

Deconescu Ramona - Maria

Mihai Eminescu – dramaturg și teatrolog



Editura Sfântul Ierarh Nicolae

2010

ISBN 978-606-8193-09-0

CUPRINS

INTRODUCERE	3
I. PEREGRINĂRI, PREZENȚE ÎN LUMEA TEATRULUI ROMÂNESC ȘI EUROPEAN	8
1.1. Aptitudini și pasiuni juvenile	8
1.2. Experiințe intelectuale și creatoare	13
II. STUDII DOCTRINARE ȘI PREOCUPĂRI DE ÎNDRUMĂTOR TEATRAL	16
II. 1. Experiințe europene	16
II. 2. H.T.Rotscher și "Biblia actorului"	18
II.3. Călăuziri și coordonări estetice în teatrul românesc	21
II.4. Eminescu și idealul clasic	26
II.5. Despre arta actorului	29
III. CRONICAR DRAMATIC, LA „CURIERUL DE IAȘI” ȘI LA „TIMPUL”	32
IV. OPERA DRAMATURGICĂ	46
IV. 1. Preliminarii	46
IV.2 Transcrierile de teatru	48
IV.3 Traducerile	52
IV.4 Teatrul original. Dramele istorice și alte drame	57
IV. 5. Comediile (în versuri și proză)	81
IV.6 Bruioane, proiecte, manuscrise	91
V. CATEVA EXEGEZE SCENICE	96
CONCLUZII	101
VII. BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ	104

Legăturile de nestrămutat ale lui Eminescu cu teatrul au început din copilăria cea mai fragedă (când, se știe acesta improviza pantomime și tot felul de scene "dramatice") și până în 1888 (cu mai puțin de un an de momentul trecerii în eternitate), când a încredințat contemporanilor și posterității, "cântecul de lebedă", al creației sale, drama Lais, după Emile Augier. În acest răstimp, a încununat, cu consecvență, pe lângă activitatea sa poetică și de prozator, publicist, o neîntreruptă creație în folosul teatrului (ca articler, doctrinar teatral, cronicar dramatic, copist și sufleur, precum și dramaturg esențial, inconfundabil).

Între 14-18 ani, străbătând țările române, a făcut cu mult folos transcrieri și traduceri de teatru, a început tălmăcirea unui monumental op de teorie teatrală și, nemulțumit de starea literaturii dramatice contemporane, student fiind la Viena și la Berlin a înfăptuit gigantice turnări în dialog a câtorva secole de istorie națională. În același timp, a îmbogățit neconținut repertoriul dramatic național cu creații proprii în dramă și comedie. Acest mare neliniștit al creației s-a rostit deseori poate prea puțin, față de cât ar fi vrut! - asupra caracterului și direcțiilor de dezvoltare ale teatrului național. Suntem în perioada când și cea mai obscură trupă de turneu juca sub greaua răspundere a emblemei de "teatru național". Teatrul nației, așadar, cu trei scene oficiale (la București, Iași și Craiova), cu numeroase ansambluri efemere ale provinciei, primește și de la tânărul poet și gazetar contribuții la definirea unui încă așteptat statut. Preluând ideea pașoptistă a "teatrului național" ridicat din geniul poporului, dăruit cu un repertoriu, Eminescu dezvoltă convingeri ce-i erau scumpe, ipostaziind în teatru ceea ce profesa în foiletonul politic. Scena "teatrul național" devenea, astfel, în gândirea eminesciană, o școală de educație obștească, unde misiunea educativ-moralizatoare a cuvântului era potrivită ca fundamentală, mai ales în drama istorică, prin teatralitate, adâncirea conflictului și opoziției de caractere, scoate pregnant în relief profiluri etice și aspirații românești.

Rămâne în acest sens, fundamentală pentru gândirea teatrală eminesciană, intervenția din revista "Familia" (18/30 ianuarie 1870), prilejuită de discuțiile în jurul înființării "Societății pentru fond de teatru în Transilvania". Se remarcă, dintru început, credința în identitatea de aspirații culturale, dincoace și dincolo de Carpați. Tânărul de 20 de ani discută, pentru ardeleni repertoriul național scris la București, Iași, și Craiova. De la Alecsandri, Hașdeu, Millo până la Bolintineanu și Iorgu Caragiale, se face

tablou sinoptic al repertoriului existent-baza teatrului național.

Întâia primejdie pentru teatru al nației, avertiza Eminescu, este "neadevărul" atitudinii dramaturgice, tratarea subiectului (mai ales a celui istoric) în tonalitatea bombasticului retoric, în totală necunoștință a epocii inspiratoare. A aspira la gloria de "teatru național" înseamnă a te integra aceluia grup de autori „cari înțelegând dreptul națiunii lor, să ridice prin și cu acest spirit pe public la înălțimea nivelului lor propriu”. Departe, însă, de poetul nostru vreo idee exclusivistă, exagerat naționalistă sau șovină. Marele repertoriu universal (ca și cel în limba minorităților naționale) i-au smuls accente de entuziasm (pe lângă articole și cronici despre opere ale marilor dramaturgi europeni și despre valoarea unor teatre de peste hotare, a se citi cronicile dedicate reprezentațiilor unui teatru evreiesc la București!). Eminescu pretindea doar ca piesele străine să se înfățișeze în echivalențe literare firești, să nu fie falsificate la modul revuistic sau obscen și, în general să se integreze - prin versiunea românească și arta scenică - în campania de educație permanentă desfășurată de teatrul național (cronica din 20 oct. din "Timpul", la drama Ruy Blass de Victor Hugo, este cea mai edificatoare prin sublinierea unor atari imperative!)

Ori de câte ori Eminescu va scrie, deci în "Curierul de Iași" sau în "Timpul" (între 1876 și 1883) va pleda pentru compunerea unui "repertoriu național român, care nu numai să placă, ci să și folosească ba încă înainte de toate să folosească".

În articole cu caracter estetic-doctrinar, Eminescu s-a adâncit în studiul unor tendințe fundamentale ale dramaturgiei române din veacul trecut. Eminescu a polemizat indirect cu o varietate de piese istorice (Bolintineanu, compunerile lui Halepliu, M.Pascally, producțiile conjuncturale festiviste ale timpului), a adâncit și a dezvoltat o anume direcție națională a romantismului (ilustrată de Alecsandri, de Hașdeu și de autori azi mai puțin frecvențați, ca Al. Depărașeanu).

Din alt punct 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. Îndrăzneală alternanță a prozei cu versul dă dramei istorice o factură aparte cu secvențe de virilitate și moliciune, generând manifestări contradictorii, funciar dramatice, punctând înfruntările politice și cele erotice. Personajele medievale sunt culte, nu barbare, Luca Arbore îl evocă pe Nero și face referință aluzivă la cauzele căderii Troiei. Majo este un soi de truver la curtea moldovenească luminată; pentru Ștefaniță, care amintește de Eol zeul vânturilor "beția e o bacantă", descrierea lui Ștefan cel Mare, făcută de marele spătar, are culori și lumini de pictură flamandă. Indicațiile de paranteză implică și ele anume șisturi teatrologice (lângă numele lui Arbore se face notație "a la Posa Essex" apoi "Pentru pasiune italiană" = "Majo -Amor de arab"). Sub mai multe raporturi, Bogdan-Dragoș, Mira,

Decebal, ș.a., sunt perceptibile azi, ca teatru istoric modern, de orientare politică. El trebuie "jucat", nu "rostit" și cu atât mai puțin "cântat": „Jucat atât cât este, adică întrerupându-se actul acolo unde e întrerupt manuscrisul, tocmai pentru a se putea releva unitatea organică a concepției și a execuției". Până când Perpessicius a dat primul volum de "opere complete" (chiar și după aceea) au existat glasuri ale criticii care neglijau dramele sau comediile neterminate cu atât mai mult "proiectele". Aceștia pierdeau din vedere că o cultură teatrală consolidată își asumă totalitatea producerilor literare originale, destinate scenei, nu disprețuiește nici fragmentele sau simpla enunțare a unor proiecte. Dacă s-ar fi exprimat deriziune față de versurile și scenele răzlețe ale unora n-am fi putut reconstitui istoria literaturii eline și a celei romane, în unele din momentele ei constitutive. De la mulți și importanți autori antici s-au păstrat uneori mai puține decât 50 versuri; cu toate acestea, despre biografia și oprea lor se mai scriu azi vaste studii.

De altminteri, n-avem decât să citim volumele actuale consacrate recuperării integrale a creației eminesciene - poezie, proză, dramaturgie, publicistică. Vom observa minuția legitimă, cu care sunt restituite până și un vers stingher ori un titlu de proiect, variantele la rând. De ce teatrul n-ar urma aceeași cale, aducând în scenă acea parte a operei poetului care are încheierea și autonomia folositoare spectacolului.

După cum se știe dintr-o filă de manuscris, Eminescu concepute, la un moment dat, planul unui "dodecameron dramatic", care s-ar fi desfășurat de la Dragoș-Vodă către Ștefan cel Mare și mai departe, cuprinzându-i treptat pe înaintașii și urmașii marelui voievod. Acest proiect a fost luat cu asalt de poet din direcții diferite, dar cele mai multe căi au fost repede abandonate, în timp ce, cu înfrigurare, alte teme au fost abordate, pentru a fi la rândul lor - întrerupte. Subiectelor tragice li se adăugau schițări comedigrafice (Gogu tatii, împăratul, împărăteasa ș.a).

În cunoscutul său articol despre Repertoriul nostru teatral din 1870, Eminescu vede în insuccesul dramelor lui Bolintineanu urmarea îndrăznelii fără acoperire a acestuia de a-l imita pe Shakespeare. Autorul Epigonilor își mărturisea - poate - indirect nemulțumirea față de primele variante ale pieselor Mira, care-l preocupau de mai mulți ani. Cu toate laudele aduse lui Victor Hugo (recomandat autorilor tineri ca model posibil) sufletul său sângera după Shakespeare, la care admiră "unitatea cea plină de simbolism și de profunditate", simbioza dintre idee și gestul uman autentic. Cele mai multe dintre încercările teatrale eminesciene inspirate de istoria națională, fie ele concepute în 1867 sau în 1879, ținesc să ridice personajele și întâmplările la esențialitate, prin îmbinarea shakespeareană a reflexivității cu adevărul existențial. În acest timp, însă, drama istorică românească, cu puține excepții (între care se detașează Răzvan și Vidra, Despot Vodă și nici dramele lui V.A.Urechia) nu au adus biruința, literară necesară; în acest context, istorico-

literar, piesele eminesciene - dacă ar fi fost terminate și reprezentate - ar fi putut determina, neîndoiește, un alt curs al dezvoltării literaturii dramatice românești.

Inspirată, după cum se știe, de o poezie a lui Alecsandri din 1859(Ermi), drama originală într-un act Amor pierdut - Viață pierdută se află, prin nucleul ei principal, în imediata apropiere a teatrului "a these" ilustrat în epocă mai cu seamă de Dumas-fiul și de Emil Augier. Interesul lui Eminescu pentru acest gen de dramă, cu alte cuvinte pentru "teatru util" în sensul moralismului de "bună cuviință" burgheză ilustrat nu numai de francezi, dar și de dramaturgia germană post-romantică, nu rămâne singular în proiectele eminesciene, apologuri filozofice (Mureșanu, Genaia). Diversitatea tentativelor este legată de înverșunarea, de constanța teatrofiliei. Găsim în fiecare dintre-etapele de activitate poetică intensă, câteva proiecte care aspiră la luminile rampei: piese originale, prelucrări traduceri. Presupunerea unor cercetători că preocuparea lui Eminescu pentru dramaturgie era una laterală, constituind numai un câmp de exerciții din sfărâmurile cărora au fost trase o serie de poeme, nu poate fi acceptată. Este adevărat că bucăți lirice, ca Lidia, Cine-i?, Peste vârfuri, etc. au fost deduse din dosarul dramaturgiei, altele fiind prefigurate aici. Nu ne putem îndoii că intenția poetului era de-a face drama integral artistică, am săvârși o greșală dacă n-am înțelege că manuscrisele sale teatrale sunt importante, dincolo de exercițiul poematic, prin tensionarea dramatică a versului, prin revelarea unor capacități ieșite din comun pentru construcțiile antitetice, dialogate. Văzute chiar numai ca experiență de creație, capabile să angajeze o dialectică vorbită a tipologiilor, încercările teatrale își păstrează valoarea specifică.

