

---

# PERMANENTA MODERNITATE A CLASICILOR

---

## *Eminescu și arta actorului*



Există o bibliografie destul de întinsă asupra raporturilor lui Eminescu cu teatrul, cu problemele lui generale și speciale. Comentatorii s-au oprit și asupra cronicarului dramatic, lucru pe care l-am mai întreprins cîndva și noi. Voim acum să insistăm puțin asupra modului în care a înțeles Eminescu să facă cronică teatrală și cum a înțeles el arta actorului de teatru. Demersul nostru se vrea, pe de o parte, polemic, iar pe de altă, caută să-l propună și aici pe genialul poet drept model de urmat pentru cronicarii teatrali de astăzi.

M. Eminescu se propune ca exemplar și în acest domeniu. G. Călinescu a spus odată că un critic trebuie „să rateze” în cît mai multe zone ale domeniului în care se manifestă. Eminescu a „ratat” ca actor și ca dramaturg, a trăit teatrul din cușca sufleurului și de la masa copistului de roluri, a tradus, apoi, o lucrare clasică, la vremea aceea, despre **Arta reprezentării dramatice** a hegeliianului Heinrich Theodor Röscher, cum a tradus și piese de teatru pentru nevoile trupei Pascaly sau pentru nevoile altora (**Histrion** de Wilhelm Ierwitz, **Diplomatul** de Eugène Scribe și Casimir Delavigne, **Ministri** de Jean-François Regnard). Cînd a început să scrie despre teatru avea, așadar, o experiență directă pe scîndurile scenei, se aruncase, seară de seară, în „groupa cu lei” și detinea o cultură de specialitate extrasă din cel mai de seamă studiu de estetică teatrală de pînă la el. De aceea îi era ușor să privească fenomenul „din interior” și să-l judece cu mijloace de expresie specifice artei teatrale.

Croniclele lui teatrale oferă judecăți și despre textul dramatic, și despre direc-

ția de scenă, și despre costumație ori scenografie, dar atenția i se concentrează în principal asupra jocului actorilor. Nimeni, de la Eminescu încolo, n-a privit arta actorului de teatru cu atîtă înțelegere și în expresie critică atît de relevantă, de specifică, vădind nu numai cunoașterea ei intrinsecă, ci și ponderea ei reală în cadrul spectacolului teatral. Dacă cronicarii teatrali de azi plasează aprecierile despre actori în finalul demersului lor critic, ca și cînd acestea ar putea să și lipsească, Eminescu le-a acordat prioritate, venind cu judecățile despre jocul lor imediat după acelea, inițiale, despre textul dramatic. Eminescu era convins că teatrul se poate face și fără direcție de scenă, și fără scenografie, dar fără actori nu. Actorul este factorul care de peste trei mii de ani ilustrează fără întrerupere teatrul, îl menține ca fenomen viu și suferă, seară de seară, pentru cea mai mică neîmplinire a lui. Dacă toți ceilalți factori ai teatrului vin și pleacă sau pot să mai facă și altceva, actorul este singurul care a rămas și rămîne credincios teatrului, incapabil să mai facă altceva în viață decît teatru. De aceea el este (trebuie să fie!) și cel mai necesar, dar și cel mai important factor al teatrului; fie și o simplă absență, accidentală și de moment, a lui, anulează actul. Apoi, dacă ceilalți factori ai teatrului se pot „distanța” de actul lor și îl pot contempla cu oarecare imparțialitate, cu oarecare detașare, actorul nu are această șansă, deoarece el se află în permanență „în act”. Eminescu a înțeles foarte bine, intuitiv, această condiție ingrată a actorului și i-a oferit șansa de a se contempla

și el cît de cît în actual critic, de a se „oglinzi” și el într-un text de cronică teatrală, pentru a afla și el, de la un om experimentat și cult, ce e bine și ce e rău în actul său, în ce sens ar trebui să-și perfecționeze mijloacele în numele frumosului, progresului artistic etc. Un asemenea demers critic este de două ori pozitiv: pentru actor și pentru cititorul de revistă. Primul va căuta mijloace mai adecvate pentru împlinirea actului său artistic, cel de al doilea se va instrui, perfecționându-și mijloacele de „a privi” teatrul, de a-l înțelege și judeca mai profund.

