

Eminescu și idealul clasic al teatrului

„Cu totul osebit în felul său — scria Titu Maiorescu în «Direcția nouă» — om al timpului modern, decamdată blazat în cuget iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate, până acum așa de puțin format, încât ne vine greu să-l citim îndată după Alecsandri, dar în fine poet, poet în toată puterea cuvintului, este d. Mihail Eminescu.” În 1872, când Titu Maiorescu scria aceste cuvinte, Eminescu pleca de la Viena la Berlin, pentru a-și desăvîrși studiile filosofice. Încă din 1870, colaborase cu poezii la „Convorbiri...”, așa că profesorul îl cunoștea îndeajuns ca să fie îndrituit să-l considere așa cum îl considera. Excepțind latura axiologică, cu înclinația prea deferentă către Alecsandri, acest portret, în întregime intelectual, își păstrează și azi, după mai bine de o sută de ani, valabilitatea; dar se cuvine să-i acordăm înțelesurile pe care vremea și generațiile ce s-au succedat i le-au fixat.

Că Eminescu rămîne și pentru noi un om al timpului modern, o probează întreaga sa operă, deschisă noilor interpretări. Că este blazat în cuget e o constatare cu care ne-am împăcat demult, cu toate că a fost o vreme cînd l-am condamnat pentru pesimismul său. Că este iubitor de antiteze, aceasta e firesc, — căci firesc e, pentru un filozof-poet, să gîndească în antinomii (înger-demon, viață-moarte, timp-veșnicie), și, cînd încerca să le împacă creator, cugetul departe vîzător putea să nu mai țină seama de adevărul logic, atît de îngust (Viața e „vis al morții eterne”, „Timpul mort și-ntinde trupul și devine veșnicie”). Dar, că este puțin format? ! Și această aserțiune este adevărată. Să ne înțelegem, însă. Un bărbat foarte instruit în

— „Sărman copil — zice bătrînul zeu —
De ce răscolești tu toată durerea
Ce sufletul tîu tinăr a cuprins?
Nu crede că-n furtună, în durere,
În arderea și-amestecul hidos
Al gîndurilor unui neferice
E frumusețea, Nu — în seninul,
În liniștea adîncă sufletească,
Acolo vei găsi adevărata,
Unica frumusețe...”

(„Odin și poetul“)

domeniul logicii, de pildă, — cum era Maiorescu — se poate spune că este format în acel domeniu. Un om ce-și propune construcții vaste în arta literară și dorește să-și desăvîrșască cunoștințele în științe variu poate rămîne mai multă vreme, intelectualicește, încă *neformat*. Cu cît pasiunea sa de a cunoaște lumea în tot mozaicul aspectelor sale va fi mai puternică, cu cît idealul său cu privire la arta sau știința pe care o practică va fi mai înalt, cu atît mai puțin „format” va fi — în sensul de a-și lua forma fixă, definitivă, cu tot ce înseamnă aceasta: static, rigiditate. Acest paradox îl ilustrează pe deplin genialul poet, și îl ilustrează tocmai acolo unde a vrut să creeze epocal și desăvîrșit, în arta teatrului.

Pasiunea pentru teatru a lui Eminescu este cunoscută, azi, oricui. Toată lumea știe cum a fugit gimnazistul cu trupa lui Tardini și despre tribulațiile tînărului sufleur cu alte trupe. a lui Iorgu Caragiale sau a lui Mihail Păscaly. Contemporani de-ai săi, precum Caragiale, au lăsat destule mărturii. Slavici ne spune că i-ar fi fost greu să asiste cu Eminescu la comedii; participarea acestuia era atît de vie încît risetele fi erau de-a dreptul „scandalose”. Era în vremea studenției, cînd traducea cartea esteticianului Theodor Röscher, „Arta reprezentării dramatice dezvoltată științific în legătura ei organică”. Sosit în țară de la studii, Eminescu va ține rubrica de critică dramatică, mai întîi la „Curierul de Iași”, apoi la „Timpul”, unde ne dă adevărate modele de cronică dramatică, prin echilibrul între părțile de comentariu la text și la spectacol — sufletul și trupul teatrului, cum le numea el —, prin ideile de estetică teatrală

folosite drept norme de compunere dramatică, regie și joc actoricesc, prin discernămint critic și prin patosul expresiei.