O idee mai veche a lui I.Scurtu, după care "preponderența" "elementului liric" la Eminescu anulează dramaticul și provoacă nereușita pieselor de teatru, idee reluată și de alți comentatori, include o eroare de principiu. Drama romantică de substanță, ilustrată, mai ales de germani, a introdus o modalitate nouă a teatralității care tempera intensitatea acțiunii, în favoarea tragismului interior. Nu putem judeca dramele eminesciene din perspectiva codului aristotelic, mai ales ca autorul Mirei și a lui Bogdan-Drăgoș, era filoshakesporean și în același timp, un romantic modern, dispus să illustreze teatral marilor antiteze, în opoziții de tirade, întretăiate de ingenioase cotituri ale situațiilor. Nu aptitudinea dramaturgică îi lipsea lui Eminescu, la care întâlnim dimpotrivă, o înțelegere profundă a resorturilor poeziei teatrale. Privită sub răgazul necesar unui efort de perspectivă, multitudinea excesivă a proiectelor și neastâmpărul unei imaginații mereu nemulțumită de sine, au ținut în loc o operă de neobișnuită anvergură.

Spiritul romantic eminescian l-am evidențiat și în tentativa de-a regăsi tragismul marilor mituri în istoria scrisă. Ceea ce deosebește dramele istorice eminesciene de tot ce s-a realizat la noi, sub semnul acestui gen, este remarcabila abordare a timpului. Ciocnirile națiunii române cu primejdiile pe

care i le-a pus în față istoria, sunt evocate în legătură cu confruntările genetice ale condiției umane (de aici a apărut Genaia). Pentru întâia oară în dramaturgia românească, este urmărită istoria romano-geto-dacică, obținând o structură mitică. Rareori, Eminescu introduce în piesele sale de-a dreptul legenda arhaică, mitologia propriu-zisă (cum se întâmplă în Gruia Sînger); de regulă, situațiile care trimit la adevărurile esențiale concentrează faptele atestate istoric, dar într-o ambianță care comunică tainic cu vechile eresuri.

În seria de fragmente dispersate, reunite de Perpessicius sub titlul unuia dintre fragmentele - Minte și Inimă, (1879), regăsim intenția de a realiza o piesă modernă de moravuri pe tema fericirii matrimoniale, susținută de dilema alegerii între dragoste și rațiunea rece .

Eminescu este de mult subiectul de capetenie al criticii și istoriei noastre literare. Faptul se explica ușor de vreme ce, ca geniu universal, Eminescu ne apare drept artistul demiurg care a realizat în opera lui cea mai profundă și mai deplină sinteză a spiritului creator românesc. Rămânând rezistentă în fața acțiunii macinatoare a timpului, creația eminesciană se constituie ca o sumă de valori estetice unice și ca un tezaur de gândire creatoare la care ne raportăm continuu. Eminescu este geniul nostru absolut, de necomparat cu niciunul dintre contemporanii sau urmașii săi, situat la zenitul întregii literaturi române, chiar dacă s-a încercat, pentru stabilirea unei alte „ ierarhii „, să-i fie opus Macedonski drept cap de coloană și chintesență a poeziei noastre moderne. Opera lui Eminescu înseamnă pentru noi ceea ce pentru Goethe înseamnă creația lui Shakespeare: o enormă carte deschisă a destinului .

Pentru prima dată prin opera eminesciană puterea creatoare a poporului român este pusă, în chip suprem, de acord cu eternitatea.

Geniul artistic e reprezentativ și totuși cotrădictoriu. Natura îl zamislește capricios și cu zgârcenie. Pentru literatura română reprezintă „un trasnet picat din cer” cuvinte aparținând lui Carlyle. S-a intrupat deodată, fără ca un lanț de vestitori să-i fi netezit calea, de aceea a străbătut cu anevointa sângeroasă drumul de la indiferență la admirație uimită.

Ca un sculptor îndărătnic, Eminescu și-a modelat viziunea internă în marmura inertă a vorbelor neincapatoare, dăluind o nouă fizionomie limbii poetice.

A creat și icoana și materialul în care a eternizat-o. Ca un demiurg, a încheșat din haos minunea unei existente nebanuite.

A intrupat cu o putere covârșitoare cel mai înfiorător sentiment omenesc: zadarnicia universală, a simțit mai adânc ca oricine voluptatea amară a iubirii nefericite, poleind-o cu praful argintiu al razelor lunare.

I. PEREGRINĂRI, PREZENȚE IN LUMEA TEATRULUI ROMÂNESC SI EUROPEAN

1.1. *Aptitudini și pasiuni juvenile*

Cel de-al șaptelea copil dintre cei 11 din familia căminarului Gheorghe Eminovici și al Ralucăi (Ralu) născută Jurașcu, a nutrit din copilărie dragostea pentru teatru.

Ioan Massoff subliniază, pasiunea precoce pentru teatru, împreună cu frații săi înjghebând pantomime nu numai amuzante dar și instructive: câte un car cu boi „din coji de nucă”, înhămând la ei „culbeci bătrâni cu coarne” și îl citeau pe De Foe („Robinson”) iar viitorul poet zidea câte un „Turn Vavilon” „din cărți de joc” („și mai spuneam/Și eu câte o prostie”). În această poezie de mărturisire a primelor priviri aruncate lumii „ca la teatru”, găsim multe strofe edificatoare:

„Și frate-meu ca împărat
Mi-a dat mie solie
Să merg la broaște suflecat
Să-l chem la bătălie,
Să vedem cine-i mai tare.
Și pe cap mi se umfla
Casca de hârtie,
O batistă într-un băț
Steag de bătălie”.

(Biblioteca Academiei ms.2259, f.279)

La acest „remember” să adăugăm că, după trei decenii, cu același suflet de copil, „unchiul Eminescu” îi însoțea bucuros pe nepoții săi la imprevizibilele lor „improvizații teatrale”, confecționându-le „cușca sufleurului”.

În fapt la Liceul din Cernăuți s-a dovedit un copil dotat, sânguincios și cu preocupări deosebite. Teodor V. Stefanelli amintește elogios despre colegul său Eminovici (Eminescu): „Atât la Pumnul cât și la Sbiera era Eminescu unul din cei buni elevi, pentru că el cunoștea gramatica și literatura română mai bine decât noi toți, iar în ce privește istoria națională, nici nu ne puteam asemăna cu dânsul, pentru că avea deosebită predilecție pentru aceasta, și se vedea că avea cărți de istorie națională (...) Eminescu ne vorbea adesea în clasă și noi îl ascultam cu plăcere, pentru că vorbea românește mai corect decât noi toți și se ferea de așa-numitele expresii pumnaliste care prinseseră rădăcini între studenți. Pe lângă aceasta, avea și un dar deosebit pentru înțelegerea istoriei (...) Eminescu vorbea bine și limba germană. Odată a venit el la mine cu o carte intitulată „Mytologie fur Nichstudierende” (von Reinbech) și mi-a spus

că după această carte învață mitologia grecilor și a romanilor". (v.T.V. Stefanelli „Amintiri despre Eminescu", București, 1941, p. 11).

Colegii lui Eminescu erau în majoritate străini (germani, ruteni și alte naționalități); din 96 elevi înscriși în clasa I anul 1860-1861. doar 37 erau români (V. Aurel Vasiliu, „Bucovina în viața și opera lui Mihai Eminescu", Cernăuți, 1943), dar îl admirau în totul pentru că „știe cel mai bine istoria".

„Eminent" la religie, „foarte lăudabil" la limba română, „bun" la istorie și geografie, „lăudabil" la științele naturale, absent cu ostentații la unele cursuri și inegal la alte materii - aceasta determină situația contradictorie la învățătură care duc chiar la o repetenție (în clasa a doua) a școlarului „cu mintea cea mai deșteaptă". Aceste lucruri l-au marcat total, ducând la plecarea din Cernăuți, fără a se mai întoarce după aceea la școală. La începutul anului 1864, la stăruințele părinților, începe să frecventeze gimnaziul din Botoșani. Nu pentru mult timp, pentru că situația materială grea a familiei și tergiversarea cu care a fost primită o cerere imperioasă de bursă, îl fac să se întoarcă la Cernăuți. Dar nu pentru a-și continua neapărat studiile, ci determinat de pasiunea pentru teatru, atracția pentru turneele trupei Fanny Tardini.

Încă din vremea primilor doi ani petrecuți la Cernăuți, școlarul Eminescu manifesta o predilecție aparte, statornică, pentru teatru. După zece ani, Eminescu nota sumar în carnetul său „Suveniri din copilărie", că în casa gazdei sale, antreprenorul de birji Dzierzek, joaca "de-a teatrul" era destul de ... serioasă: „Teatrul, l-am jucat în odaia din fund în care ședeam cu Armanul, altădată în grădină...(„Landhaus an der Heerstrasse") grospapa, bostanul găurit cu lumânare, scuturatul ferestrei ..." (v. manuscrisul 2291, f. 35; apud I. Crețu: „Viața lui M. Eminescu", Editura pentru literatură 1968, p. 17).

Se pare că Eminovici cunoștea trupa de teatru Vlădicescu-Tradini încă din Botoșani, astfel că, la semnalarea colegului Stefanelli, că această formație teatrală urma să dea spectacole la Cernăuți, din martie până în mai 1864, pleacă în capitala Bucovinei. Același Stefanelli a lăsat impresii despre interesul neobișnuit arătat de localnici față de primul turneu al primului teatru românesc pe pământul acestei provincii românești în stare de captivitate: „*Eminescu nu lipsea și era foarte atent la cele întâmplare, de ce se petrece pe scenă. El sta nemișcat cu privirea ațintită asupra actorilor, ca și când ar fi voit să soarbă toată acțiunea și frumoasele melodii cântate de dâșii, si se supăra grozav dacă careva din colegi îl stingherea prin întrebări sau observări. Îl supăra mult și aplauzul zgomotos din teatru, pentru că în aceste aplauze se pierdeau multe fraze și melodii ale artiștilor. Pe Eminescu nu l-am văzut aplaudând niciodată, dar acțiunea din piesa reprezentată se oglindea în fața sa și în ochii săi scânteietori. Dacă ieșeam între acte pe coridoarele teatrului, atunci Eminescu fredona melodiile auzite pe scenă sau repeta fraze din piesa reprezentată*" (op.cit., p. 41).

Nu găsim nici un indiciu că Eminovici a mai avut în Cernăuți altă preocupare decât teatrul. Din această cauză, există bănuiala că, plecând din Cernăuți trupa Tardini, Eminescu ar fi trecut și el munții, urmând-o la Brașov și în alte așezări transilvănene, de la 13 martie-27 mai 1864, apoi de la 14 noiembrie 1864-21 martie 1865. Rămâne o supoziție, susținută de profesorul Ion Sbiera, dar infirmată parțial de Al. Vlădicescu

În cel de-al 14-lea an al vieții sale, este silit să revină la Botoșani și să ocupe un post de mic slujbaș. Curând, solicită un pașaport, în mare grabă, la începutul lui martie 1864, motivându-l cu dorința de a urma „studiile colegiale la gimnaziul plenariu din Bucovina”. În fapt, el aflase de pregătirile trupei Tardini de a părăsi Cernăuții. „Câteva zile de la părăsirea stagiunii, trupa a plecat din Cernăuți și după plecarea ei a dispărut și Eminescu, fără să știm încotro a apucat-o. Se vorbea că s-a luat după această trupă, fără să știm încotro a apucat-o ”.

Există, de asemenea, mărturia că în toamna aceluiași an 1865, a revenit la Cernăuți, pentru a studia mai departe, ca privatist.