Eminescu rămîne singurul cronicar teatral român care a judecat arta actorului prin ea însăși, prin mijloacele ei de expresie și cu un limbaj critic de cea mai pregnantă relevanță, de cea mai pregnantă specificitate. Între obiectivele fundamentale ale artei interpretării caracterelor dramatice (și care figurează în programele de studiu ale institutelor de specialitate) ar fi de amintit: vorbirea scenică (voce, dicție, limbă literară), mișcare scenică, gestică, mimică, joc scenic ș.a. Ei bine, nici un cronicar dramatic de astăzi nu face o cît de mică referire la aceste laturi constitutive ale actului interpretării actoricești. Doar Eminescu a întreprins asemenea descinderi în adîncuri, vădind o extraordinară putere de interpretare a celei mai mici grimase, a celui mai neobservabil gest, în semnificațiile lor estetice și psihologice, „descizînd” actul în sine, luminîndu-l. Pentru a exemplifica, voi lua textele eminesciene din antologia *Scrieri de critică teatrală*, cu un studiu introductiv și note de Ion V. Boeriu (Editura Dacia, Cluj, 1972). Nu mă voi interesa nici actorii despre al căror joc emite Eminescu opiniile, nici spectacolele pe care le-a comentat, ci problema în sine. Oprindu-se foarte des asupra modului cum actorii epocii cultivau limba română de la înălțimea scenei, Eminescu nu numai că a făcut observații de semnificație mai largă, dar a vădit interes pentru una din cele mai însemnate misiuni dintotdeauna ale teatrului: înfrumusețarea limbii. El vorbea, astfel, despre răspunderea actorului de a vorbi o limbă română „curată gramatical”, de a uza de accentele „logice” și „etice”, de a vorbi „natural”, de „necuviința neologismelor netrebuincioase” etc. El a respins la actori acele „maniere cam ciudate și stricătoare de limbă”, a observat și criticat faptul că accentul logic, „suflul vorbirii, se așează de către actori adesea fals” a cerut actorului să cunoască „tonul cel mai adînc și cel mai înalt al vocii sale”, deoarece „în nuanțele infinite ale acestei scări (dintre grav și înalt — n.n.) se pot oglinzi sute de caractere, mij de simțăminte omenesti”. Constatînd că „a vorbi natural este încă un mister

pentru preoții Thaliici române”, va respinge vehement „accentul franțuzesc” din pronunția unor actori, „persecutarea, ba chiar excluderea bietului ă” etc. Atunci cînd a avut prilejul, a remarcat „pronunția firească și-mbărbătată a limbii românești”, „tonul cu totul firesc, niciodată afectat”, „vorbirea altă de naturală și de spirituală, incît pare o improvizare momentană” „tonul fundamental firesc”, tonurile cu care un actor „colorează tranziția dintr-un efect la altul” sau cum la alt actor, „de la vehemență pînă la tonul cam răgușit al patimei ascunse, scara întregă de tonuri a fost observată cu măiestrie”. A remarcat apoi „glasul puternic” sau „vocea simpatice” a unor actori, modul cum unul „își stăpînește cu deplină siguranță glasul”, a respins „intonările false” ori tonul „îngînat și plîngător” care „trebuie înălțurat prin studiu și deprindere”. Dicțiunea este un capitol foarte important al vorbirii scenice și la un actor ea se cade să fie exemplară. Eminescu a observat la un actor „dicțiunea foarte naturală”, altuia îi recomanda „mai multă osteneală în pronunțarea cuvintelor, căci greșește adeseori”, iar altuia îi spunea „să-și asprească pronunția și să vorbească din piept, rostind fiecare cuvînt bine despărțit de celelalte și cu oarecare energie”, deoarece „oricît de energic pronunțate vor fi cuvintele, simțirea adevărată va pătrunde prin ele”, pentru ca la alt actor să observe cum versurile „curg ca izvorul limpede, încît nu o silabă, nu un sunet, dar un hiat nu se pierde și urechea rămîne amăgită de plăcuta înșirare a sunetelor”.

Un adevăr general, însușit și de Eminescu, a fost și acela că arta dramatică „are exigențe fizice, pentru că instrumentul artistului e chiar fizicul lui”. Este perfect adevărat violonistul vine cu vioara, pianistul cu pianul, plasticianul cu pensula sau dalta; actorul? cu corpul său. De aici importanța pe care o au în arta teatrului mișcarea scenică, gesticulația și mimica. Și aici observațiile lui Eminescu sînt de o deosebită pregnanță. El a observat la un actor „mișcări fizice destul de plastice și precum se vede studiate”, la altul, un „joc de scenă foarte bogat și variat”, în vreme ce la altul găsea „maniere căutate” sau la altul că „nu se mișcă decît foarte anevoie”. Convins că „mișcările pe scenă stau în strînsă legătură”, poetul observa cum un actor „își stăpînește mișcările”, cum altul are „măsură cuvințioasă în vorbă și gest” sau cum altul „cu atîta îngrijire se grimase, pînă la cele mai mici mișcări ale gîtului, a mîinilor chiar, totul era studiat în amănun-

**Serafim DUICU**

(Continuare la p. 21)

orgolii este păcatul de mârte și rădăcina Râului universal.

