

CZU 821.135.1.09=135.1

EMINESCU-TEATRULUL: FASCINAȚIA PENTRU SCENĂ

*Maria PILCHIN,
cronicară de teatru*

Rezumat: Mihai Eminescu a fost atras de lumea teatrului încă din tinerețe. Potrivit lui Zoe Dumitrescu-Bușulenga, influența lui Shakespeare, ca un dramaturg total, asupra lui Eminescu s-a manifestat de timpuriu, datorită contactului cu trupe de teatru din străinătate. Această fascinație pentru scenă l-a determinat să scrie despre teatru, actori și spectatori. Eminescu a avut o activitate publicistică intensă, semnând cronici teatrale în *Curierul de Iași* și *Timpul*, unde s-a remarcat printr-o analiza aplicată și prin multă ironie. Critica sa teatrală, deși aspră la adresa jocului actoresc sau a publicului, elogia creatorii care aduceau noul și arta de bună calitate. În cronicile sale, Eminescu a manifestat o preocupare specială pentru limbajul scenic și a apreciat actorii profesioniști care puteau salva un text literar mediocru. Analizele sale critice asupra spectacolelor, a publicului și trupelor de teatru reflectă o viziune complexă asupra fenomenului teatral românesc.

Cuvinte-cheie: Mihai Eminescu – cronicar de teatru, publicistica culturală, limbaj scenic, teatru românesc.

Summary: Mihai Eminescu was attracted to the world of theater since his youth. According to Zoe Dumitrescu-Bușulenga, the influence of Shakespeare, as a total dramatist, on Eminescu was manifested early on, due to the contact with theater groups from abroad. This fascination with the stage led him to write about theatre, actors and spectators. Eminescu had an intense publicist activity, signing theatrical chronicles in *Curierul de Iași* and *Timpul*, where he stood out through an applied analysis and a lot of irony. His theatrical criticism, although harsh on the acting or the audience, praised the creators who brought the new and good quality art. In his chronicles, Eminescu showed a special concern for stage language and appreciated professional actors who could save a mediocre literary text. His critical analyzes of performances, audiences and theater groups reflect a complex vision of the Romanian theatrical phenomenon.

Keywords: Mihai Eminescu – theater columnist, cultural publishing, stage language, Romanian theater.

Încă din junețe, Mihai Eminescu a fost fascinat și tentat de lumea teatrului. La Cernăuți, adolescentul Eminovici a văzut o suită

de reprezentării ale Companiei Tardini-Vlădicescu, trupă fondată de primadona Fanny Tardini și frații Ion și Alexandru Vlădicescu. Iată ce scrie Zoe Dumitrescu-Bușulenga în cartea sa *Eminescu. Creație și cultură*: „Cine-l dusese pe tânăr spre Shakespeare, ce împrejurări făcuseră să scapere asupra minții lui cercetătoare scântelele aceluia geniu depărtat? Firește, traduceri române ori germane putuseră cădea în mâna adolescentului precoce, atât de devreme atras de arta scenei chiar din școală. Pe urmă, însoțirea mai de departe sau mai de aproape a unor trupe de teatru a fost iarăși un pod posibil spre Shakespeare. Biografii și exegeții mai noi ai lui Eminescu afirmă acest lucru chiar cu certitudine” [1, p. 244]. Spectacolul ca formă de artă a fost acea dimensiune a creației de care a fost atras junele Mihai și care a fost o *vraja* pentru întreaga sa viață.

Or, a fost o relație determinantă și pentru viitorul scriitor. Sufleorul, traducătorul de texte dramatice, copistul, interpretul de roluri mici va ajunge să fie un cronicar teatral mai târziu [4, p. 13]. Iar în opera sa literară va transpune această deschidere și preocupare interdisciplinară. Exemplificăm o influență directă din opera lui Shakespeare în poemul *Împărat și proletar*: „Trecea cu barba albă – pe fruntea-ntunecată/ Cununa cea de paie îi atârna uscată –/ Moșneagul rege Lear”; și un elogiu manifest făcut marelui scriitor englez în *Cărțile mele*: „Shakespeare! Adesea eu gândesc la tine,/ Prieten blând al sufletului meu,/ Izvorul plin al cunoștinței tale/ îmi vine-n gând să le repet mereu...” Era o deschidere firească a unui autor romantic pentru marele nume și opere ale Renașterii universale, era valorificarea aceluia canon prin prisma artei și culturii celei noi din care făcea parte și pe care o crea, la rândul-i.

