

Mihai Eminescu și arta actorului

Adăstăm aici, la punctele de vedere pe care Eminescu le-a susținut în problema artei actoricești. Ni se pare însă folositor să subliniem din capul locului că arta actorului nu este văzută de Eminescu ca o artă de sine stătătoare. Eminescu este prin excelență adept al unui teatru pe care astăzi îl numim „teatru al autorului”. El subordonează de aceea „reprezentarea dramatică” textului dramatic. Două capitole substanțiale privind teoria dramei și a limbajului dramatic își revendică astfel prioritatea față de capitolul artei actoricești. Problemele textului dramatic nu sînt însă nici ele autonome. Liniile directoare enunțate de poet în chestiunea textului și limbajului dramatic mijlocesc sudura între ceea ce numea dînsul „sufletul unui teatru” și „corpul lui, materia în care se intrupează”, între textul dramatic și realizarea lui scenică. În adevăr, în privința acestei realizări scenice a textului dramatic — adică în privința artei actoricești — insistențele lui Eminescu roiesc în cronicile sale, îndeosebi în jurul felului cum ia viață limbajul, cum capătă expresie emoțională cuvîntul rostit de actor. Dar problemele rostirii, odată rezolvate, încep să crească și să se dezlege, interferate cu problemele mai complexe ale artei actoricești propriu-zise, cu problemele acțiunii și modalității scenice a acestei arte.

Pornind de la expresivitatea cuvîntului, arta actorului se desfășoară cuprinzînd, contopite, totalitatea mijloacelor expresive cu care omul — și actorul — comunică și se mărturisește în relațiile lui cu lumea înconjurătoare. Cuvîntul se rotunjește și se subliniază pe scenă, ca și în viață, adăugîndu-și o serie de semnale fizionomice și de ritmicitate corporală; acestea alcătuiesc laolaltă un cîmp oșebit de expresivitate: limbajul mimic și al gestului. Acest limbaj se poate manifesta și izolat, dar el e subordonat cuvîntului și forța lui de comunicare se anulează dacă nu e însoțit, ori dacă nu subînțelege cuvîntul sau dacă, însoțindu-l, nu corespunde sensurilor și tonalităților lui. Izvoarele expresive ale cuvîntului sînt izvoarele expresive ale mimicii și gestului. De aceea, și jocul actoricesc nu se concepe decît ca o imagine complexă — auditivă, plastică și ritmică — dar unitară. Unitatea limbajului, pe care Eminescu o formula ca pe o cerință estetică primordială a artei teatrale, cînd discuta problemele pronunției, el o formulează tacit atunci cînd judecă jocul scenic ca atare. „Vorba” actriței Conta, monoton îngînată și plîngătoare, înainte de a o critica, Eminescu o opune propriului ei joc, care demonstrase „mult adevăr” și „multă simțire”. Pronunția greșită a lui Pascaly, pe care Grigore Manolescu o parodia în „Năbădăile dramatice”, e condamnată de Eminescu, deopotrivă cu „exagerările scenice” ale fostului său maestru. Galino, căruia nu-i „disputase” însușirile actoricești pe tărîmul fizionomiei („masca foarte îngrijită”) și al acțiunilor scenice („mişcări fizice destul de plastice, precum se vede, studiate”), criticul socoate că „ar fi un actor bun” dacă ar încăpea pe mina unui regizor bun ce l-ar putea dezbăra, pe tărîmul pronunției, de manierism. Același Galino este apreciat pentru „virtuozitatea” cu care a interpretat pe Petru cel Mare. Această virtuozitate, pe care — mărturisește criticul — nu o observase „la niciuna din reprezentările” unei întregi stagiuni (1876—77), consta nu atît în acele tonuri cu care actorul își „colora tranziția dintr-un afect la altul”, cit în unitatea scenică a interpretării. În adevăr: „de la fizionomia care era aproape

portretul lui Petru cel Mare, cu atita ingrijire se grımase“, pină la cele mai mici mișcări ale gestului, ale miinilor chiar ; de la „mușchii feței” care „se dispuneau într-un gest de o rece și neindurată viclenie“ și de la „ochii” care „pindeau și musculatura gurii (care) arăta un ușor tremur de nerăbdare“, pină la „aceeași fizionomie, care arăta pe rind hotărîrea, cruzimea, furia“ ; toate aceste tonuri plastice ale expresivității actorului sint prețuite de critic pentru că apar sincrone și în concordanță cu expresivitatea pronunției : „Tot astfel a fost și vorba“... „de la vehemență pină la tonul răgușit al patimei ascunse..”

