ocupantului a încercat să-l cumințească pe cronicarul român intransigent. Pericolele care-l amenințau le-a pus capac delațiunea dramaturgului Herz. Întregul episod este cvasitransfigurat în microromanul *Calvarul* (1919): “La Teatrul Național se încuibase o trupă germană de actori, despre care trebuia să vorbim. De obicei cronicile din ziare sunt niște reportaje convenționale. Gentileția și indulgența trebuia să predomină într-însele. [...] Cu toate acestea, am început să tratez pe reprezentanții culturii cotropitoare cu ceea ce se cheamă «binevenita obiectivitate». [...] Actorii germani însă s-au revoltat. Așteptau osanale și mulțumiri pentru că au binevoit să se coboare cu arta lor în fața unor barbari striviți. Și ce-au făcut, ce n-au făcut, că într-o bună zi m-am pomenit chemat la șeful cenzurii, un baron foarte spilcuit. S-a sculat în picioare când am intrat, ca să-mi poată spune mai apăsător:

- D-ta vei fi internat la Corabia!
- Dar pentru ce, domnule baron?
- Fiincă ai o atitudine potrivnică puterilor centrale. Între altele, felul cum îți permiți d-ta să scrii despre artiștii noștri este de-a dreptul jignitor.
- Am crezut că în artă e permisă obiectivitatea. Și de altfel cenzura a permis publicarea...
- A permis înadins ca să vedem până unde vei merge... Înțelegem noi obiectivitatea dvs., care nu-i altceva decât dușmănie mascată. Nouă nu ne trebuie obiectivitatea d-tale. Noi nu suntem aici ca să lăsăm să se insulte instituțiile noastre... Am terminat. Voi lua măsurile trebuincioase...”⁽⁴⁾

O adevărată obsesie, bine motivată, a avut Rebreanu față de amestecul politicului în cultură, în viața artistică. Totdeauna politica “stânjenește arta”. Multe din relele existente la Teatrul Național “nu-au a face cu Societatea Dramatică. Pricina lor trebuie găsită în criza permanentă de directori, care la rândul ei este urmarea firească a legăturii nenorocite dintre politică și teatru. (L.R., O., 13, p.150). În aceste condiții fiecare director “își începe activitatea dărâmând tot ce-a făcut predecesorul său.” Desele schimbări de directori duc la “repertoriu slab, reprezentații slabe, distribuții slabe, disertații multe, intrigi asemenea...” (L.R., O.,13, p.149). Concluzia? “Ferește Doamne pe directorii teatrelor naționale de schimbarea guvernelor!” (L.R., O., 12, p.303).

În cronicile sale, de câte ori subiectul piesei și calitatea spectacolului îi permit, Rebreanu punctează direct sau indirect rolul educativ estetic-cultural și moral al teatrului. În această convingere apreciază matineurile pentru elevi și populația săracă. În lumina acestui crez critică pe mediocrii dramaturgi francezi și imitatorii lor numindu-i “fabricanți de piese de adulter”. *Vijelia*, piesa lui Bernstein, e amendată pentru că “a revărsat o lumină simpatcă asupra unor personaje și moravuri interlope.” Susținând rolul educativ al teatrului Rebreanu nu acceptă tezismul în artă. Pentru a evita tezismul autorului i se cere mult meșteșug și multă artă. Faptele trebuie să vorbească. Concluziile le trage spectatorul și fără ajutorul lui. Condamnă alunecarea în tezism și în cazul marilor dramaturgi. Admirația pentru “marele norvegian”, “una din cele mai puternice individualități în sec. al XIX-lea” nu-l oprește pe Rebreanu să afirme că “luptătorul Ibsen întunecă mult pe poetul Ibsen”, iar despre drama *Nora* că e destul de tezistă. În alt text conicarul Rebreanu scrie: “Nouă îndeobște,

nu ne plac dramele teziste. Ne plac însă dramele cu teză. Este o deosebire. Cele teziste sunt de obicei oratorice, goale; cele cu teză pot să fie artă.” Cu altă ocazie afirmă: “Dacă scena nu poate fi o tribună pentru propagarea răului nu poate fi nici una pentru predicarea virtuții. Spectatorii sunt majori și nu pot primi în teatru decât impresii de artă. Considerațiile morale și le pot trage fiecare pe urmă, când cântăresc ceea ce au văzut și auzit pe scenă.” (L.R., O., 14, p.93)