Trupa a sosit pe la începutul lui iunie 1864 la Brașov, iar tânărul admirator i s-a alipit în calitate de sufleur. "Dascălul său Ion Sbiera a menționat această perioadă, socotindu-l: spirit deștept și inimă ușor impresionabilă. Teatrul l-a abătut de la studiile gimnaziale, voia și el să fie actor, și autor dramatic." (v.Dr. Radu I. Sbiera „Amintiri despre Eminescu”, în „Almanahul literar” pe 1903, Cernăuți). Mai mulți dintre colegii săi atestă că, la această dată, Eminescu li se mărturisea că te-a scris mai multe poezii și o piesă de teatru(!). Debutul poetic propriu-zis avea să se înfăptuiască în ianuarie 1866, prin cunoscuta sa odă postumă, publicată în broșura "Lăcrămioarele învățăceilor gimnaziști de-n Cernăuți la mormîntul prea iubitului lor profesor Aron Pumnul."

Cu memoria sa prodigioasă, Eminescu a învățat pe de rost, ocupând cușca sufleurului, numeroase texte, pe care le recitea adesea, fie cu plăcere, fie din dorința de a ironiza calitatea vreunuia dintre piesele pe care era obligat să le sufle. În de al doilea turneu, trupa Vlădicescu -Tardini a jucat, printre altele Măria Tudor de Victor Hugo (în traducerea lui CI. Negruzzi), Căsătorie tară voie de Moliere, Smărăndița, fata pădurarului și Logodnicul sătul de Ion Dumitrescu (actor), Cinel-Cinel, Nunta țărănească, O partidă de pomină și Florin și Florica de V. Alecsandri, Arderea târgului Baia de Nichifor Istrate, Doi feți-logofeți de Matei Millo, tabloul cu cântece naționale Bătălia de la Călugăreni de V Maniu, Casa de nebuni sau Prințesa Chamba de Kotzebue, o serie de melodrame traduse de Fanny Tardini, apoi Lupta demonilor de Scribe, precum și drama Moartea fraților Costinesti de I.D. Lecca, unul dintre prietenii lui Eminescu.

Sufleurul Eminescu a devenit curând cunoscut și lui Mite Kremnitz, care avea să confirme aceasta, mult mai târziu: „Abia un băiețandru, părăsi

gimnaziul și colindă Ardealul, Muntenia și Moldova, cu acea trupă de actori, în care era aici actor, aici poet dramatic, aici regizor, aici sufleur"(v. Convorbiri literare, 1910,9.787).

În acea perioadă, poseda un necuprins bagaj de cunoștințe teatrale, dobândit mai ales din lecturile unor piese aflate în biblioteca fostului dascăl Aron Pumnul. De fapt, încă din copilărie, cunoscuse cele mai multe din „cântecele și comedioarele lui Vasile Alecsandri (Iorgu de la Sadagura, Creditorii, Rusaliile în satul lui Cremene, Zgârcitul risipitor, Millo director sau Mania posturilor) "Potpuriul literar" de Vasile Alecsandri și Matei Millo, și - din ce în ce mai mult - scrierile teatrale ale contemporanilor și pagini dramatice alese din teatrul universal.

La începutul anului 1866, din nou i se pierde urma, până ce îi apare numele (Eminescu, de data aceasta) în revista „Familia”, de mai largă publicitate, unde i se publică poezia de debut De-aș avea.

La Blaj, unde se găsea de astă-dată, a produs fierbere printre studenți. Ștefan Cacoveanu (în articolul Eminescu la Blaj, apărut în „Luceafărul” 1 februarie 1904, Budapesta) își amintește mai târziu: "*Mi-aduc aminte că știa limba germană perfect....Știa pe dinafară tot ce se afla mai de seamă în poezii de atunci, declama adeseori din „Mihnea și Baba” a lui Bolintineanu... Poetul lui favorit era Alecsandri... Mă puneam în mirare limbajul lui românesc atât de elegant și frumos, mai ales știindu-l că vine de la școli străine.*"

În privința studiilor școlare, Eminescu n-a isprăvit nimic nici la Blaj. De citit, însă, citea tot ce se găsea în biblioteci.

Ajuns la Sibiu, ducând cu sine "mare încărcătură poetică", își dă examenul pentru clasa a treia gimnazială, cunoaște pe marii săi prieteni Ioan Lăpădat și Nicolae Densușianu, apoi părintele Bratu din Rășinari îl strecoară pe potecile munților, în Țara Românească, spre a continua drumul nestatorniciei, dar și al teatrului.

Sosit la București, a restabilit contactul cu mai mulți actori din trupa Vlădescu -Tardini. La 15 decembrie 1866 se deschide un teatru de Vodevil Român . În vara anului 1867, trupa aceasta pleacă în turneu prin Pitești, Brăila, Galați, Giurgiu. Pentru această trupă, Eminescu a scris un caiet de teatru cu piese copiate (trecute, de fapt, prin „sita exigenței” și a aptitudinii sale scriitoricești: "Smeul nopții" comedie într-un act de Hypolote Lucas, (traducere de P.I. Georgescu), „Margo, Contesa", vodevil într-un act tradus din franțuzește de T. Profiriu, „O palmă sau Voinicos, da fricos", comedie într-un act, tradus de același Profiriu, v. manuscrisul 3215). Eminescu avea rolul de sufleur și de copist de roluri, în același timp.

Curând, actorii lui Iorgu Caragiale intră în trupa lui Pascally - Millo, la Teatrul Național din București. Unul dintre actorii acestei noi încheșări îl descoperă pe Eminescu la Giurgiu, „culcat în fânul ieseii, copil-slujitor la hotel, care citea în gura mare pe Schiller". Prezentat lui Pascally acesta îl angajează

imediat. Din acea perioadă durează primele amintiri ale lui I.L. Caragiale despre Eminescu: *"Era o frumusețe. O figură clasică încadrată de niște plete mari, negre. Niște ochi mari - la aceste ferestre ale sufletului se vedea că cineva este înăuntru; un zâmbet blând, adânc melancolic. Avea aerul unui sfânt tânăr coborât dintr-o veche icoană, un copil predestinat durerii, pe chipul căruia se vedea scrisul unor chinuri viitoare ... Așa l-am cunoscut eu"*. (I.L. Caragiale, în „Nirvana”, „Opere complete”, București, Minerva, 1908, p. 278).

Prezența lui Eminescu în trupa lui Pascally este atestată de mai multe surse: în ziarul „Hermannstädter” din Sibiu s-a publicat lista actorilor aflați în turneul întreprins în acest străvechi centru cultural al Transilvaniei: Mihai Pascally, Ioan Gestian, Victor Fraivalț, Petru Velescu, Simion Bălănescu, Catinca Dumitrescu, Măria Vasilescu, ș.a., înserând și numele lui Mihai Eminescu; studentul sibian Ieronim G. Barițiu l-a văzut pe Eminescu - sufleurul și avea să scrie cu reverie despre această întâlnire; Iosif Vulcan menționa, din aceeași perioadă: „*La 1868 se angajează în trupa lui Pascally., care în două rânduri date reprezentații și în părțile noastre (nn. la Arad). Atunci l-am văzut pentru întâia oară. Era sufleur al trupei "...*” (v. „Familia” din 13/25 ianuarie 1868). De la Arad, trupa lui Pascally a mai dat două reprezentații la Oravița (în cel mai vechi edificiu de teatru românesc!), apoi la 2 septembrie, încărcată de glorie și acoperită de flori, părăsea Banatul, îndreptându-se prin Buziaș - spre București. Cu ea era și Eminescu ... Mulțumit de colaborarea cu Eminescu, Mihai Pascally - un actor de înaltă școală, cu studii în străinătate, un bun traducător și localizator de piese europene și un om care dorea să se țină la curent cu mișcarea artistică din străinătate - a dorit să-1 aibă mai departe lângă sine, ca un fel de secretar personal. În acest sens, a intervenit ca acesta să fie primit ca al doilea sufleur al Teatrului Național, i-a dat o locuință în propria sa casă, iar la 29 septembrie, i-a semnat un contract pentru traducerea în românește a cărții germanului Rotscher despre, „arta reprezentației teatrale”. Mai târziu, Eminescu a fost văzut și ca interpret, în micul rol al ciobanului din „Răzvan și Vidra”.

Din această perioadă destul de fertilă, au rămas note cu aprecieri asupra actrițelor și actorilor vremii, mărturii despre posibile efuziuni erotice față de unele actrițe, și despre scrierea unor versuri în atmosferă („La o artistă”, „Amorul unei marmore”, etc., socotite de unii contemporani, ca adresate actrițelor Maria Vasilescu și Eufrosina Popescu). Obişnuința cu arta scenică i-a dat lui Eminescu numeroase preocupări în felurite proiecte teatrale de mai târziu, unele numai schițate, altele încheiate în bună parte „Histrion”. „Mira”, „Andrei Mureșan”, „Nunta lui Dragoș”, „Decebal”, „Gogu tatii”, „Diplomatul” etc. Epoca de teatru, trăită intens de Eminescu, i s-a imprimat în minte și suflet, tălmăcită în „Geniu pustiu”.

Ultimul turneu cu trupa lui Pascali, s-a desfășurat începând cu luna iunie

1869, cele mai importante „opriri” fiind la Iași și Cernăuți.

Împăcarea cu familia îl determină pe Eminescu să părăsească teatrul și să se înscrie la Universitatea din Viena.

1.2. Experiențe intelectuale și creatoare

Existența lui Eminescu la Viena este atestată de memorialistica lui Ion Slavici, Vasile Gherasim, Ion Gramăță, Ioan Pop Florentin, LV. Pătrășcanu. Despre această perioadă au fost scrise lucrări de istorie literară și chiar dramatice și în zilele noastre: „Un itinerar vienez” al lui Geo Șerban („Secolul 20” nr. 210-212, 1979) și evocarea „Eminescu, student la Viena” de Stelian Vasilescu (tipărită, dar mai ales reprezentată cu mult succes, în 1995, pe scena teatrelor din Oradea și Bârlad, transpusă apoi sub formula de teatru radiofonic, în regia lui C. Dinischiotu).

Cei trei ani ca student - auditor la Viena (1869-1871) au fost fructuoși și pentru omul de teatru Mihai Eminescu. Între cursurile cele mai frecventate și care au hrănit și producția teatrală, s-au numărat cele de limbi romanice (cu dr. Musaffia) și „Antichitatea orientală și clasică” (curs ținut de dr. Zimmermann). Dintre destul de numeroșii tineri studenți români, cei mai apropiați i-au fost Ion Slavici, AL. Chibici-Râvneanu, Ioniță și Vasile Bumbac, V. Burlă, pictorul Bucevski, Miron Pompiliu, Scipione Bădescu, unii dintre aceștia oferind notițele biografice interesante de mai târziu.

Eminescu frecventa des teatrul Curții Imperiale, Opera și alte teatre mai mici. Stefanelli evocă, între altele, neuitata vizionare, împreună cu Eminescu, a tragediei shakespereane „Regele Lear”.

Pe lângă cunoștințele preluate din „Arta reprezentării dramatice” a lui Rotscher, Eminescu a studiat atent la Viena și alte lucrări fundamentale de profil: „Pas moderne Drama” a lui Hettner, operete tipărite de Philipp Reclam jr., broșuri valoroase din „Classische Theater-Bibliothek aller Nationen”. A activat destul de înflăcărat la manifestările societăților culturale românești, a făcut publicistică sub pseudonim, susținând cu înflăcărare interesele românești („Să facem un Congres”, „În unire e tăria”, „Echilibrul” ș.a.) Ascuțișul condeiului său a țintit, neînduplecat, în baronul diversionist D. Petrino. În acea perioadă a trimis primele poezii pe adresa „Convorbirilor literare” („Venere și madonă”, „Epigonii”).

În curând avea să fie contactat de Titu Maiorescu. De aici a proiectat „scenariul” Sărbătorii de la Putna, experiența sa de om de teatru ajutându-l mult în acest sens. În sfârșit, să nu trecem cu vederea impulsurile prețuirii și dragostei pentru actrițele vieneze Frederica Bogner și Augusta Baudius.