În singurătate, „la masa de brad”, elaborează vaste proiecte dramatice, pentru a contribui la fundamentarea unui repertoriu național pe care îl dorea de rang european, în plus, ferit de orice subțiere decadentistă și de o absolută puritate morală — așa cum cerea, încă din 1870, în revista „Familia”, cu prilejul discuției publice pe tema înființării „Societății pentru fond de teatru român în Transilvania”.¹

Este meritul lui George Călinescu de a fi luminat pentru întâia oară activitatea laborioasă a poetului, în singurătatea camerei sale, proiectând grandios drame și epopei din care multe momente lirice i-au îmbogățit opera poetică cu noi motive, cu versuri noi, în fine cu o manieră tipic teatrală de exprimare retorică și discursivă a unor puternice combustii interioare, precum în „Scrisori”. Așa, cîntecul Annei din drama *Bogdan-Dragoș* rămîne ca tulburătorul poem „Peste virfuri” o replică a lui Bogdan către Anna îmbogățite cu versuri cunoscuta poezie „Atît de fragedă” (pe care Mite Krœnntz o credea închinată ei); versurile poemelor „Mortua est” și „Melancolie” sînt desprînse, cu modificări, din drama istorică *Mira*, iar evocarea iubitei de către Petru Rareș din *Cel din urmă Mușatin* devine poezia de copleșitoare tristețe „Din valurile vremii”. În fine, mai adăugăm începutul poemului dramatic *Mureșanu*, care devenea, în ediția de poezii alcătuită de Titu Maiorescu, poemul „Se bate miezul nopții”. Și lista, firește, rămîne deschisă.

Examinînd, chiar fugar, proiectele de teatru ale lui Eminescu, simțim o sfială și nu ne vine a crede, ca în fața oricărui plan de colosale dimensiuni. Sfială, în fața intenției sale de a realiza un *Dodecameron dramatic*, în care să urmărească destinul dinastiei Mușatinilor; neputință de a crede, în ce privește sortii încercării de a ridica aceste drame istorice în planul, de esențial și perenitate, al miturilor. Dramatică și puțin fructuoasă încercare, în scurta viață pe care a avut-o, de a lega istoricul și psihologicul de permanența mitului, cît și, totodată de a revalorifica mitul în mari compoziții tragice. În *Mureșanu*, mitul faustic. În *G.ue-Singer*, mitul lui Oedip, dar un Oedip damnat — în viziune romantică — a cărui voință o ia înaintea gândirii; el poartă, element simbolic, un arc cu care lovește unde vrea — ca Neoptolem). În *Bogdan-Dragoș*, folosește mitul Zburătorului. În *Dodecameronul* său, voia să reia tema vinii tragice a Atriziilor. Motivele din istorie sau din tradiție se întrepătrund, se fluidifică la flacăra spirituală a creatorului și capătă forme noi, unice. Lui Mușat, strămoșul (poate, Bogdan-Dragoș), urșitoarele îi menesc tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte, precum și o veșnică insatisfacție estetică. El devine simbol al permanenței (Mușat și codrul). Dochia (Dacia)

iese dintr-un stejar la sunetul dulce al „corului lui Decebal”, pe cînd copacii se dau la o parte, lăsîndu-i cărare să pășească. Prin ridicarea la mitic a unui cron istoric — subliniază George Călinescu — Eminescu da un înțeles metafizic și alegoric istoriei naționale.

O piesă mai realistă este drama *Alexandru Lăpușeanu*, scrisă, cum conchide Călinescu după impresii de ordin stilistic, în epocă de maturitate, pe cînd se găsea la București, probabil între 1877—1880. În manuscrisele poetului mai figura și un proiect mai vechi al dramei, foarte apropiat de nucea lui Negruzzi; or, drama (neterminată) diferă mult de cunoscuta nuce. Nu se mai pomeneste nimic de Doamna Ruxandra. În locul ei apare Bogdana. Acțiunea se petrece, hotărît, în prima parte a domniei lui Alexandru Lăpușeanu. Bogdana e nevasta lui Grue, hoier ce nesocotește planurile Domnului și încearcă să ia cu puterea Hotinul ocupat de turci. E prins, însă, și dat pe mîna lui Alexandru Lăpușeanu, care pune să fie ucis. Bogdana vine să-l acopere cu injurii pe Domn și pe Ioan Vistiernicul, care, făgăduindu-i mîncinos că îl va scăpa pe Grue, a rușinat-o. După pravilă, siluitorul trebuie pedepsit cu moartea, dacă nu ia în căsătorie pe victimă, drept care Vodă poruncește să facă dreptate, căsătorind cu sila pe Bogdana cu Ioan Vistiernicul. Gestul său de seclerat pare să aibă o urnare monstruoasă, căci vrea să facă dreptate și mortului, pomenind, în tirada sa, de o nuntă. Aici se intrerupe piesa. George Călinescu crede că episodul nunții ar fi tocmaiuciderea celor 47 de hoieri și imaginează un final asemănător cu cel din nuce, în sensul că Domnul va muri tot otrăvit, dar de răzbunătoare Bogdana.²

