

CARTEA DE TEATRU

MIHAI EMINESCU:

Scrieri de critică teatrală

Obiectul unui cult estetic și documentar, mergînd uneori pînă la fanatism, prezența geniului eminescian în cultura română a însemnat cel mai statornic stimulente pentru o neîntreruptă viață de cercetare a literaturii naționale. Căci prin marile campanii duse în jurul vieții și operei sale s-au ordonat fronturile de studiu a mai toate problemele spinoase privind literale noastre din ultimul secol. Cît privește eminescologia, devotați pînă la uitarea de sine, mulți istoriografi s-au înverșunat în lămurirea tuturor aspectelor, omenește, posibile, încît astăzi plăcerea unui amănunt biobibliografic ia proporțiile unui eveniment.

Am emis aceste constatări în vecinătatea unei uimiri. Un însemnat aport al ideologiei culturale eminesciene, cel concretizat în publicistica teatrală, a fost insuficient relevat, fragmentar tipărit, parte tirziu identificat. I. Scurtu, I. Crețu, D. Irimia, editori mai importanți ai cronicarului Eminescu, l-au integrat în volume definitorii pentru o atitudine generală în fața artei și culturii. Lor li se adaugă, în cea mai cuprinzătoare postură, inițiativa lui Ion V. Boeriu de a tipări unitar scrierile de critică teatrală. Pornind de la două ediții anterioare (I. Scurtu — *M. Eminescu: Scrieri politice și literare*. București, Minerva, 1905; *Mihai Eminescu despre cultură și artă*, ediție îngrijită de D. Irimia, Iași, Junimea, 1971), identificînd încă 15 cronici, I. V. Boeriu publică aproape toate cronicile și anunțurile scenice scrise de Eminescu la *Curierul de Iași* (iunie 1876—octombrie 1877) și la *Timpul* (noiembrie 1877 iunie 1883). Din prudență, în lipsa deplinei convingeri în paternitatea unor rînduri, editorul semnaleză alte patru posibile cronici din *Timpul*, omite neîntemeiat polemica cu dramaturgul Frédéric Damé. (*Timpul*, nr. 259, 15 noiembrie 1877), prima polemică eminesciană la oficiosul conservator și, spre regretul general, nu introduce în sumar manuscrisul traducerii aproape integrale a operei esteticianului H. T. Rötseber *Arta reprezentării dramatice dezvoltată științific în legătura ei organică*. Cu toate acestea, volumul este un act de cultură și trebuie tratat ca atare, căci întocmirea lui permite

o imagine amplă a ceea ce gîndea Luca-fărul poeziei despre teatru.

Cronicile lui Eminescu sînt redactate în momente de consolidare a mișcării noastre scenice. Înaintașii încheiaseră strălucit efortul pionieratului. Iliade, Asachi, Alecsandri, Russo, Kogălniceanu, Barițiu, Vulcan etc. lansaseră repertoriul național, formaseră actori profesioniști, traduseră, adaptaseră, obișnuiseră publicul cu teatrul românesc. Cronicile însă, orientate mai puțin estetic, erau într-o fază incipientă de profesionalizare. C. A. Rosetti și N. Filimon aveau un program mai limpede, grație culturii specializate. Explicația istorică există, și ea ține de contextul social-politic al timpului cu deziderate multiple, cu implicații la tot pasul, cu fapte care decurgeau unele din altele. Insuși Eminescu, atît de sensibil la dialectica preface-rilor, încadrează arta dramatică într-un cadru vast de acțiuni naționale. Dar spre deosebire de mulți contemporani, Eminescu delimitează personalitatea fenomenului, o discută în esența ei, ca apoi să-i precizeze funcția social-politică. Patriotismul ardent și formele de civilizație în latura lor etică, ca dominante ale ideologiei sale, conferă publicisticii de teatru rolul de dispută cu stagnările și anomalii prezentului scenic. Preluînd ideea șapoptistă a „teatrului național“ ridicat din geniul poporului, dăruit cu repertoriu propriu pentru propulsarea valorilor latente, Eminescu dezvoltă convingeri scumpe, ipostaziind pentru teatru ceea ce profesa în foiletonul politic. Misiunea educativ-moralizatoare a cuvintului era privită ca fundamentală, mai ales în drama istorică, unde teatralitatea în sensul adîncirii conflictului și opoziției de caractere, scotea pregnant în relief profiluri etice. Pledoaria se salvează de didacticism prin menținerea în plan superior a specificității artei, a realizării temei prin talent, cultură și stăpînirea tehnicii dialogului. De aceea teatrul binevardier era stigmatizat pentru evidentă lui artificiozitate și pentru inocularea derutei în aprecierea valorilor artistice. Verosimilul subiectelor și tratarea lor în marginile decenței sînt la Eminescu puncte de catehism cronicăresc și astăzi actuale. Cu dezvoltatului simț istoric, poetul sesiza poziția Thaliei românești la confluența dintre stilul romantic declamator și cel realist. Un transfer permanent de intenționalitate între text și actor fac din observatorul scrupulos un teoretician sui-generis al artei actorului. Armonia dintre rol și persoană, capacitatea transmiției verbale a nuanțelor, studiul rolului în „bună-cuviință“, vertebreză o prezență scenică. „Natural și verosimil“, actorul eminescian are aceeași răspundere ca și dramaturgul, interpretul idealurilor înalte. Cînd piesa respiră aromele unui vocabular integru, simțirea e sinceră, subiectul grăitor pentru o realitate națională, teatrul își justifică marea sa rațiune. Publicul este înălțat la artă și nu arta coborîtă la public. Cosmopolitismul de sus primește replica pasiunii și a firescului categoriilor sociale de jos, educate la școala

artei autentice. Perfectă ca o geometrie, gîndirea teatrală eminesciană urmărea programatic desăvîrșirea individualității teatrului românesc în concertul universal. Căci din tot ceea ce scrie Eminescu referitor la teatru, desprindem o mare idee călăuzitoare — originalitatea — steaua polară a campaniilor sale. Cu cît reușim mai mult să fim noi înșine pe scenă, cu atît ne facem cunoscuți și stimati.