Eminescu a trăit intens viața teatrală polarizată în jurul vechiului Burgtheater. Poetul, deși apreciază „aerul cel curat, poetic, plin de minte și

inimă care-l respiri într-o instituțiune clasică..." credea totuși că, în vremea în care se afla la Viena, chiar Burgul era într-o decadentă vădită... de când cu demisiunea lui Laube" (v. "Familia", 18/30 ianuarie 1871). Tânărul student vienez se referă la o foarte cunoscută personalitate a lumii teatrale europene din acea vreme: criticul și dramaturgul Heinrich Laube). În această frecventare a instituțiilor teatrale dramatice și lirice (Burgtheater, Opera, Karltheater, Theater in der Josephstadt și celebrul teatru de operetă „Theater an der Wien”), după spusele prietenilor, prefera cele două teatre oficiale - Burgul și Opera.

Unul dintre colegii de cameră (Samoil Isopescu) își amintea că „...întotdeauna mergeam la teatru, mai cu deosebire la operele clasice (...) l-am însoțit la spectacolele cu operele „Fidelio” de Betthoven, la „Faust” de Gounod; de asemenea, Eminescu frecventa și concertele de la „musikverein”.

Slavici, prietenul intim, își amintește de vremea studiilor la Viena: *„Viziona adeseori galeriile de tablouri, expozițiunile și colecțiunile de tot felul, iar dintre teatre îi plăcea mai ales al Curții, unde jucau atunci Wagner, Lewinski, Baumann, Gabilon și comicul Meixner, și dintre femei Woltter și Baudius, pentru care el avea o deosebită slăbiciune. El râdea mult, cu lacrimi și zgomotos; îi era deci greu să asiste la comedii, căci râsetele îi erau adeseori oarecum scandaloase* (Ion Slavici, *Amintiri*, p. 104-105). Un alt prieten, Vasile Gherasim, avea să relateze că poetul da adevărate lupte ca să apuce un loc la galeria nenumerotată a Burgului: când se reprezenta vreo piesă clasică, făcea tot posibilul să nu lipsească; o dată, a înfruntat rigorile iernii pentru a asista la un spectacol cu „Regele Lear”(v. Vasile Gherasim, „*Eminescu la Viena*”, „Junimea literară”, 1923, p. 374).

Urmărit de imaginea bătrânului Lear, Eminescu avea să o pomenească în poemul „Impărat și Proletar” (Scriere care poartă ecourile sentimentelor pe care poetul le-a trăit la Viena, în timpul desfășurării evenimentelor din timpul Comunei din Paris): „Trecea cu barbă albă-pe fruntea ntunecată/Cununa cea de paie îi atârna uscată,/Moșneagul rege Lear”.

Din notele trimise „Familiei” și din mărturiile contemporanilor reiese că, la Viena, Eminescu a fost și la prima parte din „Henric al IV-lea” (în care, în rolul Fallstaff, a făcut o adevărată creație Bernhard Baumeister), la „Antoniou și Cleopatra” (cu Adolf Sonenthal, Charlotte Wolter) și la alte piese shakespeariene, înscenate realist, cu mari desfășurări de mase, veritabile triumfuri spectacologice. În ce privește montarile și unele realizări scenografice, Eminescu a remarcat „stilul makarthian” - după numele pictorului Hans Makart. A doua dragoste - pentru Operă - se dovedește prin participarea poetului român la spectacolele „Maestrii cântăreți din Nurenberg” de Richard Wagner, „Profetul” de Meyerbeer, „Nunta lui Figaro” de W.A. Mozart ș.a.

În tumultul acestor preocupări n-au lipsit nici încercările de a scrie teatru: o dramatizare după poemul „Decebal”, mai multe proiecte - tragedii

istorice („Minai cel Mare”, „Petru Rareș”), proiecte influențate de literatura populară („Impăratul-Impărăteasa”) și de unire a fabulosului cu istoricul („Cenușotca”). După reîntoarcerea la Botoșani și contactul cu „Junimea” din Iași, a urmat perioada studiilor berlineze (1872-1874), pentru a-și da doctoratul în filozofie. Aici, i-au fost de neprețuit ajutor profesorii Duhring și Althaus. Pentru a se putea susține material, a funcționat un timp ca translator pe lângă Agenția română din capitala Prusiei.

Eminescu a frecventat mult teatrele berlineze. Mai târziu (pe când lucra la „Timpul”), a publicat un pios necrolog la moartea actorului german Theodor Doring (care fusese greu de întrecut în Fallstaff, Malvolio și Orgon). Ioan Massoff emite supoziția că ar fi frecventat și spectacolele celebrei trupe din Meiningen, „sosit la Berlin în iunie 1874, ansamblu care, în ceea ce privește regia, mergea până la minuțioasa reconstituire istorică, marcând un moment în istoria teatrului universal” (op. cit., p.134). Același monograf a catalogat, parțial, și lecturile studentului berlinez, subliniindu-ne câteva titluri din bibliografia de teatru: „Theterbrande” de August Folsch, „Pas moderne Drama” de Hettner, o însemnare despre opera „Mignon”, ș.a.

Se pare că la Berlin a vizionat multe reprezentații cu piese de Shakespeare, de vreme ce i-a dedicat marelui dramaturg patetica poezie, scrisă în această perioadă, „Cărțile mele”:

Shakesperare! Adesea eu gândesc la tine,
Prieten blând al sufletului meu,
Izvorul plin al cunoștinței tale
îmi vine-n gând să le repet mereu...

„Shakespeare a vorbit de om- de om, cum e (...) Fiecare om a murit din gros cu culoarea caracterului său, căci Poporul concepe cum vede și Shakespeare a fost al poporului său prin excelență” a consemnat M. Eminescu.

La Berlin, plănuiește să scrie două acte (doar descrise pe scene și povestite, până la urmă) din „Văduva din Ephee” - probabil o încercare de dramatizare după La Fontaine, sau mai degrabă o traducere (sau transpunere) după piesa lui Lessing „Die Matrone von Ephesus”.

Chemat de familie, mai ales din pricini materiale, Eminescu a părăsit Berlinul. Există mărturii răzlețe că, în drum spre țară, s-a oprit la Cracovia și Lemberg, spre a cerceta monumente de artă religioasă și, desigur, a viziona unele spectacole.

II. STUDII DOCTRINARE ȘI PREOCUPĂRI DE ÎNDRUMĂTOR TEATRAL

Lecturile eminesciene - sistematice, variate și profunde din domeniul esteticii teatrale, literaturii dramatice, istoriei teatrului românesc și universal - au întemeiat, trainic și permanent, calitatea specială - mai puțin întâlnită până aici în România, de a se pronunța - larg, profund și competent - asupra problemelor estetice ale teatrului românesc și universal, asupra artei reprezentării dramatice și aspectelor de limbă și stil în universul scenei. Încă din anii studiilor în străinătate, din aceia ai activității publicistice la „Curierul din Iași” și „Timpul”, Eminescu s-a ilustrat cu un „privitor ca la teatru” polivalent și exigent, dublat de un cunoscător „de profundis” al problemelor doctrinare, al aspectelor de exegeză intrinsecă. Studiile sale cu acest profil - restrânse ca număr, dar inestimabile ca valoare - au direcționat cu strălucire drumurile teatrului românesc, în ce privește repertoriul vocația și specificul artei naționale, realizările actorilor, diriguitorilor și tuturor celor care împlineau rosturile și destinele teatrului în România.

Dorim să demonstrăm aceasta, mai întâi prin „lecțiile” ce i le-a conferit cunoașterea experiențelor teatrului european (ale celui vienez și berlinez, cu precădere).

II. 1. *Experiențe europene*

După cum arătam mai sus, Eminescu și-a manifestat deschis, în scris, admirația pentru Laube, dar nu mai puțin pentru alți reformatori ai teatrului german de valoarea sa, cuprinși în gruparea burgheză-literală „Tânăra Germanie” (Heine, Borge, Gutzko), care au îndemnat pe scriitori și dramaturgi să militeze, prin opera lor, împotriva idealismului romantic în literatură și teatru, să se inspire din problemele realității naționale și sociale. Se pare că pe Eminescu l-a interesat mult tendința acestei mișcări înaintate, dar și cu limitele ei, de a îndemna lumea scriitoricească să recurgă, câteodată, pentru a-și masca tendințele militante, și la lucrări cu caracter istoric, în cuprinsul cărora se făceau însă simțite probleme ale contemporanității (Nu este deloc greu să observăm că, în poemele și prozele sale și în întreaga sa dramaturgie istorică, aluziile la stările contemporane sunt cât se poate de frecvente).

Un real talent poetic al acelei epoci a fost Friederich Hebbel, cel dar ca exemplu de Eminescu într-un articol din „Familia”, autor între altele, al piesei „Maria Magdalena” - tragedia unei fete decăzute - act de acuzare împotriva prejudecăților mic-burheze și pe care, în articolul menționat (v. „Familia”,

1325 mai 1872) o socotea „sublimă dramă”. Studentul și poetul român atât de cuprins de farmecele Thaliei a cunoscut destul de bine, și opera celui mai popular dramaturg al vremii Ludvig Anzengriber - și el pribeag cu trupe de actori, autor a o mulțime de lucrări inspirate din viața poporului, scrise într-o formă realistă, neatins de nimeni înaintea lui, străbătute de umor popular, dar și de un tragism, câteodată covârșitor.

Pe M. Eminescu se pare că l-au interesat, îndeobște, studiile de istoric și teoretician ale lui Heinrich Laube, despre care își exprimase regretul de a fi fost schimbat de la conducerea Burghtheatrului pentru ideile sale temerare. Prin lecturi stăruitoare și adunând mărturiile publiciștilor și actorilor vienezi, a ajuns la cunoașterea tot mai adâncă a contribuțiilor acestuia la istoria teatrului german și austriac în secolul al XIX-lea. Cea mai însemnată dintre lucrările sale - „Schriften uber Theater” a fost, nici nu încapă îndoială, binecunoscută lui Eminescu (o și amintește în două rânduri). Studiile fostului director al Burgului, ca și acțiunile sale diriguitoare, au îmbogățit destul de mult bagajul de informații a admiratorului român, dându-i sugestii pentru manifestările viitoare pe plan doctrinar, al istoriei și criticii de teatru. Laube a jucat la teatrul său în special autori germani - Lessing, Goethe, Schiller, Iffland și Kotzebue (punând preț pe creația națională), puține piese de Shakespeare, pe care-l socotea totuși genial, de asemenea puține comedii de Moliere. Și de loc Racine și Corneille, greu de tradus și care nu răspundeau în totul problemelor sociale ale timpului. Dintre puținii autori străini, Laube, care avea încă de întâmpinat opoziția oficialității, a mai jucat piese de Scribe, de Victorien Sardou, de Alexandru Dumas - tatăl.

Fără să aibă o concepție regizorală în sensul modern al cuvântului, dând puțină importanță decorului și costumelor, Laube s-a străduit pentru încetățenirea unui spirit de interpretare realistă și în special - lucru însemnat - pentru realizarea ansamblului, dând o mare însemnătate felului cum vorbeau actorii pe scenă și condamnând declamația, nepotrivită unei vorbiri naturale (carențe pe care avea să le veștejească totdeauna criticul literar și dramaturgul Eminescu). Unul din marile merite ale lui Laube a fost și acela că a știut să descopere talente actricești, dintre care unele și-au câștigat o reputație universală.

Eminescu - tânăr intelectual intrat deja în cercurile culturale ale marii capitale austriece, a cunoscut și a beneficia t, de asemenea, de noua epocă pentru teatrul vienez, începută prin numirea, ca director al Burgului, a lui Franz Dingelstadt, care a introdus cu pondere, marii clasici universali pe scena oficială, organizând adevărate cicluri cu piese de Shakespeare (pentru amănunte, v. Ioan Massoff, „Eminescu și teatrul”, p. 124).

Impresii și învățături în totul folositoare a primit M. Eminescu, urmărind jocul actrițelor Friederike Bogner (îndrăgostită de poetul român) și Augusta Baudius, pe care le-a cunoscut personal în intimitatea seratelor colegiale din

casele acestora, la care a fost în mai multe rânduri; a cunoscut o seamă de primi artiști și cântăreți, vienezi și din alte țări, cu care s-a întreținut și a dezbătut probleme ale teatrului, în limba germană excelent asimilată de acest artist român al cuvântului.