Eminescu s-a impus ca marele „privitor ca la teatru”, care a știut să înțeleagă lumea și viața, să le transpună într-un sistem de gândire estetică și poetică. A fost în stare să evalueze marile valori ale universului ideatic. El este astfel intelectualul român ajuns în spațiul germanofon fascinat de filosofia clasică germană, în general, și de „arta reprezentării dramatice”, în particular, un specific al temei investigate de către noi. *Arta reprezentării dramatice* este o carte semnată de dramaturgul și criticul german Heinrich Theodor Rotscher, care l-a influențat foarte mult pe scriitorul nostru. Eminescu, cronicarul de teatru, a făcut cronica spectacolelor, dar și a publicului. Ocheanul era adesea întors spre spectator – un

fel de antropologie teatrală a societății, care dezvoltă tendințe, sensibilități artistice, „caprițuri”, neputințe de a percepe un anumit subiect, ignoranța și prostia. O atitudine spectacologică față de repertoriul teatrelor românești, una doctă și, totodată, probată prin experiența personală în domeniul teatral.

În calitate de jurnalist cultural, de scriitor aflat în postura de gazetar, în activitatea sa ziaristică la *Curierul de Iași* și *Timpul*, a scris cu regularitate despre lumea teatrală românească. Trece în revistă câteva cronică semnate de Eminescu pentru a creiona un portret de cronicar de teatru. Există multă incisivitate și ironie în felul în care se raportează el la unele spectacole, semnalând „deliciile publicului nostru de provincie” [2, p. 182], limitarea gustului și a preferințelor artistice.

Scriind despre melodrama în 7 acte *Mănăstirea de Castro* a Teatrului Național, Eminescu semnalează un bovarism profesional, o disimulare vădită a jocului actoricesc: „Ce să mai zic de scenele amoroase fără nici un dram de amor, de disperările improbabile ale amantului, de durerea invizibilă a iubitei. Aceasta va deștepta în cititor, precum a făcut-o în spectator, ilaritatea cea mai amară!” [2, p. 183]. Altă dată, Eminescu critică, cu vehemență, publicul spectator care nu vine la teatru: „Aseară a fost a șaptea reprezentație a d-nei Pezzana, a acestei ilustre artiste care a fanatizat publicul orașelor mari de pe cele două continente și care joacă înaintea unei săli totdeauna goale. Indiferență ce, până în fine, nu s-ar explica decât prin lipsa completă de gust, de inteligență și de cultură” [2, p. 502]. De o apreciere aparte se bucură spectacolul jucat de niște actori francezi în spațiul nostru: „În sala Orfeu o trupă mică însă aleasă de artiști francezi dă reprezentațiuni în fiecare seară, oferind astfel publicului bucureștean câteva ore foarte plăcute de distracțiune” [2, p. 1061].

Există în aceste texte metateatrale și expresia unei estetici și poetici scenice, așa cum aflăm preferințele lui artistice. În acest sens, e predilecția pentru „acea scânteie de artă adevărată prin care se disting oaspeții noștri teatrali. Jocul lor e natural, caracterele cu grijă studiate și libere de exagerare sau parodie; nimic fals, nimic greoi nu întunecă greutatea sigură și deplină cu care se reprezintă scrierile dramatice” [2, p. 1062]. Cronicarul vede în spectacolele venite de peste hotare o oportunitate de a școli actorii români: „Am dori ca artiștii români mai tineri să viziteze aceste reprezentațiuni, spre a vedea cât respect au francezii pentru piesă

și pentru public, cum nici unul din ei nu caută a ieși în relief asupra celorlalți și a monopoliza oarecum efectul, cum toți contribuie pentru a produce un singur efect, acela al totalității piesei, acel dorit de autor și public” [2, p. 1062]. Este o gândire strategică, de aplicat și astăzi în domeniul artelor scenice.