Ca și în lirică, Eminescu este o piatră de hotar și în teoretizarea fenomenului teatral în România. El încheia o epocă și deschidea o alta. Urmaș sau precursor, elev și dascăl, acțiunile sale au pregătît gloria viitoare a mult încercatului nostru teatru.

Ionuț Niculescu

Centenarul Societății pentru crearea unui fond de teatru român

Comitetul pentru cultură și educație socialistă al județului Bihor a adunat recent, între copertile unui volum ce poartă titlul de mai sus, o serie de comunicări și referate științifice, susținute în cadrul manifestărilor organizate în luna noiembrie 1970, în principalele localități din județ.

Desigur, la prima vedere, interesul volumului este strict local, căci, *Societatea*, înființată în Adunarea de la 5 octombrie 1870 la Deva, a răspuns, în primul rînd, cerințelor majore ale culturii din Transilvania. Dar o cercetare atentă a prezentei antologii — în care există cîteva contribuții de real interes ca: *Ideea de conștiință națională în lupta pentru afirmarea culturii bihorene* (de V. Vețișanu), *Mihai Eminescu și activitatea dramatică din Transilvania* (Nicolae Liu), *Societatea și introducerea cinematografului ca mijloc de culturalizare* (N. Cordoș), *Corespondența lui Iosif Vulcan cu Vincențiu Babeș* (M. Dan și Viorel Faur) sau *Dramaturgi bihoreni ai teatrului de diletanți* (Ion Bradu) — ridică probleme de acuitate generală între care, primul loc îl ocupă „relevarea con-

științei de neam în cultură”. Documentare (poate chiar cu un exces de documentare), prin numeroase trimiteri (poate prea numeroase — de aici și caracterul eclectic al cărții) studiile afirmă că această conștiință națională a fost stimulată de către „Societate” prin trei modalități: 1) aceea de istoricitate a culturii; 2) a comunicării peste Carpați și 3) sub auspiciile specificului național în cultură.

Dar dincolo de aspectul cerebral al lucrării descoperim unul emoțional. Pentru aceasta este de ajuns să confruntăm declarațiile lui Iosif Vulcan, animatorul *Familiei* și-al „Societății”, cel care-și făcea din scris iconă și din lupta pentru afirmarea nației rațiunea de-a fi: „Limba și naționalitatea sînt două cuvinte sacre pentru noi. Ele exprimă tezaurul nostru cel mai scump. Ele formează paladiul nostru”. Și această incandescență spirituală nu definește numai stratul superior al culturii epocii. Teatrul, atunci, centraliza toate marile atuuri patriotice, etice, etnice și publicul era neînchipuit de receptiv. Turneul făcut de trupa lui Pascaly în vara lui 1868 în Transilvania a avut semnificația „unei sărbători naționale. (...) Sălile de spectacol deveneau neîncăpătoare, aplauzele izbucneau spontan între replici, scena era inundată de flori, ovațiile nu mai conțineau, ca și rechemările la rampă. Mulți spectatori veniseră pe jos de departe (...) Țăranii nu lipsesc alături de surtucari. (...) Atrăși de calitatea interpretării și de entuziasmul moliplisitor al românilor iau parte cu însuflețire la spectacole și fii ai naționalităților conlocuitoare, germani și maghiari”. O lecție de entuziasm și candoare capabilă, vis-à-vis de mult-comentata „eriză a teatrului occidental” să ne trezească nostalgii explicabile.

Dar cel mai interesant rămîne aspectul peren al subiectului, recunoașterea — în începerea tradiției teatrale transilvănene de acum peste o sută de ani — acelorași obsesii care voiajează prin imperiul teatrului actual. Și atunci, odată cu apariția cinematografului la noi, se punea problema teatrului filmat, care, chiar dacă va fi lipsit de privilegiul graiului, va reda pe pînză imaginea unor personaje ilustre ale istoriei: Ștefăniță Vodă sau Vlad Tepeș, jucați de mari actori ca Tony Bulandra, Demetriad ș.a. Și atunci, ca și azi, se ridică întrebarea: de ce nu este jucat Eminescu? De ce sînt trecute cu vederea *Mureșanu*, *Mira*, *Bogdan Dragoș*? Și în fine, oricît ar părea de ciudat se ridică problema concurenței dintre film și teatru.

Pentru toate aceste rememorări și informații prețioase, pentru seriozitatea cu care au fost structurate ideile și exegezele, merită să consemnăm apariția *Centenarului Societății pentru crearea unui fond de teatru român* și să trecem cu vederea condițiile grafice anonime în care a apărut ca și restrînsa ei popularizare.

Bogdan Ilmu