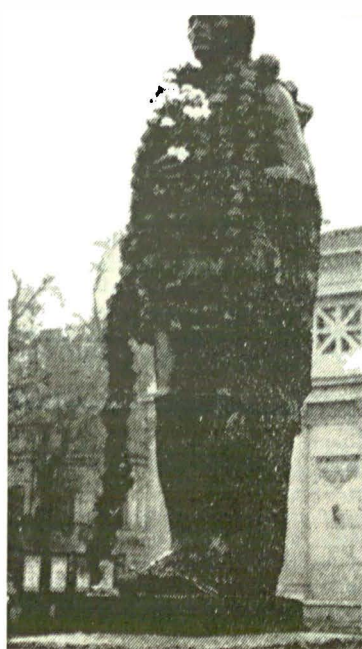


Eminesciană



Dacă **exceptăm** reprezentarea antebelică ocazională a piesei *Enamă*, dramaturgia lui Eminescu a fost pusă în scenă de-abia la o sută de ani de la nașterea ei. Teatrul din Botoșani, directorul său de atunci, Constantin Dinischiotu, regizorul Ion Olteanu — căruia i-am vorbit despre această dramaturgie, i-am încredințat textele, și care, cunoscându-le, a fost eucerit de frumusețea lor — au meritul de a fi deschis drumul valorizării scenice a moștenirii eminesciene. Primul spectacol cu *Bogdan-Dragoș* s-a dovedit revelatoriu. În aceeași stagiune, Teatrul „Ion Creangă”, directorul său, Alecu Popovici, și regizorul Mihai Dimiu au propus o altă formulă spectaculară pentru aceeași piesă, sesizantă și ea. Teatrul din Brlad a înfățișat un colaj numit *Mira*, dar fără ocau. La Botoșani s-a continuat cu succes a se aduce sub reflectoare pagini eminesciene. Marin Bucur a transcris pentru această echipă *Decebal*, care a constituit un spectacol reprezentativ, iar *Amor pierdut. Viață pierdută* s-a dat într-o bună seară de studio.

Anaigamul de frinturi intitulat *Visul meu de fier*, montat tot la Botoșani, într-un ritual fals înfiorat și fără uimă în articularele lui artificiale, fiind un eșec categoric, a închis, deocamdată, serin reprezentățiilor. Cine le va relua? Eminescu a fost un dramaturg în teatru puterea cuvintului, nutrit de lecturi impunătoare și având o experiență cuprinzătoare de om al scenei (poate, și actor?), traducător, critic, spectator al teatrelor românești și vienezе. Din relatările lui Slavici reiese că în discuțiile prelungi cu Caragiale din redacția ziarului „*Țimpul*”, poetul angaja și idei teatrale. E probabil că vestita serbare patriotică de la Putna a fost, într-un fel, concepută și regizată de autorul „*Juceafărului*”. Dramele și fragmentele dramatice se cer interpretate, deci, într-o modalitate teatrală, în suită *scenică*, nu ca montaje literare, nu citite în poze țepene și tremolări sentimentale, cu adaos de romanețe veștede.

Un eveniment l-a constituit, în 1978, apariția volumului de „Teatru”, în seria „Opere” (vol. IV — Editura „*Minerva*”), excelentă și laborioasă ediție critică realizată de Aurelia Rusu, cu o prefață erudită a lui George Munteanu, în care, cred că pentru prima oară, e analizată pe larg și *dramaticitatea* (cum spune exegetul) acestor scrieri. E combătută, deopotrivă (nu pentru prima dată), considerația condescendentă despre „increșterile dramatice”, propunându-se, cum e absolut firesc, conceptul de *teatru eminescian* — și care a fost sugerat, cu mulți ani înainte (în 1934), de Adrian Maniu, apoi de George Călinescu, Perpessiciu, Ioan Massoff și, în ultimele două decenii, de alți diverși cercetători, printre care și semnatarul acestor rânduri, din perspectiva posibilei înscenări a dramaturgiei.