Această unitate a interpretării nu este rezultatul unei operații meșteșugărești, calculate, de sincronizare și simetrizare a cuvintului cu gestul și mimica. Ea se revendică de la însăși unitatea expresiei umane. De aceea și cere criticul, actorului să cunoască și să se apropie de varietatea nemăsurată a sentimentelor și reacțiilor umane, pentru a ști să le dea apoi expresie naturală, chemind deodată și solidar în sprijin, toate mijloacele de comunicare cu care e inzestrat el însuși — și pe cele auditive și pe cele plastice și pe cele ritmice.

Eminescu nu vorbește desigur de o confundare a actorului cu rolul său, de ceea ce s-ar numi, astăzi, intrare în pielea personajului. Vederile lui nu depășesc granițele „tonurilor fundamentale“. A pune accentul etic potrivit pe un rol presupune, după el, doar o cunoaștere și selectare din partea actorului a virtuților lui expresive și puterea de a le conforma pe dimensiunile sociale și psihologice ale eroului interpretat : „Un actor — arată Eminescu — trebuie să cunoască tonul cel mai adinc și cel mai înalt al vocii sale vorbite și că în nuanțele infinite ale acestei scări se pot oglindi sute de caractere, mii de simțăminte omenești. Cind un actor cunoaște însemnătatea fiecărui ton al glasului său precum și a fiecărei încrețituri a feței sale, abia atunci își cunoaște averea și e artist...”

Criticul limitează așadar arta actoriei la o acțiune mimetică pur fizică, străină de sensibilitatea actorului. Această poziție nu e proprie lui Eminescu. Rădăcinile sint de căutat departe, în vechile „paradoxe ale comedianului” lui Diderot. Ea își găsește în parte îndreptățirea în neabătuta strădanie a poetului de a nu îndepărta pe actor de la „simțul adevărului“, de a nu-l returna de la reproducerea naturală a aspectelor vieții. Contribuția sensibilității interpretului la înfățișarea vieții ar încărcă rolul interpretat cu un spor de valențe, de natură să îmbrace simțămintele și caracterele interpretate cu un veșmint moral ce nu aparține în totul rolului interpretat, ci și interpretului. Viața interioară a interpretului nu are însă ce căuta în actul interpretării, după cum nu e indicat nici a se recunoaște într-un text dramatic personalitatea „izvoditorului” acelu text. În actul de transpoziție pe care-l săvârșește prin interpretare, actorul se cere obiectivat, pentru a fi în stare de un statornic și valabil control al „naturalului” cu care valorifică estetic viața rolului său. Actul interpretării nu este un act de substituire. Actorul e subordonat textului și ca atare doar executantul unei partituri orchestrale, care-și cere descoperite și ilustrate cit mai rodnice valorile, în consens cu ansamblul celorlalte partituri și în vederea realizării unei imagini artistice globale. Intrusiunea sensibilității personale a executantului în partitură e nu numai denaturantă ca atare, dar și, uneori, în raport cu ceilalți executanți, dezagregantă.

Cind va privi arta actorului în funcție de problemele relațiilor lui cu scena, și cind va emite teoria omogenității spectacolului, Eminescu va dezvolta cu adinci sublinieri această ultimă îndatorire a actorului de a se integra cu jocul lui, ca orice instrument într-o orchestră, în viața generală a dramei. Dar apropierea pe care criticul o face între arta teatrului și arta execuțiilor muzicale pare a i se arăta mai dinainte necesară pentru a risipi nedumeririle în legătură cu poziția interpretului față de rolul lui : „Cind un actor cunoaște însemnătatea fiecărui ton al glasului său, precum și a fiecărei încrețituri a feței sale, abia atunci își cunoaște averea și e artist. El minue persoana sa proprie, ca pianistul un piano, ca violonistul vioara.“¹

