

RESTITUIRI

E
U
G
E
N

L
O
V
I
N
E
S
C
U

Ion CAZABAN

Eugen Lovinescu între critica literară și critica teatrului

Eugen Lovinescu scrie despre și pentru teatru, lăsând articole deosebit de interesante ca mentalitate critică și atitudine față de creația scenică de la începutul secolului XX, mai ales în *Flacăra* (1914–1916), *Rampa nouă ilustrată* (1915–1916), *Sburătorul* (1919–1922). Scrie, deși n-ar vrea să scrie astfel de articole – va explica de ce, la un moment dat. Adaptează, totuși, cronică teatrală la punctul său de vedere, preferă să introducă formule publicistice în care imaginează întâlniri și dialoguri cu personaje dramatice sau scrisorile unui străin (persan) trimise la București...

În primul rând, este indignat de repertoriul Teatrului Național din Capitală, „ce speculează frivolitatea publicului” ca un oarecare teatru comercial și asta într-o vreme când zărite însângerate își fâlfâie para în sufletele zguduite de tragedia universală ce ne încinge din toate părțile”. Concluzia sa este: „să ne înjghebăm un repertoriu demn, grav, potrivit solemnității clipei prin care trecem”, un repertoriu cuprinzând pe Ibsen, Björnson, Hauptmann, Porto-Riche, François de Curel, Brioux, Maurice Donnay („Flacăra”, nr. 49/1915). Consecvent, își arată desconsiderarea pentru melodramele și „secătura vodevilurilor” de pe afișele teatrelor bulevardiere. Când se poate, apreciază repertoriul Companiei Marioara Voiculescu–Bulandra pentru „sincera dorință de a face artă, după nevoile mai rafinate ale timpului” („Flacăra”, nr. 29/1915). Se referă la un criteriu specializat, „teatral”, când susține că *Trandafirii roșii* de Zaharia Bârsan conține „foarte multă literatură și mai puțin teatru. Într-o sală de teatru și în graba unei singure reprezentații nu poți însă judeca decât teatrul: viața scenică a piesei, înlănțuirea logică a acțiunii, puterea de observație și de creație a dramaturgului. Literatura, nu. Teatrul e ceva văzut, literatura e ascunsă!” O comparație ce pare a fi în favoarea subtilității literaturii. Cu atât mai mult, aprecierile făcute în sala de spectacol i se par incerte, insuficient meditate. Aici intervine distincția criticii literare între frumusețea poetică a versurilor ce se dezvăluie în intimitatea lecturii și piesele în versuri „sonore, zgomotoase, teatrale” care, citite, „își pierd toată strălucirea lor înșelătoare” („Flacăra”, nr. 2/1915). Încercând să adopte „legile” teatrului, comentariile sale au, uneori, o ambiguitate ironică. Pornind de la „teatrul teatral” din dramale lui Bernstein, „o piesă înseamnă acțiune” („Flacăra”, nr. 6/1915). Va sesiza evoluția teatrului prin schimbarea formulelor dramatice, cauzată – spune Lovinescu – de o mutare a interesului în viață: „Teatrul e mai mult o haină care îmbracă viața. Piese de acum patruzeci – cincizeci de ani au ceva din vetustatea ridicolă a credinței [...] După câteva decenii, totul pare „bătrânicos, zbârcit și antic” („Flacăra”, nr. 25/1916). Va pune în discuție „calitatea emoției” din spectacolele văzute, pentru că „în teatru, o piesă nu

trebuie judecată după lacrimile pe care le stoarce din ochii publicului [...] este o datorie deci a criticii de a face disocierile necesare în analiza emoțiilor ce trec adesea, în chip sumar, drept emoții estetice” („Sburătorul”, nr. 35/1919). Preocupat de tehnica dramei, îi consacră numeroase rânduri în diferite articole: „Tehnica nu e, desigur, singura condiție a artei. E însă una din condițiile ei esențiale. E un fel de sistem osos peste care se rotunjește corpul omenesc. [...] Trebuie viață, trebuie creație adevărată, trebuie intuiție – însușiri cu mult mai însemnate decât tehnica” („Rampa nouă ilustrată”, nr. 126/1916). Viața și individualizarea personajelor sunt o imperioasă cerință. Nu subiectele pieselor sunt decisive (ele „se pot discuta”), ci „chestiunea e alta: eroii trăiesc sau nu? [...] Ajunge o mișcare și câteva crâmpie de frază pentru a vedea dacă un erou trăiește sau nu” („Flacăra”, nr. 18/1916). Sunt opinii lămuritoare pentru modul de apreciere al criticului, așa cum apare atunci când va apăra piesa *Bătrânul* de Hortensia Papadat-Bengescu. Importanța acestei piese este afirmată tocmai pentru substanța sa umană, deși autoarea nu respectă legile teatrale consacrate, după care se ghidau cronicarii. Un dramaturg „ținând însă seama de datele psihologiei moderne, de pulverizarea sufletului omenesc în momente, în amănunte, el e și un modern. Mai e un modern și prin simplificarea acțiunii dramatice, prin realismul sobru al dialogului, prin reducerea acțiunii exterioare și prin limitarea cercetării lui la un tragic cotidian” – referință nemărturisită la Maeterlinck, de care, poate, se deosebea! – („Flacăra”, nr. 52/1915). Este receptiv la teatrul psihologic al epocii sale, când „e un teatru de nuanțe, sufletul omului e un bogat joc de momente ce se urmează și nu se aseamănă; o bogată succesiune de scipiri trecătoare și înșelătoare” („Sburătorul”, nr. 9/1919). Porto-Riche ar fi un dramaturg exponențial, după părerea sa. În privința comediei moderne, remarcă și aici un spor de complexitate, prezența „comicului dureros” datorită unui „fior de tragedie”. („Rampa nouă ilustrată”, nr. 50/1915).

Dacă scrie despre unele spectacole, considerațiile sale pleacă de la opinia că „emoția e țelul din urmă al artei dramatice” – de aceea este ostil vodevilului, caricaturii, distracției facile, și reținut cu „teatrul intelectual”, de „emoție cerebrală” al lui Bernard Shaw. Critică perseverent de câte ori crede că interpretarea nu respectă litera și spiritul textului dramatic. Incisiv, caustic, n-o cruță pe Marioara Voiculescu, pe care, totuși, o apreciază. Observă dualitatea talentului Tinei Barbu, „artistă patetică și interioară”. Lucru mai rar într-o țară de expansiune meridională. O voce înăbușită, ingrată și lipsită de sonoritate, o ajută să traducă mișcările sufletești, zbuciumul și mai ales revolta, fără gesturi exterioare, ci numai prin cadența ei monotonă și învăluită” (Flacăra nr. 8/1915). Este o caracterizare – prilejuită de anumite „defecte” native – ce relevă o expresivitate actoricească rar întâlnită pe scenele noastre și, totodată, o schimbare incipientă în gustul și receptivitatea publicului. Poate nu întâmplător îi place și jocul sobru, interiorizat al lui Ion Manolescu („Flacăra”, nr. 17/1916). Ambele exemple indică preferința criticului pentru o anumită categorie de interpreți tineri care impuneau un alt mod de a înțelege și juca rolul de dramă psihologică. Eugen Lovinescu scrie într-o perioadă în care primatul textului dramatic se menține evident, dar când se fac simțite noi tendințe în creația scenică, sub influența unor curente apărute în arta teatrală europeană.