

O ipoteză: teatralitatea și dramaticitatea operei eminesciene



În conștiința opiniei publice, multă vreme, „dramaturgul” Eminescu nu a existat... În 1902 Titu Maiorescu depunea la Academie 15 000 file de manuscris: poezii postume, variante, proză inedită — nuvele, un roman, numeroase încercări dramatice, culegeri de folclor, traduceri literare și filozofice, articole și fragmente literare și publicistice, proiecte diverse, însemnări, dicționare etc. Cu dificultate și abia după mulți ani s-au impus, pe rând, prin publicare, proza, publicistica, poezia postumă. Dar teatrul, manuscrisele dramatice au continuat să se păstreze în umbră. Exegeții, în marea lor majoritate, au ocolit acest subiect aparent incert sau i-au acordat o atenție minimă. Principala tentativă de investigare a manuscriselor teatrale se datorează lui G. Călinescu, a cărui binecunoscută metodă de narare analitică a înlesnit înțelegerea lapidarelor, elipticelelor și adesea dispersatelor elemente din care se alcătuieste opera dramatică — proiecte, fragmente, schițe și puținele lucrări finite. Prin truda cercetătoarei Aurelia Rusu, scrierile de teatru au văzut integral lumina tiparului — volumele 4 și 5 ale ediției complete EMINESCU — OPERE, de curând reluate și în colecția B.P.T. Analiza acestui amplu și dens teritoriu literar ar putea să incite la o reconsiderare globală a universului eminescian dintr-o perspectivă spectaculoasă, cea a TEATRALITĂȚII — obsesie temperamentală esențială pentru genialul poet. Experiența dobândită printr-un contact timpuriu cu trupele de teatru ale vremii (Fanny Tardini, Mihail Pascaly, Iorgu Caragiale), activitatea sporadică de

sufleur și chiar actor, asimilarea regulilor de artă dramatică mediată de mari esteticieni și teoreticieni ca Lessing sau Röttscher (a cărui *Artă a reprezentărei dramatice* a tradus-o cu pasiune), lectura capodoperelor dramaturgiei universale începînd cu Shakespeare (pe care-l admira atît), cunoașterea temeinică a producției naționale (articolul *Repertoriul nostru teatral* o dovedește), îl indică pe Eminescu drept un om de teatru total — dramaturg, critic și teoretician. Cronicile sale dramatice, publicate în „Curierul de Iași”, în „Timpul”, denotă o pregătire estetică superioară, constituînd nu doar un exemplar exercițiu de spirit critic, ci și un autentic compendiu teoretic, referitor la cerințele compoziționale ale dramei, la funcția elevată a teatrului, la arta actorului. Dramaturgia lui Eminescu, la fel ca întreaga sa creație, stă sub semnul propriei filozofii a istoriei. Pentru că — așa cum spunea el însuși — „din filozofia teoretică provin propozițiile practice”. Asemeni lui Schopenhauer, Eminescu considera că istoria înregimentează indivizii ca entități fizice, aparențe ale aceleiași esențe, probînd identitatea *devenirii* — forță motrice fundamentală. Pentru că, în fond, susținea poetul-filozof, orice moment istoric, ca orice fenomen natural, nu este decît o repetată manifestare sensibilă a vieții veșnice. Seria acestor considerații speculative desprinsă dintr-un volum de „Scrieri politice și filozofice” este deschisă printr-o figură de stil de o intensă plas-

ticitate „...ființele private în sine sînt asemenea unui riu curgător pe suprafața căruia sînt suspendate umbre. Aceste umbre stau pe loc ca o urzeală, ca ideea unei ființe sub care undele rîului, etern altele, formează o bătătură, singura ce dă consistență acestor umbre și totuși ea însăși într-o eternă tranziție, într-un pelerinaj din ființă în ființă, un Ahasveral formelor lumii. Acum cînd la organele acestei ființe, găsim, asemenea, cî ele sînt ca părți constitutive ale întregului, forme mai mici de tranziție — prin urmare, esența ființelor este forma, esența vieții e trecerea, mișcarea materiei prin ele”. În proiectele dramaturgice, Eminescu își propusese să evidențieze „voința” de putere la diverse personalități ale istoriei neamului, încercînd permanent un racord în universalitate și avînd convingerea că Dacia mîtică reprezintă un simbol al permanenței. În concepția sa filozofică se detașează cu pregnanță motivul „lumii ca teatru”, frecvent în literatură mai ales ca artificiu de natură simbolică, dar care la Eminescu semnifică în mod absolut o definitorie atitudine existențială. „Spectacolul” lumii îl va obseda toată viața, „actorii” istoriei defilîndu-i mereu prin fața ochilor minții. Versurile din poezia *Glossă*, într-o manieră dramatizată chiar, certifică afirmația :