După cum vom detalia mai târziu, un rol important în întemeierea și dezvoltarea unor concepții înaintate despre artă în genere, despre îndatoririle și perspectivele teatrului românesc, le-au avut contactele și studiile cu teoreticieni și creatori români de primă însemnătate (Titu Maiorescu, B.P. Hasdeu, V.A. Urechia) Toate aceste înrâuriri - dinăuntru și din afara țării - vor sedimenta preocupări teoretice, perfecționări - continui în domeniul istoriei și criticii teatrale și, în genere, o doctrină eminesciană care au influențat substanțial mișcarea teatrului românesc din timpul său și pentru totdeauna.

II. 2. H.T.Rotscher și "Biblia actorului"

În paginile precedente, am citat, selectiv, câteva din lucrările unor teoreticieni în teatrul european, care au ocupat precumpănitor zilele și nopțile de lecturi aprofundate și de meditări creatoare ale anilor petrecuți de Eminescu la Viena și Berlin. Dar cea mai importantă dintre asemenea izvoare de cunoaștere și de influențare determinantă a fost, în chip deosebit, lucrarea criticului și dramaturgului german Heinrich Theodor Rotscher - „Die Kunst der dramatischen Darstellung - Arta reprezentării dramatice.” A cunoscut foarte bine și alte lucrări ale aceluiași teoretician („Cele mai sublime caractere de eroi dramatici ai lui Shakespeare”, „Probleme al dramaturgiei și esteticii”) dar „Arta reprezentării dramatice” a considerat-o - nu numai pentru țările de limbă germană, dar și pentru patria sa - ca o adevărată „Biblie a actorului”.

M. Eminescu - sufleurul și copistul din trupa lui Pascali a stăruit înaintea directorului său (care nu cunoștea limba germană) cu propunerea de a-i traduce - „spre nobilă învățătură” - această lucrare teoretică fundamentală, conștient că în România nu exista un tratat modern de dramaturgie. Dacă este adevărat că, în primăvara anului 1867, marele actor român Costache Dimitriade obținuse sprijinul Ministerului Instrucțiunii pentru „imprimarea unui curs complet de declamațiune”, datorită „d-rului don Vincentie Ioachim Baltus, membru al Institutului istoric din Franța”, această imperioasă întreprindere n-a dat rezultatele scontate: lucrarea a și apărut - tradusă din limba spaniolă - dar ea nu aducea lucruri prea noi, era greoaie, complicată,

fiind și repede depășită.

Eminescu a început această uriașă muncă de traducător prin 1866-1867, folosind a doua ediție (din 1864) a lui Rotscher, intitulând-o inițial „Artă reprezentării (reprezentățiunei) dramatice, dezvoltată științific și în legătură (coheziunea) ei organică de Profesorul Dr. Enricu Theodor Rotscher, după Edițiunea a doua (știința artei dramatice)”. Printre manuscrisele lui Eminescu, lucrarea se află tradusă aproape în întregime, tălmăcirea aceasta reprezentând o muncă aproape aprigă. Ea a contribuit esențial la educarea artistică a poetului dar, în același timp, i-a dat prilejul - prin adnotații și actualizări specifice - să redea, în limba de atunci, nu numai subtilitățile de gândire și observație ale doctinarului estetician german, ci și sugestiile proprii care țineau seama de stadiul de dezvoltare al culturii românești în epoca respectivă. Traducerea lucrării acestui prestigios hegelian s-a încadrat, concomitent, în lupta lui Eminescu împotriva anarhiei în ceea ce privește felul cum se pronunță limba românească pe scenă, dorinței sale de a face din expresia literară și teatrală „un vas nobil pentru un cuprins ideal” (v.ms. 2254, f.371).

În preambulul traducerii, Eminescu a ținut să copieze două fragmente din „Dacia Literară” (ca un fel de „motto” al studiului), extrase din două articole publicate de Mihail Kogălniceanu în 1840: unul cuprinzând critici privitoare la spectacolele date la Iași de către Costache Caragiale, celălalt anunța preluarea conducerii teatrului din Iași de către Costache Negruzzi, Mihail Kogălniceanu și Vasile Alecsandri. Între altele, se sublinia aserțiunea lui Kogălniceanu, potrivit căreia „*teatrul românesc trebuie să devină artă, încetând să mai fie păpușărie*”.

Începutul lucrării („partea generală, Prevorbirea”) cuprindea, în principal capitolele „*Noțiunea artei dramatice: Delăturarea prejudecăților contrare acestei arte*”. Adversar (ca și Eminescu) al jocului instinctiv al actorului dramatic, Rotscher dezvoltă unele concepții ale lui Lessing (din studiul „Dramaturgia hamburgheză”), susținând că „*actorul trebuie să cugete pretutindeni cu poetul, trebuie să cugete chiar în locul poetului*”. Luarea aminte a lui Eminescu a fost atrasă, de la bun început, de un pasaj privitor la pericolul imitării brute a naturii de către un actor, permițându-și să facă divagații (la obiect): „*Pericolul în această direcțiune a artei dramatice constă într-aceea că, printr-un talent fericit de a imita tipuri ale vieții ordinare cu toată copiozitatea trăsăturilor individuale, actorul se reduce adeseori la imitarea realității ordinare. Triumfele sale ieftine ce-i procură reprezentatorului (actorului n.n.) aceste trăsături rupte din viața ordinară și reproduse cu noroc, încleiate (amalgamizate) în genere.. pot să nască în el un astfel de gust de imitațiune, încât sacrifică stadiul cel serios al reprezentațiunii de caractere unui seceriș atât de neostenitor*”.

Benefice fraze adăugitoare, se aduc pasajului din „Hamlet” în care se dau sfaturi actorilor cum să joace simplu; la capitolul „Artistul”

reprezentățiunei în raport cu critica", în care Rotscher ironiza pe actorii extaziați după glorie, care-și comandă singuri cununi de flori pentru a le „primi” pe scenă, Eminescu îl numește, în adnotări, pe Pantazi Ghica, dramaturg mediocru, care-și confecționa singur cronici elogiative.

În pasajul „Condițiunile naturale ale artei noastre: corp, fizionomie și ton (voce)” dezvoltă pasajul despre necesitatea de a se pune fantezia în slujba talentului, traducătorul român mărturisind: „*întocmai ca mine în pictură - astfel încît tablourile ce mi le închipuiesc le văd cu culori cu tot, pe cînd vorbele nu sunt nici la jumătatea înălțimii acelor culori cvasi vii ce mă încîntă în reveriile mele*”. La același pasaj, o adnotare pasageră evocă timpul în care Eminescu și colegii săi cernăuțeni, îndrumați de Sbiera „*în focul juneții lor lua instinctul imitării și imitațiunea drept talent veritabil*”. Neacceptând pe de-a-ntregul limitarea făcută de Rotscher la ravagiile acestui pericol „numai la figurile comice”, Eminescu notează sec: „Și Gestian, cu toate astea, joacă-n dramă”.

Referirile autorului la „fizicul actorului” și mai ales la obiceiul unor actrițe de a-și face o oarecare reputație doar pe temeiurile unui fizic plăcut, Eminescu „exemplifică”: „Tudora”. Era vorba, fără putință de tăgadă, de Tudora Pătrașcu, actriță mai mult frumoasă decât talentată. În „Carnetul unui vechi sufleur”, aflăm că „Eminescu visa foarte de tînr pentru Tudorița un Endymion într-un act” (...) și că, spre nenorocirea debutantei, „*poetul tocmai a fost ridicat din teatru de părinți și trimis transito la Viena: Endymion a rămas astfel un vis pierdut de poet*” (v.I.L. Caragiale, Opere, III, 1932, p. 298).

Eminescu adnotează de-a dreptul luxuriant pasajul privitor la jocul fizionimic al actorului: „*O fizionomie mobilă, care să reflecte repede și precis efectele sufleurului, e oricum favoarea cea mai însemnată ce-i poate acorda natura unui actor viitor în ce privește structura feței*”. În aceste adnotări, nu odată poetul sugerează că se recunoaște actor; dar un actor inhibat încă de uriașele răspunderi ale unei nobile, dar plină de exigențe arte, adesea insuportabile...

Rotscher notează, la un moment dat, că „*tonul poate să fie incapabil spre a exprima idealul, prin accentul ordinar ce i l-ar fi imprimat natura*”: Eminescu ilustrează această carență prin numele unor actori cunoscuți din peregrinările sale teatrale (Alexandrescu Gheorghe, Gestianca) Tot astfel, la unele observații ale autorului studiului referitor la abilitatea cu care rutina intră („sub forma ei cea mai urâcioasă”) în spiritele lui Richard al III-lea, Shylock, Marquis de Posa, Hamlet ...”, Eminescu notează: „Pascaly, Bălănescu, C. Faivald, Ionescu, Săpianu ”...

Capitolele și subcapitolele importante sunt comentate simplu, dar cu adânc înțeles, cu o capacitate deosebită de sublimare a expresiei.

Pasajele referitoare la „Studiul reflexiunii creării artistice și diferitele sale direcțiuni”, „Cultura tonului (a vocii)” sau „Importanța pronunției,”

însemnătatea vocalelor și consoanelor", Eminescu le dezbate, propriu, sub același numitor comun: „Chestiuni de viață și măiestrie ale actorilor".

Traducerea studiului lui Rotscher a constituit pentru Eminescu un fericit prilej de îmbogățire a culturii noastre teatrale. Punerea în circulație a unor teorii și precepte importante - uneori chiar de pe poziții idealiste, hegeliene (subliniat înscrise în orizontul vederilor estetice ale traducătorului) dar mai ales alcătuirea unui indice de autori, a putut fi desigur un îndemn pentru poet de a lua cunoștință, la acea vârstă destul de tânără, cu operele acestora, în general de a-și lărgi orizontul judecăților de valoare asupra dramaturgiei universale, a problemelor în legătură cu teatrul. Toate acestea au alimentat preocupările viitoare pe tărâmul esteticii și al exegezelor critice proprii.

II.3. Călăuziri și coordonări estetice în teatrul românesc

În afara volumului important de cronici și notițe despre „mersul” teatrului în epoca sa, Mihai Eminescu a lăsat teatrologiei românești și multe studii și articole cu valoare de „directivă”, foarte necesare celui început de afirmare a scenei în perimetrul artelor frumoase.

Din Viena, Eminescu a trimis „Familiei”, în toiul discuțiilor despre teatrul românesc din Transilvania, articolul „Teatrul românesc și repertoriul lui”, apărut cu inițialele sale, în numărul din 18/30 ianuarie 1870. Articolul a rămas în istoria teatrului nostru și constituie un fel de profesiune de credință a tânărului care dovedea, încă de pe atunci, o vastă cultură teatrală, îmbogățită neîncetat prin cercetarea bibliotecilor și urmărirea frecventă a spectacolelor. Multe dintre ideile din acest veritabil „manifest teatral”, se vor răsfrânge asupra conținutului viitoarelor sale cronici dramatice și vor fi germenii în jurul cărora se vor dezvolta teoriile sale de estetician al teatrului.

