

Eminescu, critic de teatru (II)

Critica – determinare a adevărului artistic

„Nu lingușim pe nimenea, pentru că nu sîntem în stare de a spune neadevărul, iar adevărul este singura rațiune de a fi a unei dări de samă de orice natură“. Aceasta este profesiunea de credință a criticului, exprimată cu ocazia cronicii la melodrama *Cerșetoarea*, o piesă „de senzație“ dintre multele ce infestau teatrul nostru în vremea aceea și care îl scotea din apatie pe critic, prin caracterul ei repulsiv. Să întirziem asupra acestor rînduri și să încercăm să desfășurăm discursiv cele câteva înțeleșuri etice implicate aici, pătrunzîndu-ne, la rîndul nostru, de filosofia morală a criticii eminesciene.

„Nu lingușim pe nimenea...“, iată o normă ce ar putea sta la începutul oricărui decalog al breslei criticilor, dar, dacă există motive de proliferare a unei critici lingușitoare, ce l-ar mai putea împiedica pe critic să lingușească? Dragostea pentru adevăr, am spune, cu oarecare înțeles hedonic; Eminescu ne-o spune însă altfel, mai adînc și mai implicat: „pentru că nu sîntem în stare de a spune neadevărul“. E vorba, așadar, de o neputință: neputința de a minți. Pentru Eminescu (după Schopenhauer), neputința aceasta este semnul eliberării eului de voință. Emancipat de voință, eul este pregătit pentru contemplarea adevărului în forme și idei, deci în reprezentare. Voința este „suma acelor instincte animalice sădite în om pentru a-i păstra existența sa ca individ și ca specie“. (v. cronică la *Fadette*). A spune sau a nu spune adevărul atunci cînd rostirea e mijlocită de un act de voință, pentru Eminescu este egal, fiindcă actul rostirii

nu are nici un temei moral. Aceasta, deoarece finalitatea rostirii adevărului ține de interesul egoist al conservării persoanei. Să nu poți minți și, de aici, ca o consecință logică, să nu spui decît adevărul, iată semnul unei conștiințe etice ce se întemeiază pe o realitate ontologică mai profundă decît voința, anume, pe credință. Credința că „adevărul este rațiunea de a fi a oricărei dări de samă de orice natură“. Va să zică, pentru a nu fi în stare să mintă și deci să lingușească, criticul trebuie să creadă în adevăr, rațiune de a fi a propriului său demers critic; nu să-l iubească (adevărul fetiș), nici să-l folosească drept instrument (adevărul abstract). Mîntea criticului, eliberată de voință, va lucra după dictarea adevărului, ce se revelează în actul dării de seamă. Eminescu își numea deseori cronicile dări de seamă. E implicat aici un înțeles moral; a da seamă înseamnă a răspunde pentru actul tău sau pentru cel pentru care girezi, a-ți acorda ție sau a acorda altuia un gir moral. Așa se vede pe sine și criticul Mihai Eminescu: un raportor moral despre fenomenul artistic teatral.

Desigur, instrumentarul de detectare a fenomenului artistic îl constituie cultura criticului și facultățile sale psihice (inteligența, discernămintul, atenția etc.), dar adevărul judecăților sale de valoare este ireductibil, este fapt de conștiință etică universalizată tocmai prin recunoașterea necesității, a logicii lăuntrice a fenomenelor vieții și artei. Criticul se pronunță adevărat pentru că el întocmește, sub dictetul necesității, un proces verbal al realității artistice. Demersul său critic

este un act complex de conștiință și de cunoaștere totodată, căci el relevă, girează și convinge despre adevărurile din reprezentările dramatice (operă și interpretare), învățând publicul să le vadă și să se pătrundă de ele. A vedea necesitatea și a te lăsa pătruns de necesitate, iată o calitate a bunului-gust. Gustul, această facultate a omului de a se cunoaște pe sine prin produsele sale spirituale, era pe vremea lui Eminescu îndeajuns de precar. Pe criteriul gustului, poetul împărțea publicul în două categorii : „plebea de sus“, cu „gustul stricac“ de piesele cu conținut frivol ale bulevardului parizian, și „poporul de jos“, cu „gust primitiv“, cu percepția estetică brută, nelucrată de idei, avînd preferințe pentru comedia groasă sau melodrama stridentă, „de senzație“. Pentru Eminescu, criticul e un profesor de gust, înțeles ca simț al necesității și dreptei măsuri a lucrurilor.

Păreră poetului cu privire la publicul de teatru al vremii sale era îndeajuns de sceptică. „...un public, care strîmbă din nas, îndată ce vede repetîndu-se de două sau trei ori o piesă bună, și așteaptă cu nerăbdare tot piese nouă, crezînd pe actori cai de poștă, un public ce aplauzează piesele rele și primește cu multă răceală pe cele bune, care prin eventuala sa nepăsare silește Direcția să deie trei piese nouă pe săptămînă, un asemenea public pierde dreptul de a avea un teatru bun și ne mirăm cum de actorii, demoralizați de asemenea muncă de salăhor, unde orice idee de artă dramatică e subordonată trecătoarei petreceri, își mai dau silința de-și știu încalte rolurile“. (Cronica la *Cerșetoarea*.)