Există o preocupare aparte pentru limbajul scenic la acest critic teatral: „Sâmbătă seara s-a reprezentat la Dacia comedia *Trotman Vântură Țară*. Piesa a reușit foarte bine. Jocul artiștilor, ca totdeauna, n-a lăsat nimic de dorit. Au excelat dl. Vlădicescu sen., Anestin, Sachelarie. Comedia este frumoasă. Ar fi trebuit însă să se mai revadă puțin, spre a se îndepărta franțuzismele” [2, p. 873]. Or, e și un reproș făcut, în primul rând, Fanyei Tardini, traducătoarea vodevilului, de care îl lega o veche prietenie, așa cum respecta trupa de artiști cu renume pe care a condus-o aceasta. Totodată, constatăm predilecția pentru o revizuire, revedere a unui spectacol, ca o relectură a unei cărți: „Aseară s-a reprezentat pentru întâia oară *Cazacii și polonii*, dramă în 5 acte în versuri de d. Deroulède, tradusă în proză de M. Pascaly, care a interpretat rolul principal al hatmanului Flor Gheraz. Piesa a ieșit bine. Punerea în scenă nu a lăsat de asemenea mult de dorit. Decorurile și costumele – noi și frumoase. Jocul artiștilor ne-a probat că și-au învățat și au înțeles destul rolurile. Muzica d-lui Ștefănescu – plăcută. Pascaly, Manolescu, Velescu, Notara, precum și doamnele Eufra. Popescu și m. Constantinescu avut-au fiecare, după merit, partea sa de aplauze. Ținem a vedea piesa a doua oară pentru a putea face o dare de seamă amănunțită și conștiincioasă” [2, p. 888]. Este intuiția cea bună a nevoii perpetue de revalorificare a produselor scenice, care mereu devin, se transformă și, spre deosebire de o carte, nu au bunul de tipar, reprezentând o artă dinamică și diferită în multe seri de teatru.

Este evidențiat în cronicile lui rolul actorului profesionist care poate salva un text mediocru sau chiar o traducere proastă: „Se știe că în *Moștenitorii* Millo joacă cu necesara lui vervă rolul lui Izidor Giridot. Și aseară bătrânul nostru artist era în cele mai bune dispoziții, reprezentând pe egoistul moștenitor pe toată scara dorinței de câștig. Dacă această piesă, îndealtmintrelea foarte puțin însemnată din punct de vedere dramatic și rău tradusă în românește, a putut să se susție atâta timp în repertoriu, aceasta este a se atribui exclusiv lui Millo și modului în care-și joacă rolul” [2, p. 901]. Jocul actoricesc este astfel un ax al scenei, un pilon.

Unele texte constituie laolaltă un corpus de documentare cultural-teatrală. Aflăm cine venea la teatru din puternicii zilei și din creatorii epocii. Scriind despre *Bărbierul din Sevilla* jucat de o trupă italiană, consemnează prezența în sală a „Doamnei M. Sa regală... între spectatori cu multă lume aleasă, între alții, d-nul V. Alecsandri cu familia” [2, p. 323]. Cronicarul ironizează pe seama faptului că în loja domnească era prezent Al. Candiano-Popescu, fostul președinte al „republicii” de la Ploiești. Reperăm ce se regăsea în repertoriul teatral al epocii în spațiul românesc: „Aseară s-a jucat, în fața unei săli mai mult goale, trei comedii. *Puiculița*, traducțiune, *Trei crai de la răsărit* de d. Hâjdău și *Florin și Florica* de V. Alecsandri” [2, pp. 958-959]. Din comentarii deducem că *Trei crai de la răsărit* de B.P. Hasdeu purta inițial titlul *Orthonerozia*, o satiră adusă stricătorilor de limbă.

Putem identifica nume de muzicieni și de evenimente muzicale organizate la teatru: „Miercurea viitoare, 12 noiembrie, d. Louis Wiest dă în teatrul cel mare un concert vocal și instrumental, al cărui program foarte atrăgător îl vom da în numărul viitor” [2, p. 259]. Există și o viziune panoramică asupra teatrului românesc, o deschidere spre toate spațiile limbii române: „Duminică seara la teatrul Orfeu s-a dat reprezentația d-lui I.C. Lugoșianu, un artist român transilvănean, cu concursul mai multor artiști și al elevilor Conservatorului. Tânărul actor și-a pus multă silință spre a mulțami pe public și a izbutit, dovadă dese aplauze ce a primit. În piesa *Moțul din Ardeal* a fost cât se poate de bine” [2, p. 787]. Din comentariile la publicistica eminesciană aflăm că spectacolul lui I.C. Lugoșianu are loc în 23 august 1881, că actorul era originar din Abrud, că a întreprins turnee prin orașele Transilvaniei și a dat reprezentații la Paris, interpretând roluri din dramaturgia shakespeariană. Or, constatăm în cazul lui Eminescu și un interes aparte pentru soarta și evoluția unor tineri actori.