Între „gangrenele” care macină teatrul românesc „în decădere”, Eminescu distinge, de la început: „libertinajul în idei, în simțiri și în fapte” și confuzia frecventă între „teatrul - artă și teatrul - meserie”. Principalele invocări sunt aduse comandamentului imperios al îmbogățirii „repertoriului original”, fără de care, „această avere dramatică nu se poate impune”. Deși apreciază comediile lui Alecsandri (care „respiră pe fiecare pagină o mulțime de spirit, de caracteristică și de viață palpitantă”, fiind folositoare celor care ar dori „să studieze caracteristica, fizionomia psihologică, originalitatea poporului românesc”- observă destul de acid, că ele prezintă un „interes local” și, uneori, un adevărat „galimatiasC..) peste puțină de a fi înțelese de românii de dincoace de Carpați”. Comediile lui Millo, „au spirit”, dar uneori sunt pline de frivolități; lipsite de orice valoare, iar comediile lui Pantazi Ghica, înfățișează

„păpuși" și nu caractere... Drama lui Hașdeu „Răzvan Vodă" (în care, de altfel, a și jucat un rol de mică întindere - Păstorul) este considerată „în multe privințe bună", nu se sfiește să nu remarce „niște încercări ofticoase ale unui domn Dimitriescu" (actorul Ion Dimitriescu -Movileanu, n.n), pe care sufleurul Eminescu 1-a cunoscut îndeaproape, cu vădită repulsie, le puse alături de „*creaturile dramatice ale domnului Bolintineanu... fără caractere, fără scop, fără legătură, imposibile prin nimicnicia lor, încât autorul se pare a fi uitat că este compunătorul prin de geniu și de inimă al „Baladelor"*. Eminescu are prilejul să elogieze dramaturgia shakespeariană („geniala acvilă a nordului"), reproșându-i, cu acest prilej, lui Bolintineanu că a citit doar această mare dramaturgie, asimilând nu teoriile lui Shakespeare despre teatrul istoric, ci copiind fără discernământ și adâncime acest strălucitor teatru. Ironizează, de asemenea, drama lui Al. Deparațeanu, ca o „genială aruncătură pe hârtie". În schimb, drama „Rienzi" a lui Samson Bodnărescu îi apare „o dramatizare destul de nimerită a romanului lui Bulwer". În contrast condamnă fără menajamente comediile lui Iorgu Caragiale, socotindu-se „satirist" de cât le-a suflat în spectacole.

Pe Eminescu 1-a nemulțumit însuși repertoriul proiectat de emulul său Mihai Pascally pentru publicul din Transilvania. Urmărind atent și cu acribie repertoriul acesta, constată existența multor piese de dramaturgi „nenășionali" (Scribe și Sardou, mai cu seamă). În locul unor piese și autori insignifianți și greu de înțeles, propune dramaturgia spaniolă, pe Shakespeare și pe scriitorul norvegian Bjornstjerne Bjornson, pe Victor Hugo „acest bard al libertății", comediile dramaturgului danez Holberg și „sublima dramă a lui Hebbel Măria Magdalena", pentru că porneau de la realități naționale și sociale acute, de o valoare etică absolută. Autorul acestui valoros și incitant articol pune preț aparte pe „dramaturgiile naționale" și susține inițiativa lui Ion Lepădatu pentru tipărirea anuală a unui almanah care să propage lucrări din teatrul românesc și european. Considerând că „repertoriul este sufletul unui teatru, iar actorii sunt corpul lui", cu marea sa independență de judecată, Eminescu propune înființarea, pe lângă revista „Familia" a unei „Societăți pentru fond de teatru", iar pentru actori acordarea de stipendii corespunzătoare pentru ridicarea lor profesională.

Socotind, ca și marele ardelean Mihail Strajan (descălecător providențial la Craiova!) că teatrul trebuie să fie „un azil al ideilor naționale", Eminescu a înțeles să sprijine inițiativele și acțiunile pentru progresul teatrului în Transilvania, nu numai prin propagandă scrisă, dar și prin cea orală. În manuscrise a fost găsit un proiect de conferințe, datat 17 februarie 1870, în care sunt menționate prelegeri destinate mai ales Maramureșului: „Geniul național"; „în favoarea teatrului", „Studiu asupra pronunției", „Patria română", „Poezia populară" etc.

Multe dintre aceste idei și observații dintr-un bogat florilegiu de

articole ale lui Eminescu, publicate în paginile ziarelor „Curierul de Iași” și „Timpul”, la prima vedere pot să apară ca având un caracter strict istoric, filosofic sau sociologic, dar în cuprinsul lor se fac, de cele mai multe ori, referiri asupra relației teatrului cu domeniile și temele dezbătute: „Arhaeus”, „Despre vechea literatură românească”, „Monumente marilor Români”, „Despre limba cărturarilor români din Ardeal”, „Despre mișcarea culturală a Românilor ardeleni”, „Dări de seamă asupra unor conferințe de V. Pogor și V. Conta” (se știe că ambii cărturari au avut preocupări „trecătoare” de teatru, n.n.), „Despre poetul Alexandru Beldiman” (traducătorul lui „Orest” în versuri, n.n.), „Răspândirea ortografiei fonetice în Transilvania”, „Fântâna Blanduziei”, „Moartea lui Constantin Brâncoveanu” de Antonio Roques”, ș.a. Multe dintre articole se referă, uneori, la izvoare documentare și cărți care au oferit teme generoase pentru teatrul istoric eminescian.

Unele dintre articolele acestea au un caracter comparatist accentuat, dovedind lejeritatea, dar și competența cu care spiritul eminescian vehicula asupra literaturii dramatice a lumii. Exponențial ne apare, în acest sens, studiul „In contra influenței franceze” în care autorul se referă, în principal, la spectacolele oferite de actorii tineri ai Teatrului Național („cu totul în antiteză cu vechii rutinieri și teatrul nostru”), subliniind că aceștia „*vorbesc natural, au ceea ce se numește l'art de causeur, ceea ce în vremi trecute afară de Millo n'o mai avea mai nimenea*”. Bucurându-se de un atare „*început de emancipare de nefasta influență franceză cu toate ideile ei pe dos despre clasicism, cu mișcarea ei pe catolici, cu vorba afectată și pronunția falsă*” autorul acestui studiu laborios elaborat, nu se ferește să intre în captivante (și îndreptățite) detalii de fonetică și pronunție, oprindu-se la manifestări care au dăunat teatrului românesc: „*Actorii francezi au acea pronunție nazală, acele prelungiri ale sfârșitului cuvintelor, care rezultă din împrejurarea că limba franceză nu are alt accent decât numai la ultima silabă a cuvintelor românești, încât auzai următoarele intonații: „Ei bine, Dumnezeuleee, Dumnezeul meu” ș.a., pe când urechea românească cunoaște îndată că vorbirea în exclamația d' intîiu cade pe „bi” (în bine), în a doua pe „ze” (în Dumnezeu). Din această pronunție rutiantă au mai rămas câteva urme la domnul Ionescu*”. Dacă altădată, asupra unor oameni ai teatrului, prietenii ori neprieteni, Eminescu a avut cuvinte șfichiuitoare, iată că în fața evidenței (și a puținței de argumentație a ideilor proprii), știa să fie obiectiv și detașat de impresii anterioare, (este cazul scrierilor lui Alexandrescu și jocului lui Pascally: „*Tinerii noștri actori au început a caracteriza sau cum se zice în limbajul teatrului, „a crea rolurile”. În piesa „Doi am ploaiați într-o pereche de ciubote” dl Alexandrescu a caracterizat în mod maestru pe „Sfășiuță” și cu greu s-ar găsi actor care să joace mai bine acest rol. Manolescu are glas puternic și o dicțiune foarte naturală în cântec, ceea ce se găsește rar. Manolescu are o voce simpatcă în rolurile sale de servitor naiv și un joc de*

scenă foarte bogat și variat (precum în „*Ordinul este de a sforăi*” și în „*Cei doi surzi*”). Noi îl cunoaștem din parodiarea d-lui Pascally, a cărui pronunție greșită și exagerări scenice d. Manolescu le-a reprodus cu atât succes în „*Năbădăile dramatice*”. În finalul studiului, după analize consecutive „la obiect”, autorul face propuneri care pot stârni chiar nedumeriri: *tinerii noștri actori ar trebui să-și procure repertoriul vechi al teatrului românesc, de exemplu repertoriul lui Millo (pe care, altădată, îl dezavuase n.n) și studiindu-l, împreună (cu „spiritul de echipă”, cum am zice astăzi, n.n) să-și creeze un capital de roluri și de piese, cu cari în urmă ușor ar putea să cucerească scena și s-o curețe de florile exotice și de senzație ale teatrului francez*. Și, mai departe: „*Ar trebui culese vechile traduceri din Moliere, Kotzebue, Goldoni și reintrodus acel repertoriu cu limbă sănătoasă, nesentențios și de atât efect*”.

În opera „*Pantalonul roșu*” - pe care istoricul literar și criticul dramatic M. Eminescu o supune unui tir de ironii directe la adresa quiproquo-ului nesățios speculat: (stăpânul casei, un medic, îmbracă din greșeală „inesprimabilii” puși la uscat de un soldat care vine pe vreme de ploaie), ceea ce — observă Eminescu — *nu sunt elemente ale unui conflict*”. „*Dar, în sfârșit - adaugă criticul - asta-i vine bine autorului, care poate nici nu și-a scris piesa cu altă pretenție, decât pentru a procura cincisprezece minute de veselie. D-nul Manolescu a jucat cu multă ușurință pe soldatul Ninu Cremene, d-na Sarandi și mai bine pe bucătăreasă*”. Analizând asemenea „situații dramatice”, autorul conchide: „*Dar în sfârșit, asta-i vina autorului, și se datoresc influenței farsei franceze*.”

O analiză adâncită și detaliată este realizată pe marginea spectacolului cu comedia gogoliană „*Revizorul general*”.. Din capul locului autorul elogiaza arta marelui dramaturg: „Gogol e după unii cel mai original, după alții cel mai bun autor rusesc. Lucrul stă însă altfel: el și-a înrădăcinat în minte viața reală a poporului rusesc; tipurile sale sunt copiate după natură, sunt oameni aieva, pe care-i găsești în târgușoarele pierdute în mijlocul stepelor căzăcești. Toate popoarele au asemenea scriitori, deși nu toți au compus câte o piesă de teatru. La Germani Fritz Reuter, la Americani Bret Harte, la Unguri Petofy (Petofi), la Români, pentru țăranul din Moldova, Creangă, pentru Crișani - Slavici, pentru spiritul și viața târgoveților într-o cântă Anton Pann. Scrierile sunt, adesea cu neputință de tradus, de aceea va fi ușor de a vedea „localizarea” piesei făcută de către avocatul din București d.P. Grădișteanu” Privirea generală asupra partiturilor din această categorie este elocvent de judicioasă: „Piesa aceasta are, după cum ușor se poate prevedea mai mult epică decât dramatică, căci toți scriitorii populari sunt mai mult epici, de la Homer începând și până la Fritz Reuter. Nu este dar vorba de lupte sufletești deosebite, de încurcături dramatice, precum le leagă și le desleagă autorii franțuzi, nu de un plan care să-ți ție încordat interesul până la fine. Ca toți scriitorii care nu se silesc să ne spuie ceva pentru a ne procura petrecere, ci care au de spus ceva

adevărat, fie chiar și un trist adevăr, Gogol nu vînează nicăieri efectul, pentru că el nu a scris pentru tantieme, nici pentru succes, ci pentru că i-a plăcut lui să scrie, cum simțea și cum vedea lucrurile, fără a se preocupa prea mult de regulile lui Aristotel. Si după a noastră părere, bine a făcut." În opoziție cu comediile franțuzești moderne (care „își întemeiază planul dramatic sau pe adulterii sau pe încercări de adulteriu, făcând din păcatele bărbaților și femeilor picanterii dramatice"), în comediile lui Gogol „râdem de răutatea și înjosirea oamenilor care ni se arată așa cum sînt. Rîdem și ... după opinia unora, adevărata comedie trebuie să ne facă melancolici...ne întristăm. Oricît de ridicule ni s-ar părea în costumul lui Momus, mizeria, nimicnicia caracterului omenesc și înjosirea lor pot produce veselie, dar aceasta va fi însoțită de o tristă rezonanță ca ariile de dans ale compozitorilor germani. De aceea s-a și observat, că umoriștii cei mai veseli în scrieri, actorii cei mai comici pe scenă, sînt între cei patru pereți ai lor triști și ipocondrici. Gogol însuși, cel mai glumeț ca scriitor al rușilor, a avut în suflet un fond de nepătrunsă melancolie, care a fost în stare să-i nimicească spiritul supt greutatea ei". Iată exprimate, lapidar desigur, nu numai impresii despre teatrul gogolian, ci și elemente fundamentale privind estetica „categoriei comicului"... Spectacolul i-a apărut lui Eminescu unul de succes, datorat atât ținutei îngrijite și jocului măiestrit al celor mai mulți dintre interpreți, dar și împrejurării că li s-a cerut să înfățișeze caractere adevărate, personaje „luate de pe uliță și aduse în scenă". În șirul larg al observațiilor și prezumțiilor încorporate în acest destul de larg studiu, ne mai interesează un alt accent plin de originalitate: " *ca toți scriitorii misantropi, Gogol e sceptic. El zice în gând ca scriitorul de aforisme Lichtenberg: „Dacă s-ar ști adevăratele motive ale faptelor mari omenști, cît de puține din ele s-ar vedea mari! De aceea, nici virtutea femeiască n-are un rol mai însemnat în piesă. Partea bună a lui Gogol e că relele plecări, spre a nu se numi astfel, sînt arătate în deplina lor înjosire, fără farmecul frazei, care să le facă picante*". Prețuind montarea și prestațiile remarcabile ale interpreților, Eminescu se arată vădit nemulțumit de reacția publicului: „*Sală bine iluminată și încălzită, orchestra compusă din profesori de la conservatoriu, piesele studiate relativ bine, costumele îngrijite, și cu toate acestea privitori puțini. Această anomalie ar merita o critică îndestul de aspră. Dacă ne-am fi făcut vr'odată iluzii prea mari asupra gusturilor care domnesc la noi*".

