

ASPECTS OF THE THEATRICAL IN THE MINULESCIAN LYRIC

Andreea Damian

Phd Student, University of Pitești

Abstract: Strating from Minulescu's poetry, the present study describes the theatrical influences, being mostly focused on the fact that Minulescu's poetry abounds with life and characters. The relations between these aspects and the relation that poet establishes with the reader, emphasizing the contribution of the theatrical knowledge over his works.

Keywords: minulescian, lyric, theatrical, influences.

Elementele *jocului de rol* îl însoțesc pe I. Minulescu de-a lungul întregii sale opere, eul liric este un *actor* care se deprinde cu interpretarea anumitor roluri de care el însuși este surprins „E mort de mult și...tot nu moare” (*Romanța stilului pelerinului*).

Oralitatea stilului său este una dintre cele mai importante trăsături ale teatrului în opera sa. Constantul dialog liric are loc pe parcursul recitării prin adaptabilitatea de care dă dovadă textul, devenind un permanent schimb de idei între poet și lector.

Criticul G. Călinescu remarca în opera lui I.L. Caragiale scene desprinse din viața cotidiană, în aceeași manieră Minulescu, prin poeziile sale decupează scene din peisajul citadin al vremii cărora le păstrează *mimesis-ul* și cărora le adaugă muzicalitatea unei interpretări libere, eul liric asimilând și receptând informații din cadrul înconjurător.

Depășirea granițelor unui *lirism plat* la unul *dinamic*, în care există o permanentă comunicare este o trăsătură a modernismului poeziilor minulesciene.

Personajul poeziilor lui Minulescu trece de la un registru liric la altul: de la artist desăvârșit la amant, de la mim la filosof, de la comediant la iubitor de române.

Aceste transformări conferă întotdeauna sinelui poetic un caracter *în oglindă*. Duplicitatea scrierilor sale reprezintă două fețe ale aceleiași monede, dând dovadă de o acceptare sinceră a fiecăruia dintre lectorii săi.

Stările de spirit ale poetului sunt transformate treptat, începând prin deschiderea fantastică a basmului în care se înfățișează asemenea unui Făt – Frumos; apoi revine la această imagine însă într-un cadru domestic al iubirii: „Trecut-au ani de-atuncea mulți/ Și azi prin flori străbate luna.../ De ce nu vii să m-ascuți/ Să-ți spun povestea cea cu zâna?” (*Sub meri*).

Etapa goliardică, așa cum o numește E. Manu, este de fapt căutarea iubirii. Romanele sale adevărate, din postura unui amant regăsesc sentimente amestecate, acelea ale unui rebel: „Mă întreb: / Cel care am fost cândva/ Tot eu sunt și-azi?.../ Sau sunt altcineva?...” (*Povestea mea și-a lor*).

Această constantă regăsire de sine este esența teatralității lirismului său, deoarece de fiecare dată Minulescu își regăsește *un sine* distinct. Întruchipările sale multiple dau liricii sale un caracter sincretic, făcând-o cantabilă și picturală: „Tehnica epigramatică menține lirismul la divertismentul poet-interpret, într-un registru la fel de echivoc, grav și umoristic”¹.

Remarcile sale pot fi adesea schimbătoare și în aceeași manieră teatrală pot deveni adevărate *didascalii*: „Dar bătrânu-și pleacă fruntea/ Și sub braț vioara-și strânge// Dar bătrânul mă privește/ Cu ochi mari și plini de pace...” (*Cântă-mi lăutare*).

Dialogul pare desprins din viață, însă comicul de suprafață ascunde o profunzime dramatică: „Îmi ceri doina care-n viață/ Nu se cântă, ci se plânge! /- Plânge-mi dar atuncea cântul/ Celor care nu mai vin.../- Îmi ceri cântul care-n viață/ Nu se plânge, ci se tace...” (*Cântă-mi lăutare*).

Aspectul temporal este în mișcare permanentă, scena se desfășoară într-o mișcare ascendent – descendentă, oscilând între evoluție și involuție, între clar neclar, abordând aceeași strategie de concentrare și distragere a lectorului. Deși, filosofează pe o temă a existenței umane, întregul discurs este pus într-o lumină comică și contradictorie: „Ce-am fost cândva azi nu mai sânt/ Dar ce sunt azi îmi pare rău/ Că n-am putut să fiu mereu/ Același cântăreț cu chip de

¹ S. Dănciulescu *Poetica minulesciană*, p.83

Sfânt/... Și-azi, dacă sunt un chip de Sfânt, / Așa m-a vrut, pesemne, Dumnezeu-/ Să fiu tot altul...
Și să-l cânt mereu/ Pe cel ce-am fost cândva, dar nu mai sunt...” (*Cântecul unui om*).