Evenimentul editorial n-a avut reverberațiile așteptate. Puținele consemnări din cronică literară s-au referit, cum era și de așteptat, mai ales la ceea ce se regăsea în poezie. În genere, volumul a fost perceput ca o restituire literară, o recenzie lășind chiar impresia că teatrul ar fi „o forță” a poeziei eminesciene, o expresie laterală a liricii. Se va observa că, *indeobște*, când critica literară condescinde a se ocupa de dramaturgie, judecățile eludează specificitatea, în așa fel încît, adesea, dacă precizarea că e vorba de o operă teatrală n-ar apărea în titlu, sau în subsolul indicat de un asterisc, nu s-ar găsi vreun alt însemn cu privire la gen.

Lumea teatrală, cronică teatrală, rubrica specializată a publicațiilor nu par să fi luat cunoștință, încă, de apariția volumului. E, totuși, o sursă repertorială extraordinară. Și o posibilitate vastă de studiu asupra unor tendințe fundamentale ale dramaturgiei

române din veacul trecut. Eminescu polemizează indirect cu o varietate de piesă istorică (Bolintineanu, compunerile lui Halepliu, M. Pascaly, producțiile conjuncturale festivistă ale timpului), adăpostește și dezvoltă o anumită direcție națională a romantismului (ilustrată de Alecsandri, de Hasdeu și de autori azi mai puțin frecvențați, ca M. Depăreașanu), premerge teatrului lui Delavrancea.

Din alt unghi de vedere, el aduce o limbă nouă în piesa de inspirație istorică limba vorbită și cea literară din al treilea pătrar al secolului XIX, și nu jargonul greoi, voit vetust, de contrafacere cronicărească. Îndrăzneța alternanță a prozei cu versul dă o factură aparte dramei, cu secvențe de virilitate și moliciune, generând stări contradictorii, funcții dramatice, punctând înfruntările politice și cele erotice. Personajele medievale sînt *culte*, nu barbare. Luca Arbore îl evocă pe Nero și face referință aluzivă la cauzele căderii Troiei, Majo e un soi de truver de curte moldovenească luminată, pentru Ștelăniță, care amintește de Eol, zeul vînturilor, „betia e o bucanță”, descrierea lui Ștefan cel Mare făcută de marele spătar are, vădit, culori și lumini de pictură flamandă. Indicațiile de paranteză implică și ele anumite situații teatrologice (îngă numele lui Arbore se face notația „Alba-Posa-Essex”; apoi, „Petru-pasiune italiană”, „Majo-amor de arab”). Sub mai multe raporturi, *Bogdan-Dragoș*, *Mira*, *Decebal* sînt perceptibile, azi, ca teatru istoric modern, de orientare politică. El trebuie *jucat*, nu *rosit*, și cu atât mai puțin *cîntat*. Jucat atît cît este, adică întrerupîndu-se actul acolo unde e întrerupt manuscrisul, tocmai pentru a se putea releva unitatea organică a concepției și execuției. Am văzut reprezentîndu-se astfel poemul neterminat al lui Byron *Don Juan*, la Leningrad, oferind puternice satisfacții, generînd în spectator impulsul de a prelungi în fantezia sa ceea ce scriitorul n-a apucat să elaboreze. Tot așa am ascultat, în Republica Democrată Germană, lectura scenică a unei nuvele neterminate de Heine, care mi-a produs o impresie covîrșitoare. O cultură teatrală consolidată își asumă *totalitatea* producțiilor literare originale, destinate scenei, nu disprețuiește nici fragmentele. *Dacă s-ar fi exprimat deriziune față de versurile și scenele răsleț ale unor antici, n-am fi putut reconstitui istoria literaturii eline și a celei romane, în unele dintre momentele ei constitutive*. De la Hermesianax, Fanocle, Alexandru din Etolia, ilustrînd elegia epică, au rămas doar bucățele fără însemnătate, de la cel mai notoriu dintre ei, Filetas din Cos, educatorul lui Ptolomeu Filadelful și întemeietorul școlii de la Alexandria, se păstrează doar 50 de versuri; cu toate acestea, despre biografia și opera lui se mai scriu și azi vaste studii.