Eminescu sublinia, ori de cîte ori avea prilejul, relația dintre teatru și public, găsînd că publicul este principalul vinovat de starea precară a teatrului. Așa, cu prilejul anunțului reprezentației de beneficiu a actriței Anna Dănescu („Curierul de Iassi“, 4 martie 1877), el spunea : „Fiecare director e silit să deie sau piese de senzație, pline de crime, dureri fizice, boale, și lipsite de caractere dramatice, sau alegînd o cale și mai rea să deie farse obscene în chiotele unui auditoriu foarte primitiv de asemenea hrană, care nu apelează la inteligență sau la inimă, ci la simțiri mult mai josnice“.

Nu mai comentăm. *Mutatis mutandis*, demersul critic vizează repertoriul și reprezentarea. arătînd publicului adevăratele valori etice și estetice din devenirea fenomenului artistic teatral, păstrînd din curgerea modelor în ce privește reprezentarea și din nestatornicia gustului și împrejurărilor un moment adevărat care să participe la eternitatea spiritului. Acest moment putea fi o piesă întregă, deci o

alegere repertorială, ca de pildă *Revizorul* de Gogol, *Moartea lui Petru cel Mare* de Scribe, *Ruy Blas* de Hugo sau *Despot Vodă* de Alecsandri ; de cele mai multe ori, criticul se oprea doar la un caracter sau o interpretare fericit concepute, în caruselul repetabilității insipide.

„Dramele de bulevard, date pentru a asigura existența zilnică a teatrului, vor fi plăcut la mulți, noi însă am dat sama despre ele numai întrucît observasem pe ici pe colea cîte-un caracter mai bine desenat. Altfel, aceste ne-au lăsat în deplină apatie și nici una nu ne-a inspirat interes pînă la sfîrșit. Ele toate nu sînt cu mult mai mult decît figurile pe care le formează un caleidoscop“. (Cronica la *Moartea lui Petru cel Mare*.)

Cum arată pentru Eminescu o dramă de bulevard, „de senzație“ — lipsită de intelectualitate ? Iată o rețetă ironică : „iei o ingenuitate, un tată nobil, o mamă iubitoare, un amant frumos, un intrigant cu pălăria mare și cu ochii boldiți, un pahar cu apă în care se toarnă sare, un pumnar, le amesteci toate bine, le dai cinci clocote, ca să iasă cinci acte, și în sfîrșit te duci acasă, mulțămînd Domnului că toate relele din lume sînt trecătoare. Două dame, un fante de cupă, doi rîgi și cîteva articole din codul penal formează tot calabalicul intelectual al dramelor de senzație“. Despre melodrama *Cerșetoarea* spunea : „această piesă curioasă este un infern plin de îngeri și de oameni de treabă“ ; am citat pentru universalitatea definiției privind melodrama. Și tot aici, vîzînd zugrăvirea caracterelor ce nu se potrivesc situațiilor dramatice : „Ce sînt aceste caractere boite cu albeață morală, unse cu badanaua nobleței de suflet ?“

Adevărul este necesitate în lumina înțelegerii, ca atare Eminescu refuza întîmplarea, „providența“ care „joacă rolul de mașinist“ în dramele bulevardiere. „Mașinistul providențial, deus ex machina, n-are ce căuta în drame“. (Cronica la *Cerșetoarea*.) Sau, în cronica la *Doi surzi și paza bună trece primejdia rea* : „În opul dramatic nu există întîmplare. Drama arată ce se lucrează de cutare sau cutare caracter conform predispoziției sale naturale. De aceea ea implică în sine vina tragică. Nu o vină, pedepsită de articolele codului penal, căci codul lovește numai în infracțiunile pactului, primit pe tăcute de societatea omenească, infracțiuni a garanției reciproce dintre om și om, cea dintîi însă nu are de obiect acest conflict între om și societate, ci acela care

se naște din ciocnirea caracterelor deosebite“.

Este interesantă această relație, pe care o face Eminescu, între morală, ca atitudine specific umană („predispoziție naturală“), de autodeterminare a individului ca simbol al umanității, și drept, ca pact, convenție, adică, între indivizii-părți ale întregului social. Universalitatea adevărului profund dramatic constă, deci, în relevarea limitelor autodeterminării omului, în sens ontologic, ci nu în relația acestuia cu o convenție socială istoricește perisabilă, a coexistenței unei sume de indivizi.