Ipostazele transformării sale sunt treptate, pornind de la încercările unui autoportret își rezervă de fiecare dată o ascensiune de natură intelectuală, afectivă sau artistică pentru a face distincția eu liric – ei/ voi.

Maniera sa se distinge foarte clar de celelalte stiluri, este vădit considerat a fi unic. Contrariile sale sunt complementare și se impun una pe cealaltă, scena sa devine un teatru-absurd al cărui unic personaj este clovnul-profet.

Ironia se completează prin autoironie, iar puritatea se îmbracă în disimulare, nimic nu este ceea ce apare la început.

Filosofia *nebuniei* este o autodescriere, un compromis pe care eul liric îl face pentru creație: „Aș vrea să-mi sparg vitrina cu minciuni,/ Și-nchis apoi în rafturile goale,/ Solemn cantr-un ospiciu de nebuni/ Să-mi fac bilanțul boalei ancestrale”. (*Solilocul nebunului*).

Afirmarea *nebuniei* este de fapt o confirmare a unicității sinelui, unicitate de la care derivă o personalitate creatoare care reușește să depășească barierele unei societăți sugrumate de normalitate: „Eu mă urăsc că nu-s ca Ei/ Eu îi iubesc că nu-s ca Mine.../ Trec drept nebun...că nu-s ca Ei.../ Lor nu le place-amanta Mea.../ Mie nu-mi place-amanta Lor.../ Ei văd cu ochii tuturor/ Femeia.../ Eu n-o pot vedea/ Decât cu-ai mei-/ Amanta Mea...” (*Cântecul nebunului*). G. Călinescu îl caracterizează printr-o supraapreciere care totuși se desăvârșește într-o adaptabilitate perfectă în momentele-cheie.

Sensibilitatea sa poetică extravagantă îl transpune într-un decor teatral ce va fi dorit de către sentimentele eului-personaj: „Du-mă-n țara/ În care palmierii-stăpâni peste pustiu-/ Cu brațele deschise ne vor primi-n Sahara/ Iubirilor născute din goluri de sicriu!...” (*Acelei care va veni*).

Acest mozaic de elemente decorative este considerat de criticul I. Vartic o natură creatoare într-un *stil rococo*.

Nebunia pe care o invocă Minulescu este liantul său către creația absolută. Astfel, aspectul teatralității este un mod de a atinge sensibilitatea pură a creației.

Barierele normalității nu ar putea înțelege absolutul, însă *un nebun* nu se justifică, el poate transcende aceste limite.

În creațiile sale de debut acest procedeu al teatralizării liricului apare instinctiv, dar cu timpul devine un exercițiu elaborat și conștient de trecere al poetului din liric în pseudo-epic.

Reciproca teatralității lirice se regăsește și în creația epică minulesciană, elemente ale lirismului sunt transformate în exclamări retorice, comentarii scurte și neașteptate sau în mărturii ale autorului.

I. Minulescu acceptă că nu poate să păstreze barierele genurilor literare, considerându-se *nebun*. Își autodefiniște creația ca o exprimare directă și nemijlocită a unor sentimente sălbatice.

Conștientizarea lucidă a nebuniei cu scopul de a depăși logica este mărită prin artificiile teatrului din lirica sa: „teatralitatea mediază astfel de contrarii, precum excesul freneziei și cel al stagnării”².

Au existat în epocă încercări de a imita stilul minulescian, care și-au găsit adesea expresia în parodii. Unele dintre acestea au constituit succese lirice, însă asemănarea se manifestă preponderent la nivel formal, marcându-se absența esenței jocului teatral dinamic și viu din poeziile lui Minulescu: „o adevărată industrie a parodiei minulesciene...pasișă și parodia minulesciană deveniseră un gen literar”³.

Așa cum actorul se adresează în mod direct publicului, poetul se află în fața lectorului, jucând roluri diferite: de la clovnul simpatic, până la amantul extravagant. Aceste treceri sunt subtile și sunt armonizate de un umor teatral, care încurajează creativitatea.

În lirica minulesciană poezia este manifestarea dorinței de reîntoarcerea la absolut, elementele teatrale ale creațiilor sale sugerează un spectacol ritualic pentru a se putea atinge puritatea formei absolute.

Fiecare actor-personaj are un rol bine definit, deși pare câteodată întâmplător, nebunia bufonului reprezintă doar depășirea condiției umane impusă de normalitate.

