

■ V. MÎNDRA

Eminescu și demnitatea criticii teatrale

(Note de lectură)

Apariția volumului IX al ediției critice Eminescu* atestă nu numai un înalt nivel de muncă filologică. Importanța continuării eforturilor lui Perpessicius, de către o nouă echipă, condusă de Petru Creția, stă mai cu seamă în găsirea unei metodologii, care, ducând foarte departe acribia, asigură totodată un etalaj al textelor, accesibil cititorului. Editorii prozei eminesciene (vol. VII) și, acum, ai publicisticii din prima perioadă (1870—1877), au continuat munca devotată și scrupuloasă a înaintașului, asigurând o inteligibilitate continuă a relației dintre textele de bază și aparatul critic.

Cum, în această etapă dintii a jurnalisticii lui Eminescu, sînt cuprinse multe dintre articolele și cronicile sale teatrale, ni se oferă încă un prilej de a comenta ideile poetului cu privire la dramă și spectacol. Nu credem că mai este cazul să reamintim sensul programatic al ziariştilor teatrolile eminesciene, începînd cu celebrul său articol din „Familia” (1870), despre „Repertoriul nostru teatral”. Despre consecvența și valoarea principială a opiniilor sale, s-a scris în repetate rânduri. Poate că nu s-a relevat, însă, îndeajuns, superba încăpăținare cu care Eminescu și-a păstrat spiritul critic, față de realitatea unei mișcări teatrale bintuite de vinturi nefaste. Departe de a preciza lunic în afara datelor conjuncturale, poetul și-a exercitat misiunea printr-o cercetare exigentă a situației de fapt. Mergînd, așadar, în întîmpinarea disponibilităților reale ale interpreților și

ale publicului, el refuza alegerea căilor celor mai ușoare. Mai cu seamă, respingea prezența în repertoriu a „dramelor de bulevard” (adică a melodramelor de tip Denner), dar și a imitațiilor superficiale după marile tragedii.

Recomandarea repetată a unor autori străini, ca Scribe sau Sardou, ale căror piese se caracterizează printr-o teatralitate temeinic clădită, indică, împreună cu alte semnalizări, o înțelegere clară a necesității de a înlocui simplistele farse „corupte”, învățînd din mers profesionalitatea teatrală și dramaturgică, într-o continuă încurajare a perspectivei dinamice. Cu alte cuvinte, muștrindu-i pe cei care vor să sară treptele intermediare (ca Bolintineanu, în dramele sale istorice), Eminescu acceptă cu atît mai puțin „offenbachiadele”, altfel spus, operetistica de efect facil, cu sau fără muzică.

Aparținînd acelui grup privilegiat care se formează, printr-o curajoasă provocare a împrejurărilor, sub egida „Junimii”, Eminescu deschide mereu alte fronturi împotriva soluțiilor minimei rezistențe, contra justificărilor de ordin „practic” care deschid calea prostului gust. Partizan febril al pătrunderii în imagistica istoriei naționale, autorul lui *Bogdan Dragoș* denunță, încă în cronicile sale de tinerete, piesele istorice fără de profunzime, în care „umbrele trecutului (...) își aduc strălucita lor existență, coronate cu hirtie aurită”.

În articolul din „Familia” (1870), de unde sînt extrase cuvintele mai sus citate, este — în schimb — elogiată „drama „Grigore Vodă” a lui Depărdășanu”, care izbutea, în 1864, o ridicare a acțiunii la semnificații de acuitate filozofică. Cîțiva ani mai tîrziu, în 1876, comentînd piesa *Moartea lui Constantin Brâncoveanu* de Antonin Roques, Eminescu nu considera că este nepotrivit sarcasmul mînios, pen-

* M. Eminescu : *Opere, IX, Publicistică 1870—1877, ediție critică îngrijită de Petru Creția (coordonator), D. Vatamaniuc, Anca Costa-Foru, Eugenia Oprescu ; Ed. Academiei R. S. România, 1980.*

tră a condamna deghizarea, sub aparență inspirației patriotice, a unei drame în care „caracterele nu sînt — cel puțin reale nu; căci oameni boiți cu alb și cu negru nu însemnează caractere”... „Situățiuni născute din caractere, asemenea nu sînt”, adaugă criticul, utilizînd elementele unei estetici dramatice pe care laboriosul și informatul adnotator al ediției, D. Vatamanuș, le pune pe seama lui Rôthscher (după cum se știe, tradus de Eminescu), dar care, împreună cu alte opinii ale poetului teatrilor, derivă și din lectura directă a „Dramaturgiei hamburgheze” (Lessing), în vreme ce anume nuanțe (cele de ordin istoric) descind din cursul despre literatura dramatică al lui August Schlegel.