În unele cronică descoperim curioase analize behavioriste ale publicului, schițe de studii ale comportamentelor umane în spațiile teatrale, în culise, în trupa unui teatru: „Cu ocazia reprezentației s-a înscenat o mică cabala în parter, care-a avut un curios epilog în fumătorul teatrului. În *Moștenitorii* e un rol de amareză naivă (Paulina), pe care în stagiunile trecute-l juca d-ra A. Popescu și care în această seară era jucat de d-ra Constantinescu. O seamă de tineri începură – la intrarea în scenă a d-rei Constantinescu – să strige «Popeasca!», alții aplaudară pe noua purtătoare a rolului.

Publicul cel neinteresat în această afacere îl chema pe Millo, pentru a acoperi scandalul ce se înscenase. Între acte d-ra Popescu apăru în foaierul teatrului și declară d-lor adunați acolo că pe nedrept i s-ar fi furat rolul ce-l jucase de atâta timp, dându-se unei alte” [2, pp. 901-902]. În contextul acestei întâmplări gălăgioase, aflăm că oamenii legii beneficiau de gratuitate la teatru: „E evident că rivalitățile dintre culise nu privesc întru nimic publicul și că manifestații *pro* și *contra* ar fi trebuit depărtați din sală de către poliție, care are și ea un rol de vreme ce i se dau locuri gratis pentru a asista la reprezentații” [2, p. 902]. În ceea ce privește costurile instituționale, și atunci acestea erau mereu modeste: „reprezentarea *Contrabandierul* a fost asemenea binișor reușită dacă considerăm circumstanța atenuantă a puținelor mijloace artistice de care dispune teatrul” [2, p. 901].

Alte texte publicistice, cu referire la politicul românesc din epocă, fac trimitere la lumea teatrală. Astfel, într-o polemică cu ziarul *Bukarester Tagblatt*, face referință la farsa *Iorgu de la Sadagura*, piesă din „repertoriul lui Alecsandri” [2, p. 221], reproșând faptul că unii ziariști umblă pe frânghie, adică nu sunt decât bufoni. Referindu-se la miniștri și alți oameni de stat, el își susține argumentația, invocând personajele dramatice, așa cum „scrierile dramatice bune se disting de cele mediocre prin consecvența caracterelor. De la început până la sfârșit toate personajele se poartă și vorbesc astfel cum trebuie să se poarte conform naturii lor înnăscute” [2, pp. 605-606]. Așadar, caracterul personajului este o solicitare aparte, chiar clasificatoare, așa cum el va distinge conceptual *drama de caracter* și *drama de intrigă*.

Și Ioan Milică în volumul *Fabrica de fraze: Eminescu în lumea preseii* semnaleză o înclinație lingvistică a ziaristului Eminescu venit dinspre lumea teatrului: „De exemplu, articolul intitulat «O curiozitate», publicat în *Timpul* la 5 noiembrie 1878, are ca ax compozițional o telegramă agramată și hazlie primită din partea unor cititori vasluieni. Prin aglomerarea de contondente lexicale și de rătăcirii gramaticale, depeșă captează interesul scriitorului și îi deșteaptă instinctul de comedie bufă” [3, p. 72].

Or, jurnalistul, care scria despre aspectele sociopolitice, despre moravuri, despre necunoaștere, adesea tot la limbajul și conceptele din lumea scenei apela. Căci lumea e un teatru pe care îl privești, îl analizezi, îl critici și ți-l asumi.

La 135 de ani de la moartea lui Mihai Eminescu, surprinde faptul cât de actuale și pertinente sunt textele lui publicistice – în mod special, cele din zona teatrului. Adevărul nu se schimbă, ne schimbăm și ne perindăm noi, oamenii: „Iar în lumea asta mare, noi copii ai lumii mici,/ facem pe pământul nostru mușunoaie de furnici” (*Scrisoarea I*).

Referințe bibliografice

1. DUMITRESCU-BUȘULENGA, Zoe. *Eminescu. Creație și cultură*. Putna: Editura Nicodim Caligraful, 2016. ISBN-10 1523-9410-81.
2. EMINESCU, Mihai. *Opere. Publicistică*. Vol. V. București: Univers enciclopedic, 2000. ISBN 973-9436-36-6.
3. MILICĂ, Ioan. *Fabrica de fraze: Eminescu în lumea presei*. București: Editura Universității din București, 2023. ISBN 978-606-16-1449-3.
4. OPREA, Ștefan. *Eminescu – omul de teatru*. Iași: Timpul, 2000. ISBN 973-8003-32-6.