Astfel, chiar și în cazul poeziilor de tip solilocviu, finalul este deschis către cititor, asemenea unui monolog dramatic în care replicile invită spectatorul la o judecată de profunzime.

În același mod, poetul își provoacă lectorii la interpretări multiple, textul devenind o oglindă cu imagine din ambele părți: poet-cititor; lector-personaj.

Decorul transpune stările poetului, permițând lectorului o contemplare asemenea unei scene de teatru, în care strofa este un act ce implică schimbarea unui sentiment, a decorului, a

² S. Dănciulescu, *Poetica minulesciană*, p. 86

³ T. Vianu, *Amintirea lui I. Minulescu*, p. 250

personajelor: „Plouă!/ Zi și noapte, plouă/ Plouă-așa ca și cum ploaia/ N-ar fi ploaie, ci potop!/ Stop, Sfinte Ilie/ Stop!.../ Dă-i cerneală și hârtie/ Și-un consemn ceresc/ Să-și scrie/ Ultima lui poezie:/ Ploaia Sfântului Ilie.” (*Ploaia Sfântului Ilie*)

Ploaia devine elementul liant între scenele construite individual, astfel valențele ploii se schimbă treptat de la salvare și mântuire, la moarte și degradare: „, Plouă strâmb/ Și fals,/ Plouă tâmpit/ Plouă cum plouă-ntr-o zi la Londra/.../ Plouă/ Plouă/ Toată ziua plouă/ Plouă ca-ntr-o baltă fără fund...” (*Peisaj umed*)

Scenariul poeziilor sale este vivace, personajele sale emană viață, printr-un comic natural, care revine spre un umor de factură caragieleană: „Cheia ce mi-ai dat aseară/ Cheia de la poarta verde/ Am pierdut-o chiar aseară!/ Dar ce cheie nu se pierde?/ Cheia ce mi-ai dat aseară/ Mi-a căzut din turn/ Pe scară/ Și căzând mi-a stins lumina” (*Romanța cheii*).

Faptele banale devin evenimente pline de savoare. Așadar, pentru lirica minulesciană teatralitatea nu este doar o manifestare a emoțiilor poetice, Minulescu trăiește în mod conștient și intens fiecare poezie a sa ca pe un act diferit al unei piese de teatru, în care se schimbă constat atât decorul, cât și personajele; un spectacol al vieții.

Poeziile sale poartă încărcătura unui sentiment de rătăcire, însă rătăcirea și nebunia sunt stări actricești de anxietate și expunere în fața publicului-lector.

Simbolismul minulescian este încărcat de trăire poetică și se manifestă printr-o ironie subtilă în fața lucrurilor grave ale vieții. Poetul pune într-o nouă lumină toate ipostazele vieții, asemenea unui regizor, eul liric oferă o interpretare inedită aceluiași teme.

Astfel, tehnica estetizării trăirii și sentimentului creației lirice este de fapt o modalitate *de a-l pune în scenă*: „,Inimă – ciutură spartă -/ Cui mai duci apa la poartă,/ Dacă nimeni nu mai trece/ Să-ți soarbă din apa rece/ Apa bună de descântec/ De la ochi până la pântec/.../ Inimă – ciutura mea, Dă-mi să beau, dar altceva/ C-apa rece ți-au golit-o/ Toți cei care ți-au sorbit-o/.../ Dă-mi ce mi-ai păstrat doar mie -/ Dă-mi un strop de apă vie!...” (*Romanța inimii*).

Tragismul vieții este expus cu o atitudine detașată care stârnește râsul adesea ignorând chiar și moartea, pe care o depășește cu ajutorul persiflării și ironiei: „Doamne, Doamne/.../ Ce rușine!.../ Dar eu ce puteam să-i fac?.../ Să-i dau brânci?!/ S-o strâng de gât?!/ S-o omor?!/ Sau să-i dau pace?!/ Nu puteam să fac decât/ Să-nchid ochii/ Și să tac...” (*Păpușa automată*).

Scenariul minulescian permite un final deschis al poeziilor sale, spectacolul în sine este arta de a crea, de a da viață și suflu artistic cuvintelor. Trucul ascensiunii poetice la sfârșitul

textului constă într-un avânt real sau disimulat exprimat de obicei printr-o interogație sau exclamație retorică: „Mă îndepărtează tot mai mult de dogma/ Eternității voastre de granit.../ Voi sunteți cei ce-ați fost,/ Eu nu sunt încă/ Decât preludiul celui ce voi fi!” (*Da capoa fine*); „Când Yama ne șterge din Wansa prezența/ Mă cheamă-nserarea eterna -/ Uitarea!/ Mă cheamă supremul adio!/ Partenza!” (*Partenza*).