Dealtminteri, n-avem decît să citim volumele actuale consacrate recuperării *integrale* a creației eminesciene — poezie, proză, dramaturgie, publicistică. Vom observa minuția, legitimă, cu care sînt restituite pînă și un vers stingher, ori un titlu de proiect, variantele. De ce teatrul n-ar urma aceeași cale, aducînd în scenă acea parte a operei poetului care are încheierea și autonomia priincioasă spectacolului?

Oamenii de teatru germani au cheltuit și cheltuiesc imaginație enormă ca să valorifice scenic chiar și bruoanele de fragedă junete ale lui Bertolt Brecht, întocmind savante compuneri spectaculare — conferințe cu exemplificări, recitaluri de grup, monologuri fanteziste ale autorului însuși apărînd ca personaj, reprezentații de poezie, muzică, dramă, biografii scenice și numeroase altele — în așa fel încît nimic din arhiva Brecht să nu rămînă un bun exclusiv al cititorului specializat. Pînă și articolele și manifestele lui au fost, la un moment dat, prezentate la rampă.



Natura dramei eminesciene urmează a mai fi studiată. Eticheta romantică nu mi se pare satisfăcătoare. În orice caz, calificarea nu epuizează tot spectrul creației dramaturgice. În unele cazuri, ceea ce impune e rigoarea clasică. În altele, barocul de tip shakespearean. Să vedem, de pildă, cum e structurată și ce formație stilistică are *Emmi*, piesă într-un act, de severă concentrare. Motivul e, într-adevăr, romantic. Vom observa, însă, valorile clasice ale compoziției, cu șase personaje legate între ele, și cu o compunere de unitate stringentă. Realizarea acestei multiple relații se săvîrșește chiar din expoziție, prin coincidențele preparate: Niță Vasile, servitorul în livrea de la Baden, la legănat, cîndva, pe bărbatul de acum, Vasile A. Poetul, venit întîmplător aici, se mai întîlnește și se mai recunoaște cu doctorul ce o îngrijește pe Emmi, apoi cu Alecu Criste, cel ce o iubește în deznădejde, și, în sfîrșit, cu tinăra suferindă, ce-l adoră în taină, încă de copilă, el fiind un vechi amic al familiei ei. Elementele de surpriză fiind înlăturate de la început (știindu-se și că tinăra e condamnată), rămîne loc larg pentru desfășurarea intrigii sentimentale pe mobilurile știute, revelațiile vizînd doar intensitățile sau distorsiunile afectelor.

Elanul romantic e contrapunat permanent de ironie și de o vehemență autoironie, protagonistă amendîndu-și exaltările, în așa fel încît atmosfera nu e, în esență, tragică. E a unui joc trist, de benevole mistificări, pe un fond elegiac. Repliciile sînt proporționate cu necesitate, conversațiile, fluente, melodioase, teatrale prin excelență, avansînd spre peripeție cu interogații, exclamații, suspensii, tensiuni ale confesiunilor și subiacente dialogale în

monologuri. Dezodărnitul e o răsturnare de situație ce nu încheie, ci prelungeste evenimentul într-un spațiu poetic difuz.

