

permanența modernității a clasiceilor

Ecouri ale teatrului în lirica eminesciană

Ni se înfățișează o problemă vastă, pe care nu intenționăm a o istorici aici, mulțumindu-ne să-i atingem numai câteva aspecte. Este cu mult prea cunoscută experiența în teatru a lui Eminescu din prima tinerețe. De aceea ni se pare interesantă ideea criticului George Munteanu, după care literatura dramatică ar alcătui primul strat, cel mai de jos, al întregii creații eminesciene. Este firesc, deci, ca acest strat primordial, laolaltă cu trecuta atmosferă a teatrului, să-și trimită filioane directe sau indirecte și în lirica poetului. Ne vom opri, în consecință, și noi la câteva din aceste ecouri cuprinse în poezia sa.

Ne gândim mai întâi la cele două poeme cu titlu identic, *La o artistă*, aflate respectiv în colecția *Antumelor* și în aceea a *Postumelor*. După cum a sugerat și Perpersicius (v. *Carlotta Patti în Eminesciana*, 1971) ambele s-ar integra în categoria poemelor ocazionale dedicate pe foi volante vreunui actor sau cîntăreț. În primul caz nu ne interesează persoana căreia i se adresează el, desigur o merituoasă executantă la un instrument cu coarde de care poetul era îndrăgostit. Eminescu ne introduce în atmosfera spectacolului însoțit de aplauze cu care era pe atunci familiarizat. Astfel, primele două versuri atît din strofa inițială cît și din cea finală sînt aproape identice, cu o fundamentală distincție de accent între ele, întîi *Apărind divinizată*, / *Răpiși sufletu-mi în dor*, apoi *Dispărind divinizată* și iarăși *Răpiși sufletu-mi în dor*. Se marchează, așadar, începutul și sfîrșitul audienței în apoteoză, în timp ce cele trei strofe intermediare ne transmit atitudinea entuziastă, de receptor, a tînărului Eminescu. Putem chiar urmări cum el caută să-și modeleze pe rînd versul (*Esti tu nota răătăcită* : *Din cîntarea sferelor...* ?) după surdina sau forța izbucnitoare a succesiunii de acorduri auzite.

În al doilea caz, acela din *Postume*, trebuie cu necesitate să cunoaștem persoana căreia poetul îi dedică versurile, fiindcă de acest fapt se leagă însuși miezul poemei, care trezește în Eminescu o nostalgie italică a originilor. Este vorba de turneu din 1869, întreprins în țara noastră de cîntăreața italiană Carlotta

Patti, sora și mai celebrei Adelina Patti. Poemul este scris în distihuri. Le vom reproduce pe ultimele trei, care confirmă necesitatea de-a o identifica pe destinatară. Cum leabăda știe că glasul ce lese din luciul adînc / Sunt inimi de lebede stînte ce-n valuri eterne se plîng, / *Astfel România, ea știe că glasul tău dulce, divin / Italia, sora ei numai, putut-a să-l albe în sin.* / *Ea dară acum te salută, ea-n visul ei te-a presupus — / Tu vii ca un cîntec de soră la sora ce-n lume s-a dus.* Sună cu un aer impresionant închipuirea salutului pe care România — desprinsă de țărmul latin și uitată-n Carpatul cel ars și bătrîn — îl adresează Italiei, prezentă în vocea înaripată a Carlotei Patti. De aci se desprinde participarea vie, entuziastă, festivă, pe care Eminescu a trăit-o de atîtea ori în lumea teatrului și a spectacolelor.

La o cotă cu mult superioară față de cele ilustrate pînă acum se situează un alt ecou al teatrului în lirica eminesciană. Este vorba de relativă dramatizare a unora din poemele sale. Exemplul cel mai interesant din *Postume* rămîne poemul *Andrei Mureșanu*, subintitulat de către poet *Tabloul dramatic într-un act*. În esența sa, poemul searată a fi pur liric, dar se vede precedat — ca în cazul unei piese de teatru — prin enumerarea de personaje și printr-o precisă indicație scenografică : *Scena înfățișează un peisagiu de-o romanticitate sălbatecă în munți*. Este o priveliște destinată să impresioneze dramatic ochiul, cu stînci amenințătoare, după care, în fund, apar ruinele încă fumegînde ale unui sat de colibe, iar în avanscenă se înalță o biserică, în parte și ea ruinată.

Poetul se mai gîndește și la modul de luminare a scenei. *Asupra întregului plan se revarsă o lumină galbenă de lună*. El mai dă, în sfîrșit, și indicații de regie : *Avanscena o cuprinde de-a curmezișul un trunchi răsturnat, putred, pe care Mureșanu șade visător... Clopotul sună dogit 12 ore. Miezul nopții*. În vremea asta se scoală Mureșanu. Eminescu a știut să redea un tablou dramatic, cum spune el, de-o romanticitate sălbatecă (nu exista încă la noi termenul *romantism*), destinat să impresioneze puternic. Dar nu-

mai atît. Textul poemului, așă cum am amintit, este exclusiv liric.