În mod necesar, dialectica raporturilor dintre public și teatru îl conduce, în repetate rânduri, pe cronicarul de la „Curierul de Iași” la discutarea distanțelor dintre actualitate și repertoriu. Și, ca de obicei, față în față cu manifestările curente ale vieții teatrale, Eminescu nu pierde din vedere virtualitățile estetice ale relației dintre opera dramatică și imediatul real. Amprenta predilecțiilor junimiste iese din nou în evidență. Soliditatea acordată vârstei tinere a teatrului românesc se întemeiază, la Eminescu, pe distilarea severă a valorilor, singura capabilă să asigure dezvoltarea artei scenice și a poeziei teatrale. Prin urmare, el se va opune concesiilor care sacrifică micilor utilități ale clipei edificarea artistică, și — prin urmare — autentică forță educativă a scenei. În ampla și consistenta cronică din 20 martie 1877, depășind cu mult comentariul spectacolului curent, marele poet se ridică împotriva „șarlatanismului intelectual”, acuzînd farsele „cu aluziuni necuviincioase”, care mutau pe scenă dihonii fără de principii, dintre grupările electorale ale epocii, atacurile triviale, mai ales. Acestei cantonări în straturile superficiale ale actualității, Eminescu îi opune idealul unei „atmosfera artistice” în care spectatorii „să poată privi c-un egal interes zădăvirea părții eterne din om”. Ceea ce pare să-l stingherească în mod deosebit pe cronicar este conceperea teatrului ca divertisment facil. El se distanțează decis de „o parte din public, aceea căreia-i mai place un repertoriu ce nu-i dă nici de gîndit, nici de simțit”. Pe deplin convins că teatrul se înalță artistic prin cunoașterea aprofundată a lumii reale, și constatînd, în acest spirit, că actorii de comedie ai vremii dovedesc virtuozitate „mai ales cînd piesa se petrece în cercuri sociale bine cunoscute” lor, Eminescu refuză omologarea artistică a pieselor cu respirație scurtă, căci „a pune pe scenă împrejurări și oameni cari

azi sint pentru a nu mai fi mîne ieșeamnă a da unui institut de cultură sufletească caracterul frivol al unui cafetă-phant”.

Moralismul clasicizant, cultivat cu rigoare în cercul „convorbiriștilor” ieșeni, capătă, astfel, în cronicile teatrale din „Curierul de Iași”, una dintre cele dintîi aplicații critice la obiect.

Lección „dramaturgiei de la Hamburg” este vădită și în excesele anti-franceze care pătrund în opiniile sale despre adevăratul clasicism. Cînd, într-o cronică din iulie 1876, afirmă peremptoriu că „farsele lui Molière sînt clasice, pe cînd dramele lui Racine și Corneille, și cum se mai numesc acei iluștri mergători pe catalici nu sînt de fel clasice”, tînărul Eminescu are în vedere mai cu seamă diluarea prin sentimentalitate a retoricii tragice la autorul Fedrei. Faptul că, alături de Molière sau Goldoni, el îl recomandă și pe mediocrul Kotzebue se datorează, ca și alte zvicniri ale jurnalisticii sale, servituților unui temperament fugos.

În aceeași perspectivă, a unui clasicism filoshakespearian în linia lui Lessing, se situează și critica acerbă a teatralismului „romantic” în stilul de joc al actorilor, fiind vizată, de fapt, declamația fără acoperire psihologică. Apărînd, în repetate rânduri, „școala dramatică” a lui Millo, Eminescu nu are în vedere elogiul realismului, ci tocmai ceea ce a fost caracteristic marelui actor ieșean: direcția clasicistă, fundamentarea interpretării pe „caractere adevărate” și într-o expresie stilizată a naturalului. Atunci cînd o actriță de prima mărime, ca Frosa Sarandi, exagerează imitarea cotidianului, înlocuind exigențele verosimilului cu transpunerea directă, nefiltrată a realului, criticul Eminescu intervine fără ezitare, pentru a observa cum „coloarea ce o dă caracterelor e prea vie, prea bătătoare la ochi, prea copiată de pe natură”. O asemenea manieră, arată el, „este un defect, căci nu tot ce-i natural e și frumos” (5 decembrie 1876). Între „școala adevărului”, întemeiată pe concentrarea clasicistă a esențelor, și un adevăr „cam prea de-a dreptul”, poetul se declară fără echivoc de partea primei, în acea confruntare dintre clasicism și formele degenerescente ale romantismului, caracteristică mișcării teatrale românești din secolul XIX (confruntare pe care unii istorici continuă, cu o stăruință demnă de cauze mai nobile, să o prezinte ca opunînd realismul, tendințelor curat romantice). Că nu poate fi vorba, nici la 1850, și nici chiar în 1870, de o direcție realistă în spectacolul de teatru, este limpede pentru orice cunoscă-