Judecând azi lucrurile, nu putem omite nici valorile documentare ale serierii. Povestirea îl aduce în centru pe Vasile Alecsandri, cam la vârsta pe care o avea în 1852, anul acțiunii notat pe prima filă a piesei (cu o oarecare toleranță). Chiar autorul stipulează că drama se bizuie „pe motivul poeziei „Emmi“ din Alecsandri- (din ciclul „Mărgăritărele“). Spre deosebire de susținerile altor comentatori, eu cred că preocupă omagiul eminescian la adresa lui Alecsandri și nu atitudinea critică față de o așa-zisă „ușurință“ mondenă a barului. În orice caz, ea personaj, el nu mi se pare a fi descris drept superficial, amator de amururi pasagere, ci având o înțelegere adincă a suferințelor fetei bolnave.

Că piesa ar trebui introdusă în repertoriul curent, date fiind însușirile ei, nu mai încap discuție. Cei ce au scos-o prima oară la iveală au menționat, pe bună dreptate, că „e terminată“. I. Al. Rădulescu Pogoneanu aprecia (în „Conversări literare“ XXXVI, 4 aprilie 1902 — cf. „Opere“, vol. 4, notele Aureliei Rusu) că „ar fi... o datorie, ca teatrul național să încerce reprezentarea acestei opere dramatice a lui Eminescu. Spre a i se consacra o întreagă seară lui Eminescu, s-ar putea reprezenta împreună cu această dramă o altă, tot așa de scurtă, tradusă de Eminescu (probabil în vremea când era „souffleur“ în trupa de actori), după Guillom Ierwitz: *Histrion*, dramă într-un act — o dramă romantică din viața actorilor...“ (sugestia a fost adoptată de-abia acum, în zilele noastre, de teatrul botoșănean).

E posibil ca Eminescu, spectator ardent al teatrului și operei vieneze, să fi gândit unele proiecte ca librete ori scenarii de teatru muzical. E cert că a intenționat o „operă“ cu cinceze în 3 acte *Arpad, regele ungarilor*“ (vol. cit., p. 362). Una dintre variantele poemului dramatic într-un act *Mureșanu* e concepută, neîndoind-ne, în spiritul operelor hofmanniene. Printre personaje sînt „Silfi de lumină“, „Unde“. În altă parte, *Visurile*, *Sonul*, *Vintul*; apoi *Onđina*, *Sirena*, *Delfinul*. Autorul dorea ca în decor să apară „mai multe insule frumoase“, iar pe mare, „o luntre trasă de lebede“. El mai notează: „peisaj de o romanticitate sălbatecă“, „caos instelat“, „negură roză“, „ruini de marmoră“. În sfîrșit, se indică limpede ca personajele să fie „sopran“, „basso“, „bariton“.

Se va observa ce loc ocupă muzica în dramaturgia eminesciană, atît ca fir în țesătura dramatică și în subiect, cît și ca auxiliu, ori fond. În *Amor pierdut*, *Viață pierdută*, compoziția muzicală din piesă are o funcție precisă în conflict. Majo își cântă frumosul cîntec (probabil, acompaniîndu-se cu lăută) ce înclucie *Mira*, Versiunea a treia a lui *Mureșanu* cuprinde asemenea indicații: „S-aude o muzică dulce“, „S-aude glas de corn“, „S-aude de departe cîntînd“, „Undele“ răspîndesc un cîntec peste ape. Bogdan îi povestește lui Dragul (în *Bogdan-Dragoș*) despre tînutul mirific al Moldovei, unde „Vezi burme fără număr în zare răsărînd / Și buciamele sună duios și cînt de fluier“. Cornul (lui Decobal) are și el, aici, un rol dramatic, anunțînd pe murîbundul voievod („și cît de dulce sună!“) că fiul său a scăpat de uneltitorul Sas, trecînd, pentru totdeauna, munții în țara cea nouă. Povestindu-i lui Roman, Bogdan descrie peisajul, transfigurat de dragostea sa pentru Anna, adăugînd „În farmecul naturii părea c-aud ghitara“, Anna, singură, ascultă, în noaptea luminoasă, cornul (din pădure, iar cînd acesta tace, rostește versurile ce vor deveni celebre în poem: „Mai suna-vei, dulce corn / Pentru mine vrodată?“ În *Minte și inimă*, îndemnul muzical e direct: „Ție-ți place poezia / El lucrează versuri bune / Toate versurile sale / Tu pe muzică le-i pune / De-i cînta veți face duo / Glasul vostru se combină / De te-i pune la piano / Te-a-nsoți din violină“.