Artistul socotit ca instrumentist și folosindu-se pe sine ca instrument nu e o formulă întimplătoare, iscată dintr-o pornire metaforică. Ea nici nu-i aparține de altfel poetului, ci se găsește răspîndită mai pretutindeni, în lumea celor ce meditau, pe vremea lui, la problemele artei actoricești. C. Coquelin, marele actor de la Comedia Franceză, consacrase mai de mult ca pe o caracteristică elementară „dedublarea” personalității actorului în procesul său de creație. El arăta că, „dublat”, comedianul e deo-

1 „Curierul de Iași” nr. 130, 28 noiembrie 1876.

potrivă instrumentist și instrument, cel dintii *văzînd* personajul conceput de drama-turg, iar celălalt, cu resursele sale corporale, *realizînd* scenic personajul.²

I. L. Caragiale va folosi și el formula acestei dedublări: „Artistul dramatic este un executant instrumental al cărui instrument este însăși ființa lui materială...” I. L. Caragiale urmărește desfășurarea creatoare a acestei dedublări, pînă în consecințele finale. El stabilește, ca și Eminescu, că artistul executant e ținut să cunoască virtuțile formale expresive ale „instrumentului” său și să nu-l strunească decît în împrejurările și pentru „bucățile” potrivite acestor virtuți: „Un instrument poate fi minunat — spune Caragiale — pentru o anume bucată, foarte nepotrivit pentru alta, absolut imposibil pentru a treia”... „O artistă, continuă Caragiale, care se bucură de niște proporții relativ fericite, este prin chiar aceste avantaje demne de invidiat în viața privată, împiedecată de a reprezenta pe scenă personaje suferinde sau prea eterice. Tot asemenea pe o damă cu proporții și linii mai delicate, micuță și fragilă, nu o prinde de loc — cu atît mai puțin cu cît și-ar da mai multă forță — să joace pe o vitează amazoană.”³

Dar statornicirea acestei teorii scenice a corespondenței fizice între rol și interpret, corespondență ce asigură la suprafață nealterarea unui caracter sau a unor sentimente gîndite și transmise actorului de către autorul dramatic, I. L. Caragiale, spre deosebire și depășind pe Eminescu, o privește mai mult în legătură cu problema unei juste distribuirii a rolurilor, iar pe planul creației actorului, doar ca o ipostază inițială a relației interpretului cu personajul și fondul de sentimente ce are de interpretat. Pentru Caragiale actul interpretării începe doar cu acordarea și acomodarea fizică a „instrumentului” la rol. Dar execuția, interpretarea, poate să ajungă, în acest stadiu, cel mult la virtuozități tehnice, rămînînd totuși goală de expresivitate, dacă actorul-executant nu imprumută actorului-instrument și o vibrație afectivă corespunzătoare. Cu alte cuvinte, interpretul trebuie să înțeleagă că rolul său nu se cere doar comunicat, ci și împărtășit, că adevărul ce conține interpretarea lui nu e de ajuns să fie afirmat, ci și confirmat. Această confirmare presupune însă și angajarea sensibilității actorului față de rol. Această sensibilitate înaltă misiunea instrumentului artistic, de la îndatorirea de înregistrare rece a unor „tonuri” generale și comune, la realizarea activă a unei expresivități specifice, individualizate. Actului intelectual de cunoaștere și înțelegere a unui caracter și a trăsăturilor lui exterioare, de cunoaștere și selectare a tonurilor adevecate existente în actorul-instrument, Caragiale îi alătură acțiunea sensibilă a actorului, ca una ce asigură prezența convingătoare, emoțională, sinceră a aceluia caracter, pe scenă. Interiorizarea personajului interpretat, însușirea sincerității și simțirii acestuia, odată cu trăsăturile exterioare ale expresivității lui,⁴ săvîrșește în fond trecerea de la stadiul reprezentării artistice la stadiul trăirii artistice.⁵

Acest stadiu Eminescu nu l-a surprins, după cum s-a mai arătat. Eminescu se oprește la teoria corespondenței fizice între rol și interpret, înțelegînd interpretarea ca un act de subordonare disciplinată a actorului față de datele textului și impunînd autorului dramatic sarcina de a-și zugrăvi caracterele indeajuns de plin și complet, pentru a putea fi indeajuns de viu și veridic interpretate, fără o acțiune suplimentară din partea actorului. Pe acest temel, condamnă Eminescu excesul de inițiativă al Ralucăi Stavrescu în interpretarea melodramei *Cerșetoarea*: „Dumneaei a vrut să deie relief acestui non-sens dramatic, să iasă din cadre afară prin jocul său de scenă, a jucat deci cu atîta barbară puritate, mai ales ca vorbă, cu grimarea