În exemplul de mai sus Eminescu se arată dramatic doar sub aspectul scenografiei și al regiei. În alte părți însă, el se relevă ca atare în privința dialogului. Desigur că nu totdeauna o formă dialogată, inserată în lirica sa, se dovedește a fi și dramatică, bunăoară aceea din **Ce te legeni...** Dialogul în dramă se cere să cuprindă o ciocnire, o situație conflictuală. În acest caz, drama apare puternică tocmai în părțile ei dialogate. Așă sînt, bunăoară, unele fragmente din **Luceafărul**, unde vorbesc pe rînd patru personaje, adăugîndu-se la cele principale încă două, Demiurgul și Cătălin. Și tot patru se prezintă și dialogurile dramatice ale poemului. Primele două se iscă decepționant între Cătălina și Luceafăr, și anume prin replică finală a fetei: **Dară pe calea ce-ai deschis / N-oi merge niciodată sau Eu nu te pot pricepe**. Tensiunea devine tot mai puternică prin eșuarea oricărei tentative de uniune între ei. Urmează o a treia vorbire dialogată, care se termină cu dezacordul absolut al Demiurgului față de cererea lui Hyperion (**„Pămîntu-n jung și marea-n larg / Dar moartea nu se poate...**). În sfîrșit, al patrulea dialog, care aduce deznodămîntul, are loc în ultima strofă a poemului. El se încheie cu replica indignată a Luceafărului, care se refugiază în recea sa singurătate uranică.

În această creație de virt a lui Eminescu dialogul apare numai intermitent, întrerupt de părțile descriptive. Un întreg ne dă, însă, **Scrisoarea a III-a**, în vestita confruntare dintre Mircea și Băiazid. Aci intervine inițial și solul, personaj episodic din categoria acelor care apar aievea în drame, făcînd legătura între partenerii principali. Dialogul dintre sultan și domnitorul român se dezvoltă foarte strîns și tensionat. Este, însă, prea cunoscut spre a-l analiza mai detaliat.

În sfîrșit, drept ultim ecou dramatic în lirica eminesciană apare motivul lumii ca teatru. Totul în viață este van și amăgitor ca o simplă reprezentare teatrală. Ideea lumii ca teatru își are originea în Antichitate, la stoici. Împăratul Marc Aureliu, în **Confesiunile sale**, afirmă că, de pe scena vieții, actorul se vede scos de același pretor care îl introdusese acolo. Cu mult mai tîrziu, în jurul lui 1600, motivul lumii ca teatru re apare în cadrul dramaturgiei baroce. Astfel, pe frontispiciul celebrului teatru Globe din Londra acelei vremi, unde a jucat și Shakespeare ca actor, se afla următoarea inscripție în limba latină: **Totus mundus agit histrionem** (Întreaga lume

joacă teatru). Iar una din cele mai importante piese ale marelui dramaturg spaniol Calderón se intitulă **El gran teatro del mundo** (Marele teatru al lumii).

Eminescu este primul, la noi, care atinge și frămîntă acest motiv, anume în **Glossa** sa. Structura unui asemenea gen de poezie a prilejuit, de fapt, toate deslușirile noastre de mai sus. **Glossa** este un model de poezie spaniolă, inițiată tocmai în momentul barocului într-o țară unde se cultiva ideea lumii ca teatru. Nu știm dacă s-a mai consemnat acest fapt care nouă ni se pare deosebit de important pentru sensul atît de adecvat al filiațiilor folosite de Eminescu.

Există în **Glossă** mai multe pasaje convergente în care, direct sau indirect, se prezintă ideea lumii ca teatru. Cel mai tranșant este următorul: **Privitor ca la teatru / Tu în lume să te-nchiplu: / Joace unul și pe patru, / Totuși tu ghi-ci-vei chiplu-i**. Se exprimă aci denunțarea iluziei teatrale pe care lumea cea amăgitoare ne-o proiectează pe dinaintea ochilor. Un motiv apropiat de-o atare semnificație este și acela al **măștii**, motiv pe care îl întîlnim în două locuri: **„Înspre clipa ce se schimbă / Pentru masca fericirii și Alte măști, aceeași ple-să, / Alte guri, aceeași gamă**. În ultimul exemplu, **masca** se află situată direct în conexiune cu teatrul, ca la originea spectacolelor, în tragedia și comedia greacă. În sfîrșit, cu totul reprezentativ se arată a fi și următorul pasaj: **Cu un cîntec de sirenă, / Lumea-ntinde lucii mreje; / Ca să schimbe-actorii-n scenă, / Te moștește în virte**. Lumea privită ca teatru este aci stăruitor solicitantă. Prin promisiuni înșelătoare ea întinde curse spre a-l scoate pe om din ipostaza spectatorului prudent, și a-l face să se avînte și el ca actor în atmosfera vană a teatrului lumii.

Reacțiunea propagată de Eminescu rămîne mereu aceea a ataraxiei stoice (Nu spera și nu ai teamă sau Tu rămii la toate rece. El se integrează, deci, în însuși curentul de filosofie morală înlăuntrul căruia a apărut pentru prima dată ideea lumii ca teatru. Concluzia se exprimă, deci, ca și în **Luceafărul**, prin aceeași răceală retractilă față de zădărnicia inconsistentă a solicitărilor din afară.

După cum vedem, sub aspectul interesului nostru, Eminescu trece progresiv prin trei faze. Prima este a spectatorului entuziast, apoi a dramaturgului și, în sfîrșit, a gînditorului stoic asupra teatrului, care se identifică cu însăși lumea. Experiența sa teatrală din tinerețe n-a trimis filoane numai în încercările sale de dramaturgie, ci chiar și în lirica sa majoră.

Edgar PAPU