În anumite condiții istorice rolul educativ estetic, cultural, moral, național revine în prim-plan. Astfel, după Marea Unire Liviu Rebreanu a fost și mai tare preocupat de destinul teatrului ca instituție cu multiplu rol educativ. El cunoaște foarte bine situația și nivelul cultural al românilor din teritoriile eliberate de sub stăpânirea străină și revenite la matcă. De aceea susține ca Marea Unire înfăptuită politic trebuie consolidată și cultural. Prompt, din 1919, în diferite articole elaborează adevărate programe: *Teatrul Național—Turneul în Ardeal*; *Organizarea teatrului din Ardeal*; *Teatrul orășenesc din Ardeal*; *Teatrul sătesc din Ardeal*. Titlurile nu trebuie să ducă la ideea că Rebreanu este preocupat numai de soarta teatrului în Transilvania. În discutarea problemei el face referiri și la celelalte provincii românești revenite Acasă.

În cronicile și bilanțurile sale Liviu Rebreanu face și inserții teoretice și istorice dovedindu-se un potențial teatrolog. Un text ilustrativ este *Actorii și autorii* (L.R., O., 12, p.589) în care pune în discuție relația dintre actor și textul dramatic. În altă parte scrie: “Teatru însemnează o colaborare între scriitor, actor, regizor și public.” (L.R., O., 12, p.581) Scena, zice Rebreanu “cere un stil teatral, o limbă de conversație.” Și e nevoie de respectarea de către regizor și actor a didascaliiilor autorului. Rebreanu face distincție între valoarea/nonvaloarea textului dramatic și abilitatea, meșteșugul dramatic; meșteșugul nu asigură valoarea estetică a piesei. Cele două aspecte nu intră în rezonanță, mai ales în cazul *autorilor-fabrică*. Sunt numeroase cazurile care îi servesc pentru formularea observațiilor de acest gen. Menționăm cronicile despre reprezentațiile cu piese de Bataille și Victor Eftimiu.

După cum știm și din alte texte pentru Rebreanu arta nu este un joc. Spicuim din cronică la spectacolul *Amurg*. După ce ghilotinează piesa își exprimă crezul artistic: “Nu știi dacă arta poate fi făcută de cei ce o privesc drept o distracție și care deci o fac într-o oră de răgaz, când nu au altă treabă sau sunt plictisiți? În general arta trebuie cucerită pas cu pas, cu multă stăruință și multă muncă; toate acestea grefate pe o temelie de chemare care se cheamă talent”.

Cunoscător al romanului și dramaturgiei universale, Rebreanu e conștient că genul dramatic își are legile sale specifice, diferite de cele ale prozei. De aceea manifestă mefiență față de piesele scoase din dramatizarea romanelor. Din această perspectivă sunt scrise cronicile despre reprezentațiile cu piesele *Cesar Biorote* și *Quo vadis?* Cronicarul face observații de principiu: “De altminterea eu nu prea am încredere în nici o piesă extrasă din romane. Sau romanul e bun și atunci piesa ce va face din roman va fi slabă, sau romanul e slab ca roman, dar conține un scenariu sau un conflict bun pentru dramă, și atunci romanul n-ar mai fi trebuit să fie de loc roman. E o deosebire fundamentală între un subiect de dramă și un subiect de roman. Drama are conflicte externe sau exteriorizate; pe când romanul se ocupă de conflicte interne ale sufletelor noastre. Drama e cu atât mai bună, are efect cu atât mai spontan, cu cât reușește să exteriorizeze mai mult un conflict de pasiuni; romanul e cu atât mai interesant cu cât adâncește sau interiorizează mai mult sufletele. În sfârșit drama este o sintetizare, pe când romanul o analizare a vieții.” (L.R., O., 12, p.125)