În volumele sale de debut nu se manifestă atât de evident ironia intenționată, aici teatralismul derivă din câteva automatisme ce țin mai degrabă de gesturile spontane ale comunicării directe. Astfel, legătura dintre eul liric și lector rămâne intactă, ceea ce criticii literari au considerat a fi primul avantaj al receptării operei sale.

Spiritul teatralității în stil bufonesc face suferințele mult mai ușor de asimilat pentru publicul larg: „De preferință, el intră în rolul bufonului, persiflând atitudinile grave, reducând mari sentimente la caricatura lor, prozaizându-le prin modernizare”⁴

Așa cum nebunia este starea evadării spre creația pură, ea reprezintă și iubirea. În hainele unui bufon nebun se desfășoară întreaga filosofie a trăirii intense: „termenul de bufon în sensul lui arhaic medieval, denumind un personaj care spune, sub o formă aparent comică, vorbe de duh, cu duble înțelesuri.”⁵

Interacțiunea dintre personajele aceleiași poezii duc la jocuri ale ironiei, care provoacă râsul spectacolului – lector și transformă creația lirică într-un adevărat pamflet – liric: „E cald/ Și lacul pare o hartă, de noroi.../ E harta unei țări după război,/ În care – dezgustat de-atâta murdărie -/ S-a sinucis și ultimul broscoi, Un biet școlar cu nota 3 la geografie.../.../ Iar pe șoseaua comunală,/ Cârциumarul,/ Învățătorul,/ Popa,/ Și notarul/ Cei mai de seamă gospodari din sat -/ Se ceartă pe un scaun vacant de deputat” (*Amiază rurală*).

Decorul reflectă situația centrală, în încercarea de a părea doar o întâmplare; spiritul fin de observație sesizează alegoria școlarului cu nota 3 continuând să insiste asupra scaunului de deputat.

Instinctul în dragoste este depășirea monotoniei iubirii romantice. În același fel, I. Minulescu, spirit de simțire balcanică, adoptă o atitudine teatral – lirică asupra descrierii iubirii depășind granițele romantismului și chiar ale simbolismului: „Romantele sale sunt cântece de

⁴ D. Micu, *Gândirea și gândirismul*, p.443

⁵ E. Manu, *Ion Minulescu în conștiința simbolismului românesc*, p. 193

lume pannești în expresia modernă. În ele vibrează sensibilitatea meridională în variantă românească, sensibilitatea bucureșteanului par excelente.”⁶

Nicolae Manolescu apreciază teatralitatea operelor minulesciene ca fiind un factor de distincție.

Încadrarea simbolică se face diferit de la Bacovia la Minuleascu, ceea ce transformă teatralismul poeziilor sale într-o emblemă a minulescianismului.

Apropierea de tematica folclorică pornește ca o curiozitate și va deveni o trăsătură a creației poetului pe care el însuși o prețuiește: „Și-atunci: toți zbirii din cetate./ Cât ai clipi din ochi au dispărut/ Brașovul n-a mai fost cetate/ Și-n Șchei dreptate s-a făcut/.../ Refrenul nou al unei romanțe de sezon/ Ce nu-i decât refrenulromanței foarte vechi,/ Pe care-o știți cu toții/ Romanța vieții noastre./ Cu „banca solitară/ Cu brazii”/ Și cu luna!” (*Specific românesc*).

Teatrul său devine pe alocuri grav, prin atitudinea bufonului care sub acoperirea *nebuniei* trece de la o stare la alta.

Această versatilitate permite curgerea creației poetice de la moft la ironie și de la persiflare candidă la satiră: „E gura care nu sărută/ Decât cu sărutarea mută/ A celor ce-mpăcați cu cele sfinte,/ Pornesc cu tăpile-nainte/ Și-n gură cu câte o floare/ Culeasă anume pentru cine moare/.../ Oprește-mă!/ Nu mă lăsa/ Să te sărut/ Căci gura mea/ Sărută fără...va urma” (*Romanța ultimului sărut*).

Imaginația și credințele celui care citește sunt elemente fundamentale, deoarece opera sa este flexibilă și cantabilă muzicii interioare a fiecăruia.

Comicul său teatral manifestat prin umorul deschis și accesibil până la încifrarea mesajului poetic într-o formă ermetică care transformă spectacolul liric într-un teatru absurd al formei simboliste: „Tac toți cu ochii țintă, sorbind-o cu extaz.../ A dansului privire o prinde-ntr-un talaz/ irizări marine, de-argint și de topaz./ Rotindu-se tot mai iute, în largile-i mișcări -/ Un vânt parcă s-abate grăbit pe lumânări...” (*Pannyra cu tocurile de aur*).