2 C. Coquelin, *L'Art du comédien*, ed. II Paris, 1834, p. 3. La matière de son art, ce qu'il travaille, ce qu'il pétrit pour en tirer sa création, c'est sa propre figure, c'est son corps, c'est sa vie. Il suit de là que le comédien doit être double. Il a son *un*, qui est l'instrumentiste; son *deux* qui est l'instrument. Le *un* conçoit le personnage à créer, ou plutôt, car la conception appartient à l'auteur, il le voit tel que l'auteur l'a paré: c'est Tartuffe, c'est Hamlet, c'est Arnold, c'est Roméo; et ce modèle, le *deux* le réalise. Le dédoublement est la caractéristique du comédien.

3 I. L. Caragiale, *Opere* vol. V, p. 275. *Cronica la Ruy Blas*, în „*Voința Națională*”, 18 octombrie 1885.

4 „Așa e, actorul este un instrument al cărui instrumentist este înăuntru: spiritul, sufletul lui. Interiorul artistului — acolo stă chestiunea cea mare —... interiorul cu înțelegerea și simțirea lui” (ibidem).

5 „S-a pus adesea întrebarea: artistul în genere și îndeosebi artistul comediant, trebuie să fie oare sincer? Diderot este de părerea mea: Nu! Nu trebuie artistul să fie sincer; el nu trebuie să aibă sinceritatea propriu-zisă, ci sinceritatea sincerității; cum am zice, artistul nu trebuie să simtă, el nu trebuie să aibă chiar simțire; el trebuie să aibă simțirea simțirii...” *Cronica la „Eleonora Duse și Mounet Sully”*, „*Pagini Literare*”, 10 octombrie 1899.

de om mort, cu ochii adinciți și vineți în cap, incit nu inima — stomacul ni s-a întors la această priveștiște." Pe același temei, apreciază pe ceilalți interpreți, parteneri ai Ralucai Stavrescu (Galino, Dănescu, Evolschi), care au jucat „bine”, pentru că „n-au ieșit din cadrul acestei povești rele” și „au făcut ce au putut din rolurile lor imposibile”.⁶

Fără indoială, Eminescu frina cu asemenea vederi critice elanul creator al actorului, care simte adesea în rolul ce interpretează, impulsii spre aporturi personale, complementare, în caracterizarea respectivului rol. Indicațiile textului dramatic sînt îndeobște pentru actor un teren de sugestii, nu de rețete interpretative. Și această împrejurare conferă artei sale, pe lângă virtutea derivată de a ilustra expresiv datele pe care un text i le oferă în mod deschis, și o virtute creatoare, de a umple în mod expresiv eventuale goluri ale textului de care depinde, de a-l îmbogăți descoperind și ilustrînd și freamătul de viață pe care acel text nu-l relevă nemijlocit. Lui Eminescu nu-i era străin specificul procesului de creație al actorului. Pare de aceea surprinzător — mai cu seamă cînd știm că el își fundamenta gîndirea estetică pe luminarea substanței umane a unei opere — să-l vedem neluînd în seamă tocmai acest aspect umanizator al artei actoricești, care începe de la punerea în funcțiune a puterii ei de a împlini și încălzi expresia exterioroară, fizică, a unui caracter sau sentiment, cu rezonanțe afective. Asemenea rezonanțe, „scara de tonuri” oricît de întinsă, nu le prilejuiește, căci pe treptele ei actorul nu poate decît să-și strunească organul vocal, să-și muleze fața, să dispună de mobilitatea lui trupească.