*Privitor ca la teatru
Tu în lume să te-nchipui :
Joace unul și pe patru
Totuși tu ghici-vei chipu-i,
Și de plînge, de se ceartă,
Tu în colț petreci în tine
Și-nțelegi din a lor artă
Ce e rău și ce e bine.*

În măsura în care această poezie este o confesiune (structura dramatică de monolog interior e lesne observabilă), nu trebuie ignorat nici substratul critic, poetul urmărind tocmai smulgerea măștilor, și, în ultimă instanță, catharsisul. Recomandarea stoicei ataraxii trădează un protest disimulat, o reacție polemică, și nu o abdicare. Una dintre caracteristicile teatrului este aceea că pune omul și lumea în termenii acțiunii. pe scenă viața este surprinsă în manifestările ei acute, directe, concrete. În dramaturgia eminesciană, însă, acțiunea este un factor de suprafață. Întîietatea o deține monologul, a cărui dinamică interioară — un permanent contrapunct ideatic — ac-

tivizează intriga, scenicitatea fiind potențată de o consecventă structură binară care naște tensiunea dramatică. Situație valabilă și în poezie. În *Scrisoarea III*, redarea dialogului se face într-o manieră tipic teatrală. De altfel, Tudor Vianu, fără să fie deloc convins de puțința poetului de a se obiectiva în vederea realizării unor construcții dramaturgice, exemplificînd „lirica șului” prin poezia *Singurătate*, „lirica măștilor” prin *Rugăciunea unui dac*, „lirica rolurilor” prin *Inger și demon*, pledează totuși indirect pentru această simbioză a genurilor coexistente în creația întregă...

Să-și desăvîrșească proiectele dramatice, Eminescu nu a perseverat. De ce? În acest sens nu se pot emite decît ipoteze. Numeroase poezii au aparținut inițial, fiind gîndite ca atare, unor eșafodaje dramaturgice care aveau să rămînă nedesăvîrșite. Versurile și-au început apoi o viață independentă pe calea șlefuirilor succesive, minuțioase. Dar, așa cum preocupările pentru teatru i-au rămas constante poetului, o anume tehnică specifică dramaturgiei, convențiilor scenice, se poate depista de-a lungul întregii opere. Elementele de teatralitate ar putea fi subsumate poeziei romantice, în care se complăceau unii scriitori ai epocii, dar nu trebuie uitat că procesul de constituire a spiritualității eminesciene, apropierea sa de cultură s-a făcut prin intermediul artei teatrale, al literaturii dramatice. Este explicabil de ce din tinerețe a ambiționat să practice acest gen de maximă complexitate, a cărui fascinație intrase în rezonanță și cu o accentuată disponibilitate histro-nică... Dualitatea irevocabilă a naturii umane, contradicțiile și antitezele i-au fost revelate prin normale procese psihice, cărora însă a vrut să le dea o formă nouă, adecvată dialectic conținutului lor. Introspecția i-a facilitat clarificarea esenței inteligibile, i-a relevat aptitudinile de creator total. Astfel s-a produs „concilierea” dintre filonul liric și cel dramatic, poezia oferînd posibilitatea exteriorizării mai mult sau mai puțin directe a fluxului emoțional, genul dramatic dînd satisfacția elaborării riguroase. Materia fluidă a gîndului nu avea de urmat decît drumul comunicării dramatizate. Iată de ce în piesele sale de teatru abundă lirismul, pe cînd în poezie ideile par a fi subtil puse în scenă, regizate cu un deosebit simț al scenicului, cum sugerează — de exemplu — titlurile poemelor *Umbre pe pinza vre-*