Liviu Rebreanu a cunoscut șovinismul din vremea când era cetățean al imperiului bicefal. În toată activitatea și opera sa a luat atitudine împotriva antisemitismului, xenofobiei și naționalismului. Dezavuând atitudinea antisemită a ziarului craiovean *Apărarea națională*, aflat sub direcția lui G. M. Demetrescu, “candidat la Colegiul «de cameră»”, Rebreanu în articolul *În numele*

naționalismului (Rampa, nr. 321, 1912) ia apărarea actorului evreu Al. Leontescu. Spicuim: “Actorul acesta are un mare cusur: e ovrei. Firește că face teatru românesc (de douăzeci de ani), că poate nici nu prea știe limba strămoșilor săi de la Ierusalim, că s-a născut aici și aici a crescut, dar e ovrei. Și fiindcă e ovrei trebuie să-l omorâm sau să-l silim să moară de foame. Cel puțin așa ne poruncește «Apărarea națională»”. La intervenția unui grup huliganic antisemit, piesa *Manasse* a lui Ronetti Roman este scoasă din repertoriul Teatrului Național. Cinci articole scrie Rebreanu pe marginea “afacerii Manasse”, luând apărarea autorului. Semnătura lui Rebreanu apare și pe protestul Criticilor dramatici, ai ziarelor și revistelor, alături de Tudor Arghezi, N. Davidescu, Corneliu Moldovan, Mavrodin și alții, luat împotriva deciziei. Nici când Rebreanu nu a renunțat la convingerile sale, nici în cele mai grele și primejdioase vremuri. Nici Antonescu nu l-a clintit din convingerile sale democratice. Încrăzător în unitatea oamenilor de cultură în numele acestui ideas, în plin război, când numai în România se juca O’Neill, Rebreanu îi scrie acestuia în numele acestei credințe. Copia dactilografă a scrisorii în limba engleză, trimisă din București în 1944, se păstrează. La B.A.R.⁽⁵⁾

Spiritului critic rebrenian îi găsim formularea în mai multe propoziții. Iată una din ele “literatura e o republică în care toți sunt deopotrivă, în care numai prin lucrări bune își poate menține cineva demnitatea. O operă proastă a unui scriitor ce a produs opere bune, trebuie să fie tot atât de condamnată ca și opera unui scriitor prost.” (L.R., O., 12, p.190) În altă cronică (L.R.,O., 14, p.100) găsim următoare propoziție: “Observațiile nu le facem pentru a scădea meritul [...], ci spre a-l îndemna la desăvârșire.” Critica dramatică practică de Rebreanu este una constructivă și obiectivă, toate observațiile fiind argumentate. Când critică mediocritatea spectacolului pune în evidență toate neîmplinirile: ale piesei ca text dramatic, ale actorului, ale montării. În funcție de nivelul spectacolului observațiile iau diferite forme și tonuri, de la simpla sesizare sau aluzie la malițiozitate și ironie, până la critica directă fără drept de apel. Despre piesa lui Soricu, *Doamna Munților* (o piesă despre Avram Iancu) spune că e o adevărată insultă la adresa dramaturgiei și chiar la adresa sentimentului național, iar despre autor afirmă că “habar nu are ce este o piesă de teatru” (L.R., O., 14, p.131); *Visul lui Ali*, piesa lui Mircea Demetriad, este mediocră, iar prin versurile ei ne întoarce înapoi cu cincizeci de ani: comedia lui Burlănescu-Alin, *Două cumetre* n-are nici o legătură cu teatrul, autorul fiind un “antiteatral exemplar”; *Un fiu din America* de Weber și Gerbidan este “din cap până în picioare, produsul unor industriași teatrali”; ... d-na Mihăilescu trebuie să joace, fiindcă așa scrie în cartea nenorocirilor Teatrului Național”; ghilotinat este nulitatea pe nume Dauș, pentru piesa *Cumpăna*. Rebreanu nu se lasă intimidat de celebritatea scriitorului (nici când aceasta e pe bune) și-și dă verdictul. De pildă nu iartă Ibsen pentru tezismul cam exagerat din unele piese. Un alt exemplu: după ce lui Delavrancea i-a apreciat trilogia istorică, despre comedia *Hagi Tudose* scrie că e mai mult decât slabă. Cronicarul nu se sfiește să-și critice și pe amicii scriitorilor. Din multe cazuri menționăm cele spuse despre Victor Eftimiu, “un autor foarte fecund” care după *Înșir-te mărgărite* și *Cocoșul negru* a ajuns un mășteșugar încât *Ave Maria* și *Crăciunul lui Osman* “au răposat în Domul.” A. de Herz era un dramaturg la modă, puternic influențat de “fabrica franceză de comedie”. Rebreanu i-a remarcat dibăcia dramatică, arta dialogului și și-a exprimat încrederea că dramaturgul va progresa. Așteptările au fost zadarnice. În cronicile sale Rebreanu a semnalat primejdiile și involuția dramaturgului. Acest A. de Herz n-a suportat observațiile conicarului, renunță la bunele relații cu el atacându-l neloial, mergând până la delațiune, în urma căreia Rebreanu va fi arestat de ocupantul german din timpul Primului Război Mondial.