Ar fi însă și nedrept să se pecetluiească tăcerea lui Eminescu în legătură cu forța creatoare a sensibilității actorului, ca o minimalizare ori chiar ca o ignorare a ei. E drept, el afirmă puternic că „tocmai arta aceasta (a reprezentării dramatice — n.n.) are exigențe fizice, pentru că instrumentul artistului e chiar fizicul lui” și cu o „zestre fizionomică” neadevătată „nu se prezintă cineva pe scenă”.⁷ Dar îngrădirea pretinsă de Eminescu actorului, în raport cu textul ce interpretează, nu e totală. Refuzîndu-i inițiativa afectivă, nu-i refuză, ba îl stimulează uneori spre o inițiativă întregitoare intelectuală: cînd textul dramatic nu oferă linii expresive îndeștului de caracterizante. «Tot bine a fost jucat Domnul Chicheron — numai ni se va concede, credem, că bătrînii, așa cum se reprezintă la noi, sînt uneori cam uniformi. E adevărat că adesea rolul e uniform și nu permite o mai mare variație în joc, dar atunci trebuie să reamintim o veche maximă teatrală: „un actor e dator să gîndească nu numai cu autorul, dar adesea și în locul lui”. Cite piese nu dătoresc succesul lor — nu valorii lor interne — ci jocului bine meditat al actorului.»⁸ A gîndi însă în locul autorului e o întreprindere excepțională și riscată. Excepțională, în fața unor piese valoroase; riscată, în fața unei piese mediocre. În fața unei piese de înaltă măiestrie, actorul nu are de ce să intervină cu gîndirea lui peste ceea ce îi oferă textul: „parcă actorul nu simte cînd are să infățișeze caractere adevărate și cînd imagineare? Într-un caracter adevărat, el e ca acasă”, spune Eminescu în legătură cu interpretarea comediei lui Gogol, *Revizorul*.⁹ Pus să interpreteze însă un întreg repertoriu de „caractere imaginare”, false — și îndemnat a lucra mereu peste autorul unor asemenea caractere — actorul ajunge pînă la urmă să folosească în chip manierist mijloacele sale expresive. Și aceasta era condiția teatrului rominesc pe vremea lui Eminescu.

Arta teatrală rominescă se găsea minată de trei racile: manierismul, diletantismul, impostura. Aceste racile — una pornită pe teatralizare cu orice preț; alta, tăinuindu-și secăciunea resurselor, prin imitarea manierelor celei dintîi, cea din urmă luînd îndrăzneala ignoranței drept argument artistic — se revendicau tustrele de la această sensibilitate creatoare a actorului și dezlegau persoana și arta lui de orice îndatorire stinjenitoare, cum ar fi bunăoară îndatorirea de a nu falsifica prin afecțate rutinieră ori diletantă, sau prin efecte scenice improvizate, caracterele umane și mesajul lor de viață. Eminescu n-a pierdut nici cel mai mărunț prilej de a combate aceste racile. Obiectivul central al criticii sale, în domeniul „reprezentării dramatice”, a fost lichidarea lor și așezarea unei curate și demne ținute artistice în teatrul nostru, așa cum obiectivul criticii sale, în domeniul dramei, a fost lichidarea reperto-

6 „Curierul de Iași” nr. 139, 26 decembrie 1876.

7 E vorba de o acțiță, lipsită de valoare, care a interpretat în una din trupele lui Matei Mîllo pe Măriuca, din „Lipitorile satelor”. În cronică „Matei Mîllo în București”, „Timpul”, 21 aprilie 1878.

8 Cronică la „Pantalonul Roșu”, „Curierul de Iași”, nr. 31, decembrie 1876.

9 „Curierul de Iași”, nr. 133, 5 decembrie 1876.

riului ușuratic și lipsit de valoare și promovarea unei drame naționale de înaltă realizare artistică.

Analizele critice și argumentele teoretice aveau, de aceea, în cronicile lui Eminescu o destinație adesea mărturisită pedagogică și o formulare adesea de-a dreptul didactică. Ne-am putut da seamă și pînă aci că Eminescu insistă cu osebire pe datele elementare ale artei scenice și că se ferește — se „sfițește” — să întirzie prea îndelung asupra problemelor complexe de măiestrie, socotind că e prematur să le dezbătă în fața unei lumi de actori care — cu nu prea multe excepții — trebuia să fie întâi dezbărată de ticuri și deprinderi rele, și abia strunită spre însușirea unor principii și a unei metode sănătoase cu care să-și valorifice funcția, importanța și să infringă greutățile de creație în arta ce profesază. În acest scop, îndrumările estetice își găsesc uneori la Eminescu temeiuri de susținere și în sfera moralei — în bunul simț și buna credință, la care de multe ori face apel.