Calitățile de comedigraf, satiric, ale lui Eminescu aparțin și ele geniului, vădindu-se, în scenele savuroase și caustice din *Gogu tatii* și din altele. *Minte și inimă* are admirabile episoade comice în versuri și o nemaipomenită povestire parodiată după Iliada. „Muți: Împrejur sta toți elinii, stăteau proții și regii / Iară Nestor ține una... / Și-l mata cumu-s moșnegii. / Iar Achil pe Agameunon / Suduindu-l zice: «Cine! Mi-i lua tu pe Brizeis / Dar uitată nu-ți rămîne. / Las-tu, lasă-mă jupîne. / Știu eu bine ce-am să-ți fac, / Să-mi cazi tu odată-n labe / Și-apoi las' că-ți vin de hac.» Ana: Bun, frumos! Dă-i înainte! suduie ca un muscal. Muți: Singură ai spus, mamaie, că Homer îi natural. / Și ne-ai zis să spunem toate, în așa cum se grăiește. / Și-apoi tot eu is de vină? Anna: Natural, nu mojiește, / Spune tu. Bibi... Bibi: Mamaie, eu știu tocmai cum e-n carne“.

Comedia mică *Infanția, cruzimea și disperarea, sau Peștera neagră și căuțile proaste, sau Elvira în disperarea amorului*, publicată prima oară integral de Perpessicius în „Viața Românească“ (iulie-august 1949) e negreșit o parodie pentru teatrul de păpuși, cum socotea și reputatul cercetător, de vreme ce Ministerii, după ce apar în scenă, „fiecare are o hortă-n părete în care se bagă“, iar Regele, hotărînd să deslușească secretul unui personaj sinistru, decide: „Voi pune să-l discoasă“, indicația urnătoare fiind „Apar servitori

carul descosă și din el iese Pelelea". Remarca Aurelici Rusa, că piesa nu putea fi scrisă pentru teatrul de păpuși, deoarece „Eminescu se declara pentru o artă mare și nu pentru păpușărie” se bizuie pe o speculație strict verbală și e contrazisă de virulența pamfletară a miniaturii; satira n-a disprețuit nici un fel de mijloace, cu atât mai puțin parodia. Tot teatrul de păpuși al lui George Calinescu se trage, după convingerea mea, de aici — el fiind dealtfel cel dintâi care a comentat fragmental.

Un pamflet corosiv, deosebit de spiritual, e și denunțul de plagiat împotriva lui Negruzzi, care dăduse *Violentie și amor*, de fapt o adaptare a *Donci Diana* de Moreto. Mica poemă comică *Convorbiri literare — Romanțero español*, dialog de mare sprințerieală, e o bijuterie. La întrebarea „De ce plîngi, o, donna Diana? / De ce ochin-ți lacrimăză?”, eroina răspunde mai multe, subliniind: „Dar aceea ce mă doare / Șoebii mei îi fac să plîngă / Este că Negruzzi iacob / M-a tradus în românește.” Apoi: „Necii n-as plînge, caro mio. / De ar fi traducțiune; / Rea ori bună, ea nu schimbă / Din valoarea mea internă. / Dar Negruzzi, mio caro. / El a scris o comedie, / Comedie-originală: *Violentie și amor* / Acolo mă văd pe mine, / Figurînd sub nume-Elena, / Iar pe Mamel, il caro / Văd că mi-l numise Costică”.