Ne îngăduim să emitem aici o altă ipoteză cu privire la posibilul final, închipuind un altul, mai plauzibil, credem, și în consens cu modalitatea de a gândi a lui Eminescu: sfîrșitul, deznodămîntul în idee al întregului proiectat de el, *Dodecameronul dramatic*. În ciclul schițat, ultimele piese ar fi fost *Alexandru Lăpușeanu* și *Despot Vodă*, domni care au uzurpat tronul Mușatinilor. Or, în mai 1879, Alexandri își citea, într-un cîneclu la care au participat figuri ilustre ale vremii, drama sa *Despot Vodă*, pentru ca, în noiembrie același an, drama să i se joace la Național. Eminescu comentează, impresionat, în „*Timpu*”, ambele evenimente. În cronică spectacolului, scria, patetic: „Într-adevăr, rău trebuie să fi căzut Moldova, dacă după moartea celui din urmă mușatin — Ștefan VII, care avea încă o oaste de 40.000 de oameni — Alexandru Lăpușeanu n-a putut rezista mercenarilor lui Despot.”³ Să ne amintim de proiectul primei variante, pe care Eminescu o concepea aproape ca o dramatizare a nucei lui Negruzzi; în noun formă, el închipuie o acțiune din prima domnie a Lăpușeanului. Alexandru Lăpușeanu uzurpase tronul Mușatinilor; nimic mai logic și mai necesar dramatic și îndreptățit și de documentul istoric decît locul uzurpato-

ului să fie uzurat de un altul. Acesta credem să fie adevăratul final al dramei: tiranul cade în gol, părăsit de popor, și este alungat cu ușurință de alt tiran, a cărui sursă va fi asemănătoare cu a sa. Ipoteza e în consens și cu ideea de compoziție ciclică a *Douăcameronului*, relevantă, de altfel, tot de George Călinescu. Pe de altă parte, dacă considerăm că drama lui Alecsandri i-a stat îndemn pentru scrierea propriei sale drame, putem determina mai strict perioada, ca fiind a doua jumătate a anului 1879 și anul 1880.

Dar, ce l-a împiedicat pe Eminescu să realizeze o piesă de la un capăt la altul, de ce s-a oprit el la stadiul de proiect și la acela de întonare a dramaticului, făcând încercări repetate, pentru ca să le abandoneze, pe rând? Tudor Vianu crede — în studiul său, „Junimea” — sprijinit și pe faptul că unele versuri Eminescu le-a publicat ca poeme de sine stătătoare, că Poetul, dându-și seama, cu timpul, de excelența lirică a talentului său, „și-a înăbușit aspirațiile de a zugrăvi caractere și de innoda conflicte”.⁴ Dar nu pare a fi așa. Dovedă că unele motive, versuri sau scene Eminescu le prelua din compunerile sale mai vechi, pentru a le folosi la cele noi. Și, dacă ținem seamă că vârsta creatoare a poetului se oprește, în fapt, la 33 de ani, el mai întreprindea, la 30 de ani, drame și proiecte de drame, cum, de pildă, cea sus-amintită. Să-l fi sustras, în parte, și activitatea politică? Într-adevăr, s-a arătat a fi, la „Timpul”, o natură viguroasă polemică. Dar, semnificativ pentru noi rămâne nu faptul că și-ar fi abandonat sau nu proiectele, ci acela că nu și-a terminat nici o dramă. *Amor pierdut*, *Viața pierdută*, singura dramă scurtă, de tinerețe, aproape terminată, nu întrunea, pentru Eminescu, calitățile unei piese de rezistență. Această neputință de a termina ceva, credem că se datorează înclinației și purității idealului său estetic în ce privește dramaturgia națională, ideal pe care îl desprindem din cronicile sale teatrale și pe care Poetul îl exprimă explicit, ori de câte ori are ocazia.