mii sau *Panorama deșertăciunilor*. Asocierile insolite, pe care limbajul poetic le presupune, capătă proporții deosebite la Eminescu, care — romantic fiind — jongla cu imagini simbolice în spectaculare materializări, dintr-o dorință de a imprima generalitate filozofică reprezentărilor metaforice. Eboșele, făcute probabil în momente de inspirație, cînd „vedea” cite o scenă, încep mai totdeauna cu precizarea cadrului, a ambianței; sînt indicate personajele din respectivul tablou sau scenă, precizîndu-se cu scrupul și actul, apoi este notat cite un dialog sau o tiradă; uneori de mare poezie, chiar dacă este în proză

Adeseori m-adîncesc în noaptea acestui suflet bătrîn și rece, în marea lui cea adîncă și întînsă... căci alta-i lumea ce-o vezi în oglinda speranței și în visul cel frumos al trecutului și aceea-i frumoasă... altu-i fundul cel amar al mării — alta-i fața apei cea lucie. Adeseori iau de la istorie, de la păzitorul cel posomorît al trecutului cheile de aur și deschid porțile inimii mele...

(dintr-o replică a hatmanului Arbore)

Raportarea contextualității creației eminesciene la literatura românească a epocii (dramaturgia junimistă, care se exercsa într-un banal și plat teatru istoric — Samson Bodnărescu, de pildă, nu și Alecsandri — bineînțeles) și la cea universală ar putea descoperi valențe sincrone, dar și anticipatoare. Prin analogie cu proza, omologat ca o constantă structură, conflictul psihologic, această novatoare tendință ibseniană, nu va fi unicul punct de reper; apropiindu-se mult de Schiller, ai cărui eroi sînt existențe colective, exponențiali luptători pentru principii umanitare, Eminescu face un pas spre ceea ce avea să aducă expresionismul părăsirea treptată a psihologismului, personajele devenind idei inzestrate cu voință, ființe ce condensează viața în sinteze eștergetice exemplare, caracterul fiindu-le substituit de nesfirșite complicații de conștiință supradimensionate de o anumită aură

lirică. Merit a intruchipa în formă sensibilă ideile majore ale națiunii, Andrei Mureșanu face parte din această categorie a eroilor istorici idealizați, de proporții titanice. În prima parte a variantei complete a wagnerianului poem dramatic, personajul întreține un pluriloc cu propriul eu, cu omul în general, cu esența divină, cu Satan, iar în partea a doua este dramatizat un vis prin procedeul teatrului în teatru. În cazul proiectului intitulat *Bogdan Dragoș*, de exemplu, meditația protagonistei, Bogdana, atîngînd importante teme filozofice, modifică substanțial turnura intrigii shakespeareane, delimitînd teatrul de factură epică de cel poetic (sau de idei) practicat de Eminescu... Împrumutînd poeziei anumite determinări tipice pentru spațiul scenic, își va structura lirica într-un fel cu totul aparte, acordînd decorului o mare importanță. Prin ecuația plastică se operează saltul de la concret la abstract, saltul în idee. Translarea se face simplu, firesc, de unde și lumpezimea literelor eminesciene, care atînge adesea puritatea cristalului

*Din umbra falnicelor bolți
Ea pasul și-l îndreaptă
Lîngă fereastră, unde-n colț
Luceafărul așteaptă...*

*Pe bănci de lemn, în scunda
tavernă mohorîtă
Unde pătrunde ziua printre ferești
murdare,*

Pe lîngă mese lunge...

*Lună tu, stăpîna mării, pe a lumii
boltă lunecă
Și gîndurilor dînd viață,
suferințele întuneci...*

Evident, vizualizarea nu este un procedeu care să-i aparțină în exclusivitate lui Eminescu. Spiritualitatea goetheană — de exemplu — este profund vizuală. Dar se pare că apetența extraordinară pentru teatru, TEATRALITATEA, a influențat modalitatea inefabilă în care Eminescu își concepea viziunile poetice încărcate de o infinită originalitate. O ipoteză ce merită a fi luată în considerație... Iar DRAMATICITATEA deschide și mai profunde perspective analize!..

Irina COROIU