O fermă diatribă la adresa publicului se face într-un articol special dedicat „romanelor dramatizate". Sunt puse sub reflectorul judecăților de valoare mai multe „romane dramatizate" („Doi surzi", „Paza bună trece primejdia rea", „Caterina", „Ucigașul" și „Cerșetoarea") Așa dar, o avalanșă de asemenea translări ale narațiunii epice în formele genului dramatic, „modă" pe care M. Eminescu o respinge, în genere, cu argumente viabile și convingătoare. Chiar dacă, în aceste montări, „ansamblul merge strună",

spectacolele nu pot să nu fie marcate de „repejunea punerii în scenă”, de lungimea unui asemenea spectacol eteroclit (uneori de 5-6 ore) dar mai cu seamă de artificialitatea alăturării unor partituri în forme și cu conflicte diferite. *„Direcția - observă M.E. - ținând seama de gustul publicului de Duminică, dă în aceste zile piese de spectacol în câte cinci acte („romane de mansardă dramatizate” le denumește Eminescu, n.n., care se urmează așa de repede una după alta, încât ne mirăm cu drept cuvânt de memoria actorilor, care trebuie să învețe pe de rost trei-patru piese pe săptămână. Avem din păcate, un public care strîmbă din nas, îndată ce observă repetîndu-se o piesă bună, și așteaptă cu nerăbdare tot piese noi, crezând pe actori cai de poștă. Un public ce aplaudă piese rele și primește cu multă răceală pe cele bune, un asemenea public pierde dreptul de a avea un teatru bun și ne mirăm cum de actorii, demoralizați prin asemenea muncă de salahor, unde orice idee de artă dramatică e subordonată trecătoarei petreceri, își mai dau atîta silință, deși știu încălze rolurile”.*

Alte studii și articole care au stîrnit interes și chiar dezbateri febrile în rîndul oamenilor de teatru, s-au referit la „Actorii serioși și actorii setoși de aplauze” (o combatere directă și fără menajamente a orgiilor și vanităților unor actori de slabă factură care se lasă ademeniți de instinctul propriu al succesului ieftin) și despre „Pronunția falsă a unor actori români” (o profundă explorare a unor probleme de ortoepie, prilej pentru Eminescu de a acuza deprinderi comode ori steretotipe de rostire și intonări retorice false.” E drept, se remarcă în studiul respectiv —”o ortoepie românească, o carte despre buna rostire lipsește, dar nu lipsește rostirea vie a claselor culte, nu lipsesc scrierile bune, nu lipsește limba scrisă, a cărei dreaptă rostire este fixată de două sute de ani și mai bine”.

Istoricul teatral și cronicarul dramatic M. Eminescu, care a fost etichetat adesea drept „xenofob”, a dovedit obiectivitatea sa și chiar o anume relație spirituală interetnică. Într-o retrospectivă aspră evoluției fiecărui spectacol în parte din repertoriu unui teatru evreiesc din Rusia („Lumea ca un paradis” cântecel satiric) „Fișei harabagiul cu rîndașul său Sidr”) - cronicarul insistă asupra însemnătății acestor evoluții menite să dezvăluie publicul „o literatură uneori faimoasă în zona teatrului evreiesc”. Piese prezintă „interes dramatic”, „ariile” evreiești stîrnesc „admirație reală”, iar publicul (nota bene - compus nu numai din coreligionari ai actorilor), „a petrecut minunat, seară de seară”.

II.4. Eminescu și idealul clasic

Că Eminescu rămâne și pentru noi un om al timpului modern, o

probează întreaga sa operă, deschisă noilor interpretări (cu atât mai mult teatrul său, mai puțin cunoscut până de curând!). Că este iubitor de antiteze, aceasta este firesc pentru un poet și un dramaturg-filozof, că gândea în antinomii (înger-demon, viață-moarte, timp-veșnicie), ne așteptăm la acesta de la un filozof multilateral. Că și-a propus să fie din ce în ce mai „format”, acesta s-a datorat totdeauna pasiunii de a cunoaște lumea, lucru pe care-l ilustrează tocmai acolo unde a vrut să creeze, epocal și desăvârșit, în arta teatrului (dovadă mulțimea parcă infinită de proiecte, versiuni, adnotări, etc. de pe manuscrisele pieselor de teatru).

În singurătate, la „masa de brad”, elaborează vaste proiecte dramatice, pentru a contribui la fundamentarea unui repertoriu național pe care-l dorea de rang european. Ne subjugă și astăzi efortul uriaș al lui Eminescu de a ridica dramele istorice, mai cu seamă, în planul de esențialitate și perenitate al miturilor (mitul faustic, al lui Oedip damnatul, al Zburătorului)

O coordonată esențială a teatrului său - susținută riguros și viguros de M. Eminescu și în studiile sale de estetică teatrală - era puritatea morală absolută a dramelor. În ce privește ținuta estetică, tânărul Eminescu era mai puțin dogmatic: „... numai aceea voim, ca piesele de nu vor avea o valoare estetică mare, s-o dețină pe cea etică.” în 1875, în articolul de care am amintit „Repertoriul nostru teatral” - 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 pe de-a-ntregul, farmecul liric al limbii prin care acestea să se exprime” (v. Mihail Sebastian "Eminescu, cronicar dramatic", în Revista Fundațiilor, 1 iulie 1939, „Curierul de Iași”, p. 134).

Curând adaugă un nou imperativ: întoarcerea la natură: Eminescu acceptă acum fraza simplă, exprimând sentimente firești, cu un adevăr dramatic care să nu dezmințe adevărul vieții. E vremea când înclină către comediiile lui Moliere și ale lui Gogol, exprimându-și vehemența împotriva „falsului clasicism” al lui Corneille și Racine. El pătrunde noul curent al realismului, căruia îi dă legitimizare clasică.

Cu prilejul cronicii la melodrama „Cerșetoarea” - o producție hiperromantică populară de tărâți fizici și morali, care îl oripilau, aduce unele corective întoarcerii la natură, gust clasicist: „...nu credeam că reprezentarea crudă și realistă a slăbiciunilor trupești este menirea artei dramatice” (v. „Scrieri de critică teatrală”, Ed. Dacia, 1972, p. 8). Dintre infirmitățile fizice, accepta doar orbirea și nebunia, însoțite însă de liniștea reflecției, și aceasta pentru că „ambele infirmități pot întări impresia de profunzime a gândirii”.

Altă dată, în cronică la „Cele două orfeline”, își exprimă, din nou și cu mai multă siguranță, idealul seninătății clasice. „*Ei bine, boala, schilodirea, c-*

un cuvânt „defectele” fizice, nu fac o impresie senină, ci penibilă. Dar tot ce vine din afară, precum sărăcia, întâmplările care nu sunt izvorâte din propriul meu caracter, toate acestea n-au a face cu scena. Înainte de toate, personajele trebuie să fie sănătoase atât trupește cât și la minte. Mai târziu pot nebuni, dar în partea expozitivă a piesei trebuie să fie sănătoase, să aibă forme normale, să vorbească ca oamenii, în sfârșit, în dramă, n-avem a face cu abnormități fizice sau morale”.

(v. Scrieri de critică teatrală, p.p. 109). Și, câteva rînduri mai sus: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”.

Frivolitatea și lipsa de consistență dramatică a teatrului de bulevard îi repugna, tarele morale și fizice ale deșeurilor sociale ale romantismului și naturalismului, curente ce se afirmau atunci, îl îngrozeau. Realismul îl accepta cu corectivele clasiciste aduse; dar, în același timp, 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 - întrînd, prin aceasta, în plin documentarism. Or, Eminescu voia să scape de apăsarea cronologicului, 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 - acelui prezent de confuzie politică și ideologică, de meschine patimi, pe care poetul le biciuise în atâtea rînduri, dar și al marilor crize (războiul de la 1877 era doar 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 încît trecut și prezent să fie ridicate în timpul etern al mitului?” 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 sunt miturile și de modelare a sa în contact cu intensitatea de gândire și de trăire a unor caractere complexe și profunde. Clătinând în scenă umbre de uriași, în stare a-l strivi sau a-l înălța pe spectator, cu sufletele lor necuprinse.

Eminescu lucra pentru acest ideal, și nemulțumit adesea de rezultat, nu-și putea încheia vreo altă construcție dramatică, gustul său salva versuri pentru a le publica, în așteptarea puterii creatoare care trebuia să vină odată cu maturitatea ce și-o dorea cât mai fecundă. Calea era aceea a șlefuirii limbii. Eminescu o știa, asupra limbii trebuia să lucreze - și prin ea, asupra gândirii - îndelung, cu răbdare, cu sârguință, cu neînteruptă luciditate, pentru a-o turna în „forma nouă”, ale minții sale, poate și de 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 gânduri și cu imagini”, o necropolă clasică, în care doarme un rege ce s-a hazardat să dea ideilor sale veșminte „prea bogate, fără minte” (imagine ce apare și în drame sau proiecte de drame istorice). Necropola e plină de fragmente de piatră:

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

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

Un rege al năzuințelor spre desăvârșire...