Lui Rebreanu nu i se pot imputa *parti-pris*-uri. În afară de 2-3 piese, dramaturgia lui Nicolae Iorga nu depășește media. Conștiința acestui lucru nu-l oprește pe Rebreanu să critice Teatrul Național (actori, regizori) pentru spectacolele care au “masacrat” piesele marelui istoric: “Anul trecut

s-a jucat *Învierea lui Ștefan cel Mare*, nepregătită, de mântuială. Acum *Mihai Viteazul* are aceeași soartă. Semnul de întrebare vine de la sine. E vorba de un sistem ce se aplică special d-lui Iorga? Se urmărește cumva o demonstrație că încercările teatrale ale marelui savant sunt proaste? [...] O piesă oricât de strălucită, jucată în condițiile în care a dat *Mihai Viteazul*, merge la cădere sigură.” (L.R., O., 13, p.219) Citind cele trei volume de cronici dramatice, exceptând câteva cazuri când evoluția ulterioară a teatrului (autori, actori) nu am constatat verdicte anapoda, abateri de la obiectivitate. Abateri de la obiectivitate săvârșește doar în două cazuri când suprasolicită aprecierile pozitive: în cazul actriței Fanny Rebreanu (dar totuși ponderat) și a dramaturgului Mihail Sorbul (de la începuturi prieten veșnic și apoi cumnat). Aceste alunecări sunt explicabile omenește prin anumite circumstanțe de viață.⁽⁶⁾

Când e vorba de un scriitor de mare valoare sau de o piesă remarcabilă, cronica se dezvoltă într-un articol de prezentare generală a scriitorului și a operei lui. În astfel de cazuri, din simplu cronicar Rebreanu devine un critic și istoric literar. Asemenea pagini dovedesc cunoașterea temeinică de către Rebreanu a literaturii universale. Amintim paginile despre I. L. Caragiale, Cervantes, Shakespeare, Moliere, Ibsen. Pentru a susține cele afirmate dăm câteva extrase din cronica la spectacolului cu tragedia lui Racine, *Andromaca*: “Clasicii francezi [...] nu văd și nu concep omul în toată varietatea divină și minunată a ființei sale, ca Shakespeare bunăoară. Ei relevează sau subliniază din om numai acele însușiri, acele trăsături cari, dintr-un anumit punct de vedere, sunt însemnate sau caracteristice. [...] astfel oamenii lor nu sunt ca noi; sunt niște ființe abstracte [...]. Oamenii aceștia ne sunt arătați cu câte o singură însușire omenească și tot ce fac este numai pentru a reliefa însușirea aceasta. Dar cine a văzut oameni cari să nu fie decât eroi și iar eroi? Eroii lui Shakespeare, fără a înceta de a fi eroi, sunt totuși și oameni ca și noi, cu slăbiciuni ca și ale noastre [...]. De aceea ne sunt mai dragi. Fiindcă putem să le descoperim și urmări. Eroii lui Corneille, ai lui Racine însă sunt numai eroi, sunt fără cusur, mândri și reci, disprețuitori și artificiali, declamatori și corecți. Până și limba ce-o vorbesc, versurile prin cari ni se adresează sunt atât de corecte încât ne înspăimântă. De aceea îi admirăm mult, dar îi iubim mai puțin [...]. Oamenii aceștia, în sfârșit, sunt față de oamenii lui Shakespeare, față de oamenii adevărați, ca niște tablouri [...]” (L.R., O., 12, p.85). Rebreanu nu critică pe clasicii francezi ca să elogieze pe Marele Brit, ci face o paralelă pentru a pune în evidență deosebirile dintre două concepții literar estetice și chiar filosofice.

Când scrie despre spectacole cu piese străine, Rebreanu e totdeauna informat, este la curent cu mișcarea literară europeană de la sfârșitul sec. al XIX-lea și începutul sec. al XX-lea. Printre altele e la curent cu expresionismul. Scrie despre reprezentațiile cu piese de Strindberg, Wedekind, de românul Sângeorgiu. Despre ultimul spune: “[...] ca mai toți expresioniștii care se respectă, e mai întâi teoretician și pe urmă creator.” În aceste cronici face referire la influența lui Nietzsche. Față de expresionism este destul de circumspect. E drept că opiniile și le formează pe baza unor opere expresioniste (piese, regizori) nu tocmai din prima linie.