Încă din 1870, cerea ca dramele să fie de o puritate morală absolută. În ce privește ținuta estetică, tânărul Eminescu era mai puțin dogmatic: „...numai aceea voim, ca piesele de nu vor avea valoare estetică mare, cea etică însă să fie absolută”.⁵ Cîțiva ani mai târziu — fără să renunțe la puritatea morală — era tot mai preocupat de realizarea estetică, și formula cele trei principii, indestructibil legate, pentru ca o dramă să poată avea valoare: consecvența caracterelor curățate de orice zgură a neglijențelor cotidiene; situații dramatice dictate de necesități logice intrinseci dramei, prin care caracterele să se poată dezvălui plenar; farmecul liric al limbii prin care acestea să se exprime.⁶ Curînd, adaugă un nou imperativ: întoarcerea la natură.⁷ Eminescu acceptă acum fraza firească, exprimînd senti-

mente firești, un adevăr dramatic care să nu dezmințe adevărul vieții. E vremea cînd inclină către comediile lui Molière și ale lui Gogol, exprimîndu-se cu vehemență, așa cum îi era firea, împotriva „falsului clasicism” al lui Corneille și Racine. El pătrunde noul curent al realismului. Astfel, comentînd *Revizorul* lui Gogol, notează: „Gogol e după unii cel mai original, după alții cel mai bun autor rus. Lucrul stă însă altfel: el și-a nrădăcinat în minte viața reală a poporului rusesc; tipurile sale sînt copiate de pe natură, sînt oameni aievea, precum îi găsești în tirgușoarele pierdute în mijlocul stepelor căzăcești. Toate popoarele au asemenea scriitori, deși nu toți au compus cite-o piesă de teatru. La germani Fritz Reuter, la americani Bret Harte, la unguri Petőfi, la români, pentru țăranul din Moldova Creangă, pentru crișani Slavici, pentru spiritul și viața tirgoșilor intruciva Anton Pann.”⁸

Cu prilejul cronicii la melodrama *Cerșetorea* — o producție hiperromantică, populată de țarați fizici și morali, care îl oripilau, aduce unele corective întoarcerii la natură, dar și unele înțeleșuri noi, care vădesc un gust clasicist: „...nu credem că reprezentarea crudă și realistă a slăbiciunilor trupesti este menirea artei dramatice”.⁹ Dintre infirmitățile fizice, accepta doar orbirea și nebulina, însoțite, însă, de liniștea reflecției, și acestea pentru că ambele infirmități pot întări impresia de profunzime a gândirii.

Altă dată, în cronică la *Două orfeline*, își exprimă din nou și cu mai multă siguranță idealul seninătății clasice. „Ei, bine, boala, schilodirea, c-un cuvînt defectele fizice nu fac o impresie senină, ci penibilă. Dar tot ce vine din afară, precum sărăcia, întâmplările, cari nu sînt izvorite din propriul meu caracter, toate acestea n-au a face cu scena. Înainte de toate, persoanele unei piese trebuie să fie sănătoase altă trupește cit și la minte. Mai tîrziu pot nebuni, dar în partea expozitivă a piesei trebuie să fie sănătoase. Să năibă forme normale, să vorbească ca oamenii, în sfîrșit în dramă n-avem a face cu abnormități fizice sau morale”. Și, citeva rînduri mai sus, două imagini care se rețin: „...arta e senină. Moartea la creștini e un schelet, la cei antici e un geniu cu făclia întoarsă. Adevărată și o imagine și cealaltă, dar cea din urmă face o impresie senină.”¹⁰

Frivolitatea și lipsa de consistență dramatică a teatrului de bulevard îi repugnau, tarele morale și fizice ale deșeurilor sociale ale romantismului și naturalismului, curente ce se afirmau atunci, îl îngrozeau. Realismul îl accepta, cu corectivele clasice aduse, după cum am văzut; dar își dădea seama că realismul se îndreaptă spre cotidian, într-o încercare de a descoperi „invariabilul în variabil” — după o expresie a lui George Călinescu — intrînd, pentru aceasta, în plin documentarism. Or, Eminescu voia să scape de apăsarea cronologică, și, în