(Continuare la p. 52)



Premiul Asociației Scriitorilor din Iași

**NELU
IONESCU —**
Cum s-a făcut
de-a rămas
Catinca
fată bătrână
(Teatrul Național
„Vasile
Alecsandri”
din Iași)

reușit să impună, în **Paradis de ocazie**, o puternică atitudine satirică. Acest autor vede cu un ochi proaspăt realitatea imediată, disecă după o rețetă proprie faptele de viață, înlătură de pe ele pojghița edulcorantă, punându-l pe spectator față în față cu sine și cu un posibil și plauzibil mediu social. Realitatea pe care o scruta Aurel Baranga a evoluat, la rindul ei, s-a diversificat, și-a modificat accentele. Tudor Popescu pare să-și asume rolul de conștiință care veghează.

Dacă despre aceste două piese de teatru, asupra cărora ne-am oprit, se poate spune că, indubitabil, constituie momente demne de luat în seamă ale dramaturgiei contemporane românești, pentru anul literar în discuție, ele nu sînt singurele.

Semnalăm cititorului nostru, de pildă, doar comedia politică **Europa, aport, viu sau mort!** de Paul Cornel Chitic și tragedia optimistă în două acte **Monolog cu fața la perete** de Paul Georgescu, publicate în revista „Teatrul”, de-a lungul anului 1979. Nu dorim să epuizăm această posibilă listă, dintr-un motiv lesne de înțeles: ar fi prea mare numărul autorilor de dramaturgie ignorați, pentru reușitele lor din 1979, realmente pe nedrept. Dar istoria literaturii, ca orice istorie, are dreptul la meandre, iar dramaturgii sînt primii care cunosc acest adevăr.

O ultimă întrebare: membrii juriilor au citit, în anul 1980, toate piesele publicate în 1979?

Paul TUTUNGIU

(continuare de la p. 15)

tor al istoriei culturale europene. Cronicile teatrale eminesciene explică — o dată mai mult —, cu o deosebită vigoare teoretică, ce însemna, în plan artistic, școala marelui Millo, cu alte cuvinte, stilul de joc al *naturalului clasicizant*.

Această situație a cronicarului în raport cu dinamica ideilor vieții teatrale capătă un relief constant în jurnalistica lui Eminescu. În „Curierul de Iași”, publicație fără preocupări culturale, cu statut de buletin administrativ (și pe care poetul însuși o ironizează drept „foaia vitelor de pripas”), Eminescu acordă adeseori cronicii dramatice accesul către dezbaterile conceptuală. Căptușeala teoretică a analizelor unor spectacole ieșene dintre august 1876 și martie 1877 adîncește rolul formativ al foiletonului critic. Cultura nu numai că susține, în aceste pagini, o instanță de control asupra punctelor de vedere, ci înlesnește și punerea în circulație a unor judecăți subtile, cum este aceea din cronică la

Revizorul general — prelucrarea lui Petre Grădișteanu după Gogol (și Merimée) —, relevînd „*opinia unora*”, după care „*adevărata comedie trebuie să te facă melancolic*”. De pe o asemenea platformă, este firesc ca autorul cronicilor să-și îngăduie o libertate a analizei critice, care nu face deosebire între celebritățile epocii și începători.

În „Familia” din 1870, Eminescu nu se sfia să-și exprime rezervele față de acele comedii ale lui Alecsandri în care „*modelele și țintele pe care a le fi urmărit sînt foarte turburi*”. În „Curierul de Iași” sînt judecați cu asprime, cînd i se pare a fi necesar, actori iluștri ai timpului, ca Mihail Pascaly, Frosa Sarandi, Mihail Galino sau încă tînărul Grigore Manolescu. Sensul constructiv al „Direcției noi” se manifestă și în acest spor de demnitate a cronicarului junimist. Mai tîrziu, la „Timpul”, acest intransigent priutor de teatru își va continua, cu aceeași febrilitate, examinările critice.