Prin consecvența sa critică obiectivă, Rebreanu a iritat pe mulți (autori, actori, regizori). A fost considerat persecutor al pieselor românești. George Ranetti e aspru criticat pentru “banalitățile neiertate de limbă și stil”, pentru “termenii de mahala” din talmăcirea unei piese de Batallie. Încercând să răspundă criticilor aduse talmăcitorul renunță la orice argumentație de ordin literar, urmărind “lichidarea adversarului” (cf. N. Gheran). O scurtă polemică are Rebreanu cu Al. Davila, directorul Teatrului Național. Spre cinstea lui, Rebreanu face distincție între autorul dramei istorice *Vlaicu vodă*, considerând-o “mare operă a dramaturgiei românești”, și Davila director al Naționalului, cu multe insuccese și atitudini reprobabile în relațiile cu actorii. Tot spre cinstea sa, Rebreanu ia apărarea lui Davila când acestuia i se pune sub semnul întrebării paternitatea asupra dramei *Vlaicu*

vodă. O polemică scurtă, dar destul de aspră are Rebreanu cu Al. Macedonski: “D-ul Al. Macedonski, într-un exces de indulgență senină și bazată pe trei «capodopere universale» ale tri autori români ce se vor juca la Teatrul Național, a botezat, chiar aici {ziarul Rampa} stagiunea actuală, desigur cu o foarte fină ironie, *stagiunea cea mare*. Necunoscând «capodoperele» anunțate de d. Macedonski, dar cunoscând tristele spectacole de până acum din această stagiune, cred că ar fi fost mai nimerit s-o fi botezat *stagiunea de pomină*” (L.R., O., 12, p.88). Critica lui Rebreanu la adresa piesei lui Mircea Demetriad – emulul nașului său literar – inflamează pe Macedonski. Și de data aceasta trebuie reținut că în disputa polemică, Rebreanu desparte pe marele poet Macedonski de Macedonski “descoperitorul” de genii și capodopere. Scriptural polemica celor doi s-a materializat din partea lui Rebreanu în: *D-l Macedonschi, geniile și capodoperele; Persecuțați piesele românești; De vorbă cu D. Macedonski; La vorbe făpte* (L.R., O., 12, p.49,155,159,1690). Iar din partea lui Macedonski în: *Noi îndrumări dramatico-patriotice; La vorbe făpte; Eu despre mine*. Pentru o documentare amănunțită vezi nota 7. Din fericire polemica n-a degenerat. Cei doi vor băga sabia în teacă și vor adopta neutralitatea. Rebreanu n-a fost niciodată ranchiunos, răzbunător. El se numără, de exemplu, printre primii care scrie elogios despre poet la moartea acestuia.

În exprimarea observațiilor critice, cronicarul dramatic folosește o bogată paletă de formule și tehnici încât stilul devine plastic și expresiv. Judecățile merg de la înțelegere la ghilotinare. (Acolo unde citatul e o sintagmă sau o propoziție am considerat că nu mai e necesară trimiterea la sursă).