Să urmărim câteva determinări ale adevărului ce se dă simțurilor prin reprezentările dramatice: așa în „Fadette“, romanul lui George Sand dramatizat de Charlotta Birchpfeiffer sub titlul *Grille* (Greierul) și reprezentată sub titlul *Urita satului* în traducerea lui Theodor Burada — după cum vedem, o adaptare. Aici, adevărul întrupat în scriere este cel „fiziologic“, caracterul este o fetiță ce se trezește la feminitate. La fel, criticul ne relevă adevărul natural pe un fond de scepticism al concepției din comedia *Revizorul* de Gogol. Este un adevăr străin de orice efect al frazelor frumoase sau al situațiilor premeditate. Aceste adevăruri sînt roade ale observației și copierii naturii nu în formele sale, ci în procesualitatea sa. Iată o comparație relevantă în acest sens: „Ai într-o răsadniță deosebite semințe; cade o ploaie și toate răsar în plină lumină, fiecare în felul ei. Ai și aici o răsadniță de oraș provincial, în care toți dormitează în păcate moștenite, fără ca lumea să se preocupe mult de ei... cînd, iată că apare un revizor și toate aceste plante s-arată pline, greoaie, de-a dreptul pe scenă și cunoști că nu-i între ei nici o imitație în carton, nici un caracter afectat — răutatea și înjosirea omenească s-arată așa cum sînt, și rîdem de ele.“ Natura la Eminescu este „întotdeauna adevărată“, geniul autorului consistă în calitatea observației sale, în noutatea ei, în „a băga de seamă ceea ce toată lumea scapă din vedere“ (cronică la *Fadette*). Așadar, artistul trebuie să observe, în comun și repetabil, diferențele sensibile, nuanțele care constituie, la urma urmei, profunzimea operei. Și, în fine, adevărul etern al artelor clasice, al marilor tragedii și comedii (tragiciei greci, Shakespeare, Molière), văzut ca adevăr natural elevat, ridicat adică în lumina reflecției liniștite, senine, ieșite de sub regimul egotist al voinței: „Moartea la creștini e un schelet, la cei antici e un

geniu cu făclia întoarsă. Adevărată și o imagine și cealaltă dar cea din urmă face o impresie senină“. (v. cronică la *Două orfeline*.) Acest adevăr poate fi relevat și de moderni, dacă ei vor adînci prin gîndire caracterele observate în natură, renunțînd, pentru necesitatea și consecvența lor, la orice premeditare intelectuală a intrigii. Nu imitarea clasicilor (precum Corneille și Racine), prin preluare de motive, ci imitarea gestului lor intelectual și moral. „De aceea farsele lui Molière sînt clasice pe cînd dramele lui Racine și Corneille și cum se mai numesc acei iluștri mergători pe cataligi, nu sînt de fel clasice, ci niște imitații slabe și greșite ale tragediei antice. Molière nu a avut alt profesor decît natura, (s.n.) de aceea e clasic, în farsele sale, chiar“. (Cronică la „Teatrul de vară“.) Aici este inculcată ideea platoniciană a imitării. La Platon deosebim trei niveluri ale acestui proces: întii, ideea, apoi, fenomenul și, în ultimul rînd, reprezentarea. Artistul simulează modelul, arhetipul, ideea, sprijinindu-se pe realitatea sensibilă, natura, deci, singurul profesor, de vreme ce artistul nu vede ideea, ci numai natura, care, la rîndu-i, dă seama despre idee. Or, a imita, în intrigă și caractere, modelele antice, precum Corneille și Racine, este un act artistic de a doua mînă, o copie a copiei. Molière (sau Shakespeare) n-au imitat pe antici în formă și conținut, ci doar în procedee. Ei se aseamănă anticilor, ca demers artistic, dar rămîn ei înșiși în universul creat. Eminescu îi numește pe Racine și pe Corneille mergători pe cataligi, tocmai pentru că ei își fundează măreția pe soclurile creației antice. La Eminescu, adevăratul artist este în relație intelectiv-organică doar cu natura, care-i relevă o ordine, o rațiune mai înaltă, un plan despre care ea însăși dă seama.

Adevărul interpretării este dat de actul de identificare a actorului în și cu rolul, care se face prin studiul adîncit al personajului și, prin acesta, al naturii proprii. Să luăm cîteva exemple de nepuțință de a se identifica în rol a actorilor, din cronică la *Ruinele arendășiei*. „D. Manolescu joacă cu prea multă solemnitate, se suie pe cothurnul tragic chiar cînd nu e vorba d-a înfătoșa caractere înalte, pasiuni adînci, așa de mult păstrează manierele convenționale încît în cea mai mare emoțiune nu uită unde și-a lăsat pălăria și mînușile. Răul este că i se dau niște roluri pentru care nu are predispoziție naturală. Ca amarez, nu are destulă gingășie, pentru caractere înalte

(Continuare la p. 24)