Prezentarea jocului teatral este impresia unei disimulări voite pe care o practică poetul. Scenariul poetic se construiește prin corespondența umor – spectacol.

Trecerile de la seriozitatea gravă a problemelor fundamentale ale vieții până la bufoneriile eului – mim riscă anumite sacadări ale creației sale, astfel: „balansul devine din ce în ce mai

⁶ D. Micu, *Gândirea și gândirismul*, p.442

agitat, dând aparența unei excepționale mobilități; simularea și disimularea anticipează însă crisparea.”⁷

Afirmarea *nebuniei* creatoare se manifestă oscilant: acceptarea din debut, apoi starea de conformare în norme: „Miroase-a igrasie.../ Din tavan,/ Bucăți de tencuială-ncep să cadă.../ Octombrie-și varsă ploaia rece-n stradă/ Și pasageru-și spală rana în lighean...”. (*Moartea pasagerului*); revenind apoi către avântul creației pe care criticii vremii au încadrat-o barocului: „Vai de buzele ei roșii,/ Sărutate-n vis doar de cocoșii/ Iadului/ Suspect refren,/ Din *Marșul funebru* de Chopin.../ Cut-cu-ri-gu!...ding...dong...ding.../ Lumânările de ceară din odaia ei se sting,/ Iar pe <<banca verde>> unde dorm cu ploaia,/ Cântă cucuvaia...”. (*Fapt divers*).

Nestatornicia stărilor sale și intesitatea cu care le simte eul-actor este uimitoare, văzut în fața sacrificiului suprem generează sentimente contradictorii: autopersiflare prin mascare: „Toți vă grăbiți pe loc/ Iar singurul vostru mare noroc/ E doar același veșnic „blid cu linte”. (*Romanța zădărniceii*); sau renunțarea la asumarea *nebuniei* prin pseudo-sinucidere: „Și, cum era Miracolul, că-deși mort-eram tot viu,/ Și-n locul meu intrase Moartea mea-n sicriu!” (*Sinuciderea lui Don Juan*).

Teatralismul poeziilor sale are legătură directă cu modalitatea de a comunica direct cu divinitatea, cu inspirația creatoare. Atunci când legătura a fost ruptă poetul a fost nevoit să găsească o cale de acces. Această *punte* este creația, prin care mimul minulescian ajunge la spațiul primordial al creației.

Pentru eul liric această traversare constituie un adevărat spectacol, spectacol al trecerii dincolo de limitele lumești, în infinit: „Și-am rămas în turnul gotic / Turnul celor trei blazoane:/ Al Iubirii,/ Al Speranței,/ Și-al Credinței viitoare.../ Și-am rămas în turnul gotic/ Domn pe-ntinsele imperii/ Ale negrului haotic.” (*Romanța cheii*)

Spiritul teatralității în lirica minulesciană atinge cele mai înalte culmi, desăvârșirea în sine a operei sale are la bază contabilitatea și interpretabilitatea creațiilor minulesciene.

⁷S. Dănciulescu, *Poetica minulesciană*, p. 92

Bibliografie

1. Bote, L., *Simbolismul românesc*, Editura pentru Literatură, București, 1966.
2. Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Minerva, Bucuresti, 1982.
3. Călinescu, M., *Ion Minulescu poetul sau Resursele umorului liric*, in *Ion Minulescu, Versuri*, Editura pentru Literatură, București, 1964.
4. Davidescu, N., *Aspecte și direcții literare*, Minerva, București, 1975.
5. Dănciulescu, S., *Poetica minulesciană*, Scrisul Românesc, Craiova, 1986.
6. Densușianu, O., *Manifeste literare, Poezie , Proză, Dramaturgie*, Edition cared for by Lucian Pricop, Coresi, București, 2003.
7. Dimitriu, D., *Introducere în opera lui Ion Minulescu*, Minerva, București, 1984.
8. Manu, E., *Ion Minulescu în conștiința simbolismului românesc*, Minerva, București, 1981.
9. Micu, D., *Gândirea și gândirismul*, seria *Momente și sinteze*, Minerva, București, 1975.
10. Pop, I., *Ion Minulescu în jocul poeziei*, 1981, *Steaua*, nr. 1, p. 7.
11. Vianu, T., *Amintirea lui I. Minulescu*, afterword to *I. Minulescu Versuri*, Minerva, București, 1974.