Pentru a arăta subrezenia construcției dramatice a piesei, cronicarul ia locul autorului și procedează la povestirea – descâlcirea, subiectului. Uneori nici acest lucru nu-l poate face: “În sfârșit nici n-ai ce să rezumi”. În alte situații e inutilă desfășurarea amplă a observațiilor critice, atunci cronicarul formulează direct, din prima frază verdictul: “Adică *Onoarea*, cu câțiva interpreți noi. Și numai de acești interpreți vrem să vorbim. Căci despre *Onoare*, zău, n-am mai avea puterea să vă întreținem.” Despre *Flușturaticul*, o piesă jucată de trupa germană spune că este “o bășică de săpun care n-are măcar strălucire de o clipă.” În cronică la *Femeia zilei* scrie că aparține “de doi maeștrii teatrali” al căror nume “ar fi păcat să le reținem.” După cum am văzut și din alte exemple, când e vorba de nulități literare Rebreanu este necruțător. Pentru edificare mai dăm două exemple: Orendi, autorul piesei *Lumină din lumină* “e cu desăvârșire antiliterar”; *Necunoscuta*, piesa lui Brisson, e o “dramă răsuflată și sforâitoare” o “vechitură fără nici o valoare”. Uneori verdictul este dat printr-o exclamație: “*Culcușul miresei* e frate bun cu *Fericirea neveste-mi*, fie uitată!”. După ce spune că Burlănescu-Alin este un “antiteatral exemplar” rezumă “peripețiile” personajelor, ca în final să exclame: “Pe urmă pleacă toți să se culce. Slavă domnului!” În așteptarea sfârșitului spectacolului cronicarul își consemnează stările, reacțiile sufletești: “După actul întâi, ne-am zis, cu încredere: Ah! După al doilea, cu nedumerire: Ah! După al treilea, cu decepție: Vai!”. Nulitatea autorului și a piesei sale *Glasul cucuvaiei – piesă militară în patru acte de dl. P. N. Panu* este demonstrată simplu prin cumulul de lexeme din sfera semantică a armatei: “Dl. Panu e în primul rând un soldat excelent. Din piesa d-sale se vede lămurit cât i-e de dragă lumea oștășească, cu câtă plăcere subliniază virtuțile militare, cu câtă ardoare pledează pentru viața soldățească. Piesa d-sale poate servi ca model de iubire pentru breasa militară, e un fel de apologie a militarului.”; concluzia “o dramă tot atât de lugubră ca și ... glasul cucuvaiei.” Rebreanu folosește și tehnica falsei laude prin coborârea ei în derizoriu. Un exemplu este cronică la *Din dragoste* de Ohnet. În una din cronicile sale găsim o frază ce conține un întreg program al cronicarului: “observațiile nu le facem pentru a scădea meritele [...], ci spre a-l îndemna la desăvârșire”. Rebreanu nu e prea slobod la superlative, dar când cel în cauză le merită (vezi portretele omagii) nu se sfiește să le folosească. De pildă, despre Maria Filotti spune că

este “o perlă a artei dramatice românești”, iar Agatha Bârsescu are “noblețea talentului”, o artistă mare “între cei mari”; arta Agathe Bârsescu nu se va sfârși, va continua prin elevii săi.

În formularea observațiilor critice Rebreanu se folosește de toată gama și nuanțele ironiei, de la malițiozitate la ironia suculentă și metafora satirică. Într-o cronică se adresează virtualilor interlocutori: “Cine-o găsi că *Copiii muzelor* e o «piesă», fie chiar fantastică, să se poată juca, nu la Teatrul Național, dar la orice teatru din lume, îl rugăm să ne scrie. În afară, bineînțeles, de directorul și comitetul de lectură al Teatrului Național care a primit cu entuziasm *Copiii muzelor* d-lor Adrian și Stocedum”. Eșecul lui Delavrancea cu *Hagi Tudose* e consemnat în aceeași manieră: “În orice caz trebuie să avertizăm pe amator [...] să se grăbească a-și reține locuri pentru *Hagi Tudose*. Se vinde și lemn sfânt pentru cei ce doresc să viseze ca Gherghina și Matache Profiru. Doritorii să nu întârzie însă, căci după câte am văzut *Hagi Tudose* își va închide prăvălia foarte repede!” O monstră de umor este și cronica *Măgarul lui Buridan*. Prezentarea *Curcanilor* după cea cu *Andromaca*, îi prilejuiește următoarele reflecții: “După *Andromaca* ce putea să urmeze mai potrivit decât *Curcanii*. Adică numai franțuzii să albă eroi clasici? Mă rog avem și noi. Avem chiar pentru orice ocazie. Chiar pentru o ocazie războinică! Deci s-a reluat *Curcanii*, cred că mobilizarea se impune. Ca să ne scape de câțiva «artiști» de cari altmintrelea nu e nici o nădejde să ne scăpăm vreodată”. Metafora ironică ține locul unei întregi argumentații. Iată câteva exemple elocvente: piesa *Suprema forță* “miroase a mucigai”; pe dramaturgul francez, Labich, “vremea l-a ruginit”; Grillparzer este poetul revoltei “cu pumnii strânși în buzunare”; *Sorana* lui Brătescu-Voinești și A. de Herz “e un copil cu buricul netăiat...”. Cu aceleași intenții cronicarul apelează la proverbe ori propoziții apodictice: “Când pisica nu-i acasă, șoarecii joacă pe masă...”; “socoteala de-acasă, rareori se potrivește cu cea din târg”; “Două săbii nu încap într-o teacă”; “Zgârcenia, în materie de artă, e ucigătoare”; “prezentul clădește viitorul pe temelia trecutului”; “teatrul fără disciplină e ca turma fără păstor”. Multe din cele văzute și auzite la spectacolele vizionate îi provoacă cronicarului reflecții mai mult sau mai puțin filosofice, dar confirmate de propria-i experiență de viață și cărora marele prozator le va da curs în operele sale: “Viața e un drum lung, lung, împrejmuit ici de iarbă, colo de copaci verzi, dincolo de flori, mai încolo de pălămidă și de pustietăți jalnice.”