Insistența lui pe corespondența dintre interpretare și rol, pe subordonarea actorului la textul dramatic, pe latura mai mult tehnică — exterioară — a interpretării, pe sensul mai mult fizic al folosirii „scării de tonuri”, pe care actorul-instrument o pune la îndemina dublului său, actorul-instrumentist, apare astfel, în bună măsură, justificată: această insistență tinde să deprindă pe artist cu o disciplină riguroasă în abordarea unui rol, să-l ferească de primejdia unei prea vremelnice și nu îndestul de încercate libertăți de desfășurare a personalității sale artistice. Eminescu ține să ferească pe actori a se juca pe sine, în loc de a interpreta. Ceea ce nu poate pretinde unor veterani ai scenei, cum era bătrînul Mincu, „care ca rutinar în vîrstă, joacă în maniera lui toate rolurile cu un fel de haz cu totul propriu, care privește mai mult persoana și maniera lui de a juca decît caracterul reprezentat”¹⁰, Eminescu nu poate renunța să pretindă actorilor tineri. Acestor actori tineri le pune el în față, chiar cînd îl critică, munca la rol a lui Galino („mişcările fizice îndestul de plastice și precum se vede studiate”; faptul că-și „învață rolurile, ceea ce nu se poate susține despre mulți din ceilalți”). Eminescu vorbește de necesitatea talentului: „importanța mijloacelor e secundară, alături de talentul „înnăscut”. Dar ghilimelele, desigur ironic adresate imposturii, dacă vor să sublinieze importanța vocației și inclinării spre arta scenică, subliniază în același timp tocmai necesitatea cultivării acestor inclinări prin studiu. Spre deosebire de Caragiale, care socotea că „un executant virtuoz nu poate mult fără un instrument perfect condiționat ca structură și ca acordare”¹¹, Eminescu susține dimpotrivă: „precum un virtuoz în violină va cînta bine cu o vioară rea, astfel au existat artiști mari cu organ slab, mici la trup și cu fața neînsemnată”. Punctul de vedere al lui Eminescu e însă aici un punct de vedere stimulator, nu estetic. El e menit să alunge superficialitatea în munca actorului — am îndrăzni să spunem — cu sine însuși. Această muncă a artistului — instrumentist la instrumentul său — apare cu atît mai imperioasă, cu cit actorul trebuie să răspundă nu numai de justa expresie și desfășurare a rolului său, ci și de justa lui linie de conduită în raport cu mediul dramatic în care evoluează. Jocul actorului nu e o entitate; e doar o parte dintr-un întreg. El nu se poate desfășura izolat, oricîtă forță expresivă ar dovedi, fără a primejdui prin dezintegrare masa dramatică de care depinde, fără a năruți expresivitatea de ansamblu a piesei. Actorul e ținut să-și coordoneze, de aceea, nu numai față cu sine însuși și față cu rolul său „tonul fundamental”, ci și față cu partenerii lui; e ținut, cu alte cuvinte, să cunoască și să selecteze laolaltă cu partenerii lui și mijloacele expresive ale ansamblului actoricesc chemat să dea viață piesei, să realizeze, laolaltă cu ei, un „ton fundamental”, pe dimensiunile și conform vieții latente a acestei piese. Dacă actul izolat al interpretării se cere a fi unitar în expresie, actul global al însuflețirii unei drame se cere a fi omogen. „O piesă de teatru — spune Eminescu — este esteticeste un întreg ca și un tablou sau o simfonie. Fie tabloul cit de frumos, dacă o figură din el va fi caricată, impresia totală se nimicește; fie simfonia cit de frumos executată, dacă în mijlocul execuțiunii un străin ar pune instrumentul la gură și ar începe a țîrlî fără înțeles impresia simfoniei întregi se șterge într-o clipă”¹².

10 Cronica „Matei Millo în București”, v. supra.

11 Cronica „Eleonora Duse și Mounet Sully”, v. supra.

12 „Curierul de Iași” nr. 21, martie 1877. Cronica la „Moartea lui Petru cel Mare”; cf.: „esteticeste, o piesă este întotdeauna un întreg, ca și un tablou, ca și o statuă. Un tablou în care o singură figură e excelentă, foarte excelentă chiar, iar celelalte caricată, e un tablou rău”. În cronică „Matei Millo în București” v. supra.