O reevaluare și a celor trei piese considerate istorice, se impune, deoarece discursul dramatic nu se poartă pe teme istorice, ci uit mai puțin politice, conflictul însuși nefiind de natură istorică. Astfel, nu ni se spune nimic despre opiniile politice ale dogelui Marino Faliero, despre motivația acțiunilor sale. Cititorul nu află nimic despre forțele care acționau în arena socială a acelei Veneții a îndepărtatului an 1355. Conspirația dogelui Veneției a existat cu adevărat, ca un fapt istoric, dar nu acesta este relevant cititorului, care nu află decât grupul conspiratorilor avea sau nu dreptate. Nici dogele Marino Faliero, nici căpătania conspiratorilor, Israel Bertuccio, nu acționează din rațiuni politice, ci de ordin personal, în urma unor aluzii ofensatoare proferate de unii membri ai Consiliului celor Zece cu privire la fidelitatea tineri și nobilii soții a dogelui Faliero. Marino Faliero este un veteran conducător de ostii, care a apărut celata Ve-

neției, ajungând astfel ciog. Dar el este lipsit de prerogativele reale ale puterii în fața patricienilor din Consiliul celor Zece, a căror superioritate este de natură ereditară, prin descendența nobiliară, conform canoanelor medievale. Mindria personală a dogelui Faliero, a fostului său ostas, Israel Bertuccio, și a tînărului Foscari este cenzurată și rănită de ierarhia existentă în cadrul unui model social operant la un moment dat. Lezați în drepturile lor de oameni, cei trei se revoltă, conspirind în vederea răsturnării puterii, așadar în centrul discuției este condiția umană prezentată într-o situație limită, în cadrul unui context social concret.

Dupa cum se vede, dramaturgia byroniană, nestudiată încă, favorizează abordări din diverse puncte de vedere, în așteptarea demersului critic sistematic, pentru a statua valoric locul ei în contextul literaturii universale.

**Elena HÂRȘAN**

*(Continuare de la p. 18)*

time". La un actor observa „mască foarte îngrijită”, la altul o „grimare foarte caracteristică”, aceasta izvorâtă din „cunoașterea fiecărei încrețituri a feței sale”, la altul reținea „bogăția mimicii, ușurința mișcărilor”, pentru ca la altul să remarce cum „mușchii feței se dispuneau într-un gest de o rece și neîndurată violență”, iar „musculatura gurii arăta un ușor tremur de nerăbdare”. La o actriță Eminescu a observat că „are o manieră de a gesticula cu mina în orice împrejurare: anume, ține mina apropiată de piept, o depărtează și iar o apropie, repetând aceeași mișcare de la actul întâi pînă la fine”.

Preluînd, prin Röttscher, o idee formulată de Lessing (în **Dramaturgia de la Hamburg**) cum că „un actor e dator să gîndească nu numai cu autorul, dar adesea și în locul lui”, Eminescu observa cu justete: „Cîte piese nu datoresc succesul lor nu valorii interne, ci jocului bine meditat al actorilor”. De aceea în cronicile sale teatrale îi va acorda cea mai mare atenție, pledînd pentru un joc „neafectat”, remarcînd la un actor „neprețuitul merit de a fi învățat la școala adevărului”, la alții, faptul că au jucat „natural”, „cu mult adevăr și cu multă simțire” ori „cu simțămînt și naturalitate”. În numele esteticii realiste, pe care a promovat-o cu consecvență în domeniul teatrului, Eminescu a respins naturalismul. Culoarea pe care cineva o dădea caracterelor i se părea „prea vie, prea bătaoare la ochi, prea copiată de po-

natură” și faptul în sine îl vedea ca defect, deoarece — scria el — „nu tot ce-i natural e și frumos”. În jocul unei actrițe poetul observa că „au vrut să deie relief (...), să iasă din cadru afară prin jocul său de scenă, au jucat deci cu atîta barbară cruditate, mai ales cu oarbă, cu grimarea de om mort, cu ochii adînciți și vineți în cap, încît nu înima, stomahul ni s-a întors la această priveliște”. Și exclama „Pentru Dumnezeu! Nu tot ce e natural e și frumos”. Iar în altă parte sublinia: „...nu credem că reprezentarea crudă și realistă a slăbiciunilor truștii este menirea artei dramatice”. În alte ocazii a recomandat „stăpînirea de sine” a actorului, deoarece „legea artistului trebuie să fie stăpînirea asupra pasiunilor pe care le înfățișează”, optînd pentru „identificarea” actorului cu rolul pe care-l interpretează. A respins rutina, afectarea, „manierele stranii”, jocul „glacial” și „exagerările” în joc ale unor actori, bucurîndu-se cînd putea să constate că actorii „au început să cunoască că reprezintă pe scenă oameni și nu păpuși”. Poetul a insistat și asupra altor aspecte legate de arta actorului (memorizarea obligatorie și temeinică a rolurilor, studiul atent al acestora, machiajul, cultivarea deprinderilor tehnice etc.) asupra cărora nu ne mai oprim noi acum. Sîntem convinși că am adus destule argumente în slujba ideii că Eminescu a făcut adevărata cronică teatrală în cultura românească, exemplară în toate încheieturile ei pentru cronicarii teatrali de azi.