O primă concluzie: “cronica este cursivă, atrăgătoare. Înainte de toate ea se adresează cititorului obișnuit, fiind lipsită de prețiozitate, de o erudiție ostentativă, de un stil alambicat [...]. În plus, prin specificul ei, viața teatrală îl obligă să dovedească o mare mobilitate, mai ales din pricina repertoriului”.⁽⁸⁾ Cronica lui Rebreanu are un caracter colovial, în sensul nobil al cuvântului.

Prin obiectivitatea, onestitatea, maturitatea și conștiința cu care își scrie cronicile și prin cunoașterea literaturii dramatice naționale și universale, Liviu Rebreanu depășește pe confracții de generație încât putem afirma că el pune bazele adevăratei cronici dramatice. Privită în ansamblul ei, dar mai ales din perioada anilor 1910-1924, activitatea gazetărească consacrată teatrului îl situează pe Liviu Rebreanu în rândul precursorilor gândirii teatrale românești și a științei teatrului (cf. N. Gheran). De abia după el urmează elita teatologiei românești (Tudor Vianu, Camil Petrescu, Alice Voinescu). Prin lucru bine făcut Rebreanu răspunde celor care din micime profesională și invidie spuneau: “Uite-te domnule! A venit boanghinul să ne facă nouă zile fripte”. Rebreanu a fost mai mult decât un cronicar dramatic de serviciu la o gazetă sau alta. A fost un luptător, trup și suflet – cum se spune, pentru propășirea teatrului românesc. A înțeles foarte bine rolul acestei instituții în educarea estetică, morală și națională a oamenilor. Alte dovezi că Liviu Rebreanu și-a dăruit toată puterea de muncă și iubirea pentru teatru sunt interviurile care i s-au luat de-a lungul timpului mai ales în perioada directoratului la Teatrul Național: “Dl. Liviu Rebreanu răspunde la ancheta noastră în jurul crizei teatrale” (1927); “De vorbă cu dl. Liviu Rebreanu noul director al Teatrului Național” (1928);

“Directorul Teatrului Național cere repararea jignirii aduse teatrului” (1929) – referat adresat Ministrului Artelor și Cultelor; conferințe radio. În total sunt texte grupate în Addenda, în vol. 14 din *Opere*, ediția critică N. Gheran. Din rândul acestora merită semnalat articolul *Cronica Bucureșteană* apărut în 1910 în “Revista politică și literară” (Blaj, 1908-1913), și notele D-lui Gheran (L.R., O., 14, p.305) care sună ca un îndemn la cercetare deoarece colaborarea lui Rebreanu la ziarul blăjean este un capitol nescris.

Liviu Rebreanu în postura de cronicar dramatic și-a îndeplinit cu prisosință munca asumată în numele veșnicei și puternicii sale iubiri pentru teatru.

Note

1. Liviu Rebreanu, *Jurnal, vol.1*, Ed. Minerva, 1984, p.401-4025
2. N. Gheran, *Rebreanu – Amiaza unei vieți*, Ed. Albatros, 1989, p.66,67,106
3. N. Gheran, *Tânărul Rebreanu*, Ed. Albatros, 1986, p.305
4. Liviu Rebreanu, *Calvarul*, în *Opere*, 3, p.65-66
5. N. Gheran, *Tânărul Rebreanu*, Ed. Albatros, 1986, p.389
6. N. Gheran, *Rebreanu – Amiaza unei vieți*, Ed. Albatros, 1989, p.66
7. N. Gheran, *Tânărul Rebreanu*, Ed. Albatros, 1986, p.373-377
8. Idem p.305