Publicistul Eminescu despre rostul teatrului național

De timpuriu, manuscrisele poetului foiesc de însemnări cu caracter teatral. Legăturile sale cu arta scenei au fost statornice și profunde. O scrutare atentă a biografiei indică vârsta primelor avânturi culturale, ca stînd sub semnul teatrului. Între 14 și 18 ani, străbate țara (țările române) alături de actori de seamă (Fanny Tardini, Vlădicescu, M. Pascaly, M. Millo), este copist și suflor la Teatrul Național, începe traducerea unui monumental op de teorie teatrală și, nemulțumit de starea literaturii dramatice contemporane, nutrește, student fiind la Viena și la Berlin, visuri gigantice, de turnare în dialog a citorva secole de istorie națională.

Acest mare neliniștit al creației s-a rostit deseori — prea puțin, față de cit ar fi vrut — asupra caracterului și direcțiilor de dezvoltare ale teatrului național. Sintem în epoca cînd și cea mai obscură trupă de turneu joacă sub greaua răspundere a emblemei de „teatru național”. Teatrul nației, așadar, cu trei scene oficiale, la București, Iași și Craiova, cu numeroase ansambluri cferere ale provinciei, primește și de la tînărul poet și gazetar contribuții la definirea unui încă așteptat statut. Preluînd ideea pașoptistă a „teatrului național” ridicat din genul poporului, dăruit cu repertoriu propriu, Eminescu dezvoltă convingeri ce-i erau scumpe, ipostaziînd în teatru ceea ce profesa în foiletonul politic. Scena „teatrului național” devine, astfel, un gîndirea eminesciană, o școală de educație obștească, unde misiunea educativ-moralizatoare a cuvîntului este privită ca fundamentală, mai ales în drama istorică, care, prin teatralitate, adîncirea conflictului și opoziției de caractere, scotea pregnant în relief profilul etice.

Rămîne, în acest sens, fundamentală pentru gîndirea teatrală eminesciană, intervenția din

revista „Familia” (18/30 ianuarie 1870), prilejuită de discuțiile în jurul înființării „Societății pentru fond de teatru român în Transilvania”. Se remarcă, dintru început, credința în identitatea de aspirații culturale, dincoace și dincolo de Carpați. Tînărul de 20 de ani diseută, pentru ardeleni, repertoriul național scris la București și Iași. De la Alecsandri, Hasdeu, Millo pînă la Bolintineanu și Iorgu Caragiale, se face tabloul sinoptic al repertoriului existent — baza teatrului național.

Întîia primejdie pentru un teatru al nației, avertizează Eminescu, este „nendevîrul” atitudinii dramaturgice, tratarea subiectului (mai ales a celui istoric) în tonalitatea bombasticului retoric, în totală necunoștință a epocii inspiratoare. A aspira la gloria de autor național înseamnă a te integra acelu grup de autori „cari înțelegînd spiritul națiunii lor, să ridice prin și cu acest spirit pe public la înălțimea nivelului lor propriu”. Departe, însă, de poetul nostru vreo idee exclusivistă. Marele repertoriu universal i-a smuls accente de entuziasm, cînd se înfîțișa în echivalențe literare firești, cînd nu era falsificat la modul revuistic și cînd se integra — prin versiunea românească și prin arta scenică — în campania de educație permanentă desfășurată de teatru național (cronica din 20 oct. 1878 din „Timpul”, la drama *Ruy Blas* de Victor Hugo, este edificatoare).

Ori de cite ori Eminescu va scrie, deci, în „Curierul de Iași” sau în „Timpul” (între 1876 și 1883), el va pleda, cu energia știută, pentru compunerea unui „repertoriu național român, care nu numai să placă, ci să și folosească”. Să folosească la progresul material și spiritual al țării, la educarea cetățenilor în spirit patriotic, la cultivarea valorilor limbii. Militant în numele geniului popular, omul de teatru Eminescu a contribuit decisiv la consolidarea prestigiului teatrului național.

Ionuț Niculescu