acest scop, căuta să deschidă dramelor sale istorice spațiul mitic al tragediilor antice și, deopotrivă, al imaginației sale. Pe de altă parte, își dădea seama că, mai mult decât în orice formă de artă, în teatru, cu precădere, omul se exprimă ca „zoon politikon”, deci, plin de prezent, cu tot ce aparține prezentului — celui prezent de confuzie politică și ideologică, de meschine patimi, pe care poetul le biciuise în atâtea rinduri, dar și al marilor evenimente politice (războiul de la 1877 era doar un început), pentru care poporul trebuia pregătit și prin arta teatrului. Și, cum altfel, decât prin repunerea istoriei în prezent, prin construcții artistice de o înaltă spiritualitate, astfel încât trecut și prezent să fie ridicate în timpul etern al mitului? Căci, pentru Eminescu, teatrul era o școală de simțire patriotică și civică — ideal moștenit de la pașoptiști —, dar și, mai presus de toate — idealul său — era o modalitate de purificare de cotidian, de ridicare a omului în lumea marilor ficțiuni care sînt miturile și de modelare a sa în contact cu intensitatea de gândire și de trăire a unor caractere complexe și profunde. Clatinind, în scenă, umbre de uriași, în stare să strîni sau înălța pe spectator, cu sufletele lor necuprinse...

Eminescu lucra pentru acest ideal și, nemulțumit de rezultat, nu-și putea încheia vreo construcție dramatică; gustul său salva versuri pentru a le publica, în așteptarea puterii croitoare care trebuia să vină odată cu maturitatea ce și-o dorea cît mai fecundă. Călea era aceea a șlefuirii limbii, Eminescu o știa, asupra limbii trebuia să lucreze — și, prin ea, asupra gândirii —, îndelung, cu răbdare, cu singuință, cu neîntreptă luciditate, pentru a o turna „în forme nouă”, ale minții sale, poate și ale vremii — căci spiritul vremii, cum spunea Goethe, e mai degrabă spiritul celui ce o contemplă. Uneori intuia că n-o să apuce să termine ceva măreț și întreg. *Neformatul* Eminescu avea

această intuiție, căci, într-o poezie postumă (scrisă în 1876), cunoscută sub titlul „Cu gândiri și cu imagini”, închipuia o necropolă clasică, în care doarme un rege ce s-a hăzardat să dea ideilor sale veșminte „prea bogate, fără minte”. Necropola e plină de fragmente de piatră :

„Și, de sfînxuri lungi alee,
Monoliți și propilee,
Fac să crezi că după poartă
Zace-o-ntreagă țară moartă.

Întri-nuntru, sui pe treaptă,
Nici nu știi ce te așteaptă.
Cînd acolo ! sub o faclă
Doarme-un singur rege-n raclă.”

Un rege al năzuințelor spre desăvîrșire...

¹ Vezi : *Repertoriul nostru teatral*, Mihai Eminescu, *Scrieri de critică teatrală*, Cluj, Editura Dacia, 1972, p. 43—50.

² Vezi : G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 124.

³ *Despot-Vodă*, Mihai Eminescu, *Scrieri de critică teatrală*, Cluj, Editura Dacia, 1972, p. 134.

⁴ *Junimea*, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, București, Editura Casa Școalelor, 1944, p. 226.

⁵ *Repertoriul nostru teatral*, Mihai Eminescu, *Scrieri de critică teatrală*, Cluj, Editura Dacia, 1972, p. 49.

⁶ Vezi : *Moartea lui Constantin Brîncoveanu*, *Revista teatrală* : *Doi surzi și Paza bună trece primejdia rea*, Idem.

⁷ Vezi : *Teatru de vară*, Idem.

⁸ *Revista teatrală* : *Revizorul general*, Idem, p. 75.

⁹ *Revista teatrală* : *Cerșetoearea*, Idem, p. 81.

¹⁰ *Revista teatrală* : *Două orfeline*, Idem, p. 109.

PREMIILE PENTRU DRAMATURGIE ALE UNIUNII SCRITORILOR PE ANUL 1978

Intrunît în a doua jumătate a lunii iunie, juriul Uniunii Scriitorilor a premiat următoarele piese de teatru :

A treia țeară de Marin Sorescu, publicată în numărul 12/1978 al revistei noastre, sub titlul Dimineața, la prînz și seara.

Schimbarea la față de Paul Cornel Chițic, publicată în numărul 2 1978 al revistei noastre.

Frumos e în septembrie la Veneția de Teodor Mazilu, apărută în volumul cu același nume, Ed. „Cartea românească”, 1973.