Cu teoria omogenității spectacolului, Eminescu deschide poarta spre un capitol nou, capitolul problemelor scenografice. Acest capitol, cronicile lui nu-l vor dezbate însă, din păcate, decit în măsura în care el atinge latura de principiu, comună cu treapta culminantă a îndatoririlor artistice către care cheamă pe actor, îndatorirea integrării simfonice a interpretului în piesă. Această îndatorire e pretinsă fără menajamente și actorilor începători și, îndeosebi, artiștilor dramatici de resurse învederate, ispitiți de mirajul vedetist.

Astfel, neștiutul figurant care interpretase pe căpitanul de gardă Iakinski, în piesa *Moartea lui Petru cel Mare*, „avea un pasagiu mai lung de recitat, pe care l-a depănat așa, încit nu s-a ales nimic din gura dumisale”. Eminescu, pe el îl vizează cînd vorbește despre „străinul” care atentează la omogenitatea orchestrală a unei simfonii, punîndu-și „instrumentul la gură” și începînd „a țîrlîi fără înțeles”, ștergînd astfel într-o clipă impresia simfoniei întregi. Pentru Eminescu, păcatul celui figurant de a-și fi rostit prost rolul, de a nu fi avut talent, „nici buna cuviință pentru a învăța cîncisprezece șire pe de rost” e mai mic decit păcatul de a fi pricinuit publicului pierderea iluziei frumoase ce-i produsese reprezentația în întregul ei¹³.

Pentru neconformare la principiul omogenității spectacolului, poetul îl critică chiar pe Millo, socotînd, de astă dată, nu stingăcia și neștiința de a-și spune rolul, ci dimpotrivă, discrepanța prea mare pe care marele actor o lăsa să se caște între virtuozitatea jocului său și mediocritatea partenerilor: „deși prețuim — spune Eminescu — fără rezerve, talentul său propriu (al lui Millo — n. n.), sintem totuși siliți a stabili ca o exigență inevitabilă ca să joace inconjurat de o trupă regulată, care să-și învețe rolurile, încit să putem vedea piese întregi și nu numai virtuozitatea individuală a unui singur personaj din piesă¹⁴.

În timp ce tragedia lui Ernesto Rossi culegea lauri de unanimitate și entuziasm al criticii și al publicului, Eminescu face notă discordantă, ca și în cazul lui Millo, tocmai datorită prea văditei superiorități a tragedianului italian față de restul ansamblului actoricesc. Într-o notă scurtă dînd seama despre spectacolul cu Hamlet, criticul apropie iarăși arta teatrului de artele muzicale și plastice — omogene prin excelență — pentru a-și argumenta rezervele ce nutrește față de spectacolele lui Rossi: „Dacă în București am avea dreptul să fim exigenți și n-am trebui să fim mulțumitori din inimă pentru orice scintee de artă adevărată, am avea o observație de făcut, nu lui Rossi însuși, ci asupra reprezentației ca întreg. O piesă, dar mai cu seamă una de Shakespeare, este un op de artă, în care toate caracterele sînt atit de însemnate încit merită a fi jucate de artiști mari. Se înțelege de la sine însă, că nu se va găsi poate nici o trupă, care să întrunească în sine atîția artiști excelenți, încit întregul op de artă să se poată privi ca un basorelief din care nici o figură să nu răsără prea în afară din marginile care despart statua izolată de basorelief. Deosebirea între trupă și Rossi este prea mare, încit pentru a stabili unitatea concepțiunii shakespeareene, am trebui să scădem mult din Rossi sau să adăogăm mult trupei. În trupă avem un orchestru în care un singur instrument prevalează cu mult. Nu-i vorba, celelalte instrumente acompaniază bine și cu măsură, dar totuși parti-tura unui singur instrument răsare mai mult. E o statuă izolată înaintea unui basorelief.”¹⁵

Exigența lui Eminescu crește, după cum se vede din rîndurile de mai sus, în privința omogenității spectacolului, dezvoltînd principiul pînă la sudarea acestui spectacol omogen cu textul dramatic al piesei la rîndul ei unitară. Este în fond încheierea unei gîndiri care pornise din capul locului de la principiul unității ca manifestare specifică a artei teatrale: de la unitatea pronunției, la unitatea expresiei în interpretare, și de aci la unitatea — omogenitatea — spectacolului.

13 Pentru toate citatele de mai sus, „Curierul de Iași”, 31 martie 1877.

14 Cronică „Matei Millo în București”.

15 Cronică la reprezentațiile lui Rossi. „Timpul”, III, 22 din 28 ianuarie 1878.