II.5. Despre arta actorului

Este nevoie, înainte de toate, să accentuăm asupra faptului că arta actorului nu a fost văzută de Eminescu ca o artă de sine stătătoare, marele scriitor fiind prin excelență adeptul unui teatru pe care astăzi îl numim „teatru autorului”, subordonând „reprezentarea dramatică” textului dramatic. Problemele textului dramatic nu sunt nici ele autonome. Liniile directoare anunțate de poet, cheștiunea textului și a limbajului dramatic mijlocesc sudura între ceea ce numea Eminescu „sufletul unui teatru” și „corpul” lui, materia în care se întrupează, între textul dramatic și realizarea scenică. În cronicile de teatru, a dat o atenție aparte felului în care ia viață limbajul, cum capătă expresie emoțională cuvântul rostit de actor. Doctrinarul de teatru și cronicarul dramatic au urmărit totalitatea mijloacelor expresive cu care omul - și actorul îndeobște, - comunică și se mărturisesc în relațiile cu lumea înconjurătoare (cu publicul) prin cuvânt, o serie de semnale fiziologice și ritmicități corporale, prin limbajul mimic și al gestului, prin sensuri, semnificații și tonalități. Jocul actoricesc este conceput totdeauna ca o imagine complexă - auditivă, plastică și ritmică - dar neapărat unitară. Problemele pronunției au fost primordiale, pentru Eminescu, în judecarea actului scenic. Înainte de a critica „Vorba” actriței Conta, monoton îngânată și plângătoare, Eminescu o opune propriului ei joc, care demonstrează „mult adevăr” și „multă simțire”. Pronunția greșită a lui M. Pascally, pe care Grigore Manolescu o parodia în Năbădăile dramatice, e condamnată de Eminescu, deopotrivă cu „exagerările

scenice" ale fostului său maestru. Despre Galino, căruia nu-i „disputase” însușirile actricești pe tărâmul fizionomiei („masca foarte îngrijită”) și al acțiunilor scenice („mișcări fizice destul de plastice, precum se vede studiate”) criticul socoate că „ar fi un actor bun” dacă ar încăpea pe mâna unui regizor bun ce l-ar putea dezbăra, pe tărâmul pronunției, de manierism. Același Galino este apreciat pentru „virtuozitatea” cu care a interpretat pe Petru cel Mare. Această virtuozitate, pe care — mărturisește criticul - nu o observase „la niciuna din reprezentațiile unei întregi stagiuni (1876-1877)”, consta nu atât în acele tonuri cu care actorul își „colora tranziția dintr-un afect la altul”, cât în „unitatea scenică a interpretării”. Într-adevăr: „de la fizionomia care era aproape portretul lui Petru cel Mare, cu atâta îngrijire se grimase”, până la cele mai mici mișcări ale gestului, ale mâinilor chiar: de la „mușchii feței” care „se dispuneau într-un gest de o rece și neîndurată viclenie” și de la „ochii” care „pândeau și musculatura gurii (care) arăta un ușor tremur de nerăbdare, până la aceeași fizionomie care arăta pe rând hotărârea, cruzimea, furia”; toate aceste tonuri plastice ale expresivității actorului sunt prețuite de critic, pentru că apar sincrone și în concordanță cu expresivitatea pronunției: „Tot astfel a fost și vorba (...) de la vehemență până la tonul răgușit al patimei ascunse”.

Eminescu se arată de-a dreptul îndurerat, când constată că actori redutabili cad pradă vrerii de „a culege toate aplauzele” sau de a-și surclasa partenerii prin exagerări sau prin alterarea adevărului artistic. Vom culege două citate din articolele pe teme de teatru sau simple cronici dramatice, în care critica sa nu ocolește veritabili pontifi ai lumii teatrale: în Ruinele arendășiei, „D. Manolescu joacă cu prea multă solemnitate, se suie pe cothurnul tragic, chiar când nu e vorba d-a înfătoșa caractere înalte, pasiuni adânci; așa de mult păstrează manierele convenționale, încât, în cea mai mare emoție, nu uită unde și-a lăsat pălăria și mănușile. Răul este că i se dau niște roluri pentru care nu are predispoziție naturală. Ca amoretz, nu are destulă gingășie, pentru caractere înalte nu are destulă adâncime. D-sa copiază mersul și mișcările artiștilor celor mari, mai cu seamă ale lui Ernesto Rossi, fără să fie cu atingere și tact, cum și când să facă întrebuințare de ele”. Sau D. Mateescu a jucat cu mult efect, însă aceasta nu vrea să zică că d-sa a conceput rolul său în mod adecvat cu intențiile autorului. Puric este un servitor simplu și nesocotit, dar vorbele d-lui Mateescu erau însoțite de un aer așa de semnificativ și de un gest așa de îndemânatic și ușor, încât ai fi jurat că Puric face pe prostul, fără a fi”. Așadar, cunoașterea rolului, cât și cunoașterea propriei sale naturi pasionale, stăpânirea mijloacelor expresive, îl vor feri pe actor de răceală sau afectare, de imitația modelelor, cât și de efectele străine intențiilor autorului și, uneori, chiar ale interpreților...În același timp, era convins că un repertoriu național, constituit din valori clasice și contemporane perene, va înlesni actorului să-și găsească un capitol de roluri potrivite cu talentul și natura sa.

Exigența lui Eminescu în privința omogenității spectacolului a crescut progresiv, dezvoltând principiul până la sudarea acestui spectacol omogen cu textul dramatic al piesei, la rândul ei unitară. Este în fond, expresia unei gândiri care a pornit, din capul locului, de la principiul unității ca manifestare specifică a artei teatrale: de la unitatea pronunției, la unitatea expresiei în interpretare, și de aici la unitatea-omogenitatea-spectacolului. .

III. CRONICAR DRAMATIC, LA „CURIERUL DE IAȘI” ȘI LA „TIMPUL”

În „revistele teatrale” redactate la Iași, din cuprinsul „Curierului”, Eminescu atinge toate aspectele unor reprezentații dramatice locale și ale unor turnee, sub raportul textelor, costumelor, tonului și jocului scenic, până la valoare literară și psihologică a pieselor interpretate, caracterul persoanelor ce se perindau prin fața publicului și al spectatorilor înșiși.

În cronica mai generală, cu valoare de studiu mai extins asupra teatrului lui Gogol, poetul definește limpede, între altele, noțiunea de caracter uman:

.....complexul însușirilor care constituiesc o individualitate omenească (...) Caracterele trebuie să fie reale; oameni boiți cu alb și negru nu înseamnă caractere și nici o situație care nu rezultă din conflictul caracterelor nu este admisibilă”. Gogol, spune Eminescu, înfățișează adevărate caractere, printre personajele piesei nefiind „nici o imaginație în carton, nici un caracter afectat” („C.d.I.”, 28 nov. 1876).

Eminescu împarte scrierile dramatice în două genuri: drama de caracter și drama de intrigă, manifestând apreciere pentru cea dintâi, „...unde conflictul trebuie să se nască cu necesitate, ca între două puteri elementare aduse în contact, precum urmează cu necesitate exploziunea dacă arunci o scânteie într-o magazie de praf. Aduse o dată în contact, caracterele se dezvoltă repede și energic .

Influențat covârșitor de Lessing, exagera desigur când socotea dramele lui Racine și Moliere doar „niște imitații slabe și greșite ale tragediei antice”. Aprecia, în schimb, farsele lui Moliere, socotindu-l clasic chiar și pe acest tărâm „mai oscilant”. Condamna, de-a dreptul, dramaturgia franceză a lui Dumas-fiul și Sardou, în care acțiunea se învârtă în jurul adulterului, dar apreciază pe Scribe, care „n-a tratat obiectele în care instinctele animalice ale omului să joace rolul principal” (V.art.“Teatrul lui Scribe”, „C.d.I.”, 21 ianuarie 1877).

În afara caracterelor, ceea ce mai dă valoare sunt acțiunea, situațiunile, planul, spune Eminescu, și limba. Militează, în acest sens, pentru a scrie o „limbă plină”, adecvată fiecărui personaj, în realizarea căreia dramaturgul să aibă „simțământ” (spre deosebire de autorii francezi moderni care nu ar avea decât „caprit”), ceea ce-i lipsește de farmecul limbii, al poeziei (v. art.“Comedia franceză și comedia rusească”, „C.d.I.”, 25 ian. 1877).

Felul defectuos în care se pronunță limba românească este analizat cu nemulțumire (lucru pe care-l făcea, la timpul său, și Vasile Alecsandri). Cum arătam, nu-l scutește de critici nici pe Mihail Pascally, pe care-l mustră pentru „o pronunție greșită și exagerări scenice”; laudă, în același timp, felul de a juca al unor actori tineri (Petre Ionescu, Grigore Manolescu, Mihail Arceleanu, P.S.Alexandrescu); remarcă de asemenea, jocul actriței Frosa Sarandi, precizând că ea „și-a făcut școala dramatică sub ochii lui Millo, pe când acesta era în floarea vârstei și a talentului său, d-nia ei a creat multe din rolurile repertoriului bătrînului artist, vorbește natural și dezghețat, își stăpânește cu deplină siguranță glasul, fizionomia și mișcările ei și nu a contractat nici o manieră rea de pronunție de la teatrul din București”.

În cronicile scrise la Iași, cu deosebire, Eminescu acordă atenție nu numai „accentului gramatical”, ci și celui „logic”. Acesta, spune Eminescu, este „sufletul vorbirii, dar se așează de către actor adesea cu totul fals. A vorbi natural este încă un mister pentru preoții Thaliei române.” Eminescu aduce exemple simple pentru elucidarea rosturilor „accentului logic”: înțeles are: „Ce face?” și cu totul „ce face?!”. Întrebarea din urmă are înțelesul proverbial de: cum? se poate?... ”

Criticul se îndreaptă vehement împotriva naturalismului în jocul de scenă. Astfel, pe Frosa Sarandi, mai totdeauna lăudată, o atenționează ferm pentru aceea că în spectacolul cu „Pantalonul roșu”, culoarea ce o dă caracterelor „e prea vie, prea bătătoare la ochi, prea copiată de pe natură (...) și aceasta este un defect „căci nu tot ce-i natural este și frumos”; ameliorând această observație, indică, totuși, că „în alăturare cu alții, Frosa Sarandi are neprețuitul merit de a fi învățat la școala adevărului, deși poate a unui adevăr cam prea de-a dreptul”. Jocul de „barbară cruditate” al Ralucăi Stavrescu este atacat fără cruțare (în îndelungata perioadă craioveană, această mare actriță, mama Aristizzei Romanescu, avea să se distingă, în schimb, printr-un joc natural dar nu naturalist, printr-un realism totdeauna pus în sprijinul caracterelor eroinelor sale, n.n.). „Pentru Dumnezeu-ripostează Eminescu, - nu tot ce e natural e frumos. Aceasta trebuie să fie regula de aur a tuturor artiștilor, fie ei poeți, fie pictori, fie muzicanți, fie actori.”

În articolul „Actori serioși și actori setoși de aplauze”, Eminescu exemplifică elementul pozitiv al unui șir de reprezentanții, prin realizările scenice ale Anei Dănescu. „Vorbind simplu și natural, mișcându-se liber pe scenă, d-ra s-a ferit pîn-acum în mod egal de jocul glacial al unora și de exagerările celorlalți. Fie aceasta o fericită predispoziție naturală de a păstra totdeauna măsura cuviincioasă în vorbă și gest, fie efectul studiului, pentru critic este egal” (v. „C.d.I.”, 22 dec. 1876).

Eminescu a îndemnat mai totdeauna actorii ieșeni să devină adevărați „colaboratori ai autorului”. Observând, cu îndreptățire, că bătrînii sunt interpretați adesea șablonard și schematic, criticul scrie: „E adevărat că de

cele mai multe ori rolul e uniform și nu permite o mai mare varietate de joc, dar atunci trebuie să reamintim o veche maximă teatrală: „un actor e dator să gândească nu numai cu autorul, dar adesea și în locul lui”. Câte piese nu datorează succesul lor nu valorii interne, ci jocului bine mediat al actorilor!” (v.,C.d.I.", 12, 4 martie 1877).

Nutrind un mare respect pentru funcția socială a actorilor, Eminescu nu înceta să-i prevină de pericolul cabotinajului, al jocului exterior, al „rutinei vițioase”, prețuind nu numai talentul, dar și probitatea profesională, sinceritatea expresiei, și avertizând că în dramă primejdia este grandilocvența, iar în comedie șarja, „dreapta măsură” constituind un fel de lege supremă în teatru.

Condiția actorului a fost permanent abordată și apărută de Eminescu, care condamna adesea conducerea teatrală că supraîncarcă activitatea slujitorilor scenei, că-i obligă să abordeze uneori partituri detestabile, că le ciuntesc drepturile materiale. Iată unul dintre tablourile sinoptice schițate de Eminescu în favoarea demnității, vieții și libertăți de creație a actorului român: „Căci ce soartă-l așteaptă pe actorul cel mai bun chiar? ” se întreabă Eminescu, deloc retoric. Este vreun teatru național c-o existență asigurată, care să-și urmeze calea cu un repertoriu ales, neatârând de publicul mare? Este vreun repertoriu în care fiecare figură să fie eternă, încât actorul să-și poată însuși „capitalul de roluri”, potrivit cu talentul său, singura avere pe care un talent și-o poate câștiga? Nu. (...) puzderia de melodrame constituie un adevărat pericol pentru inima și creierii actorului, un pericol ce nu se poate neutraliza decât printr-un repertoriu-serie, mic, însă ales, care să-i readucă pe nefericiții martiri torturați în piesele de bulevard într-un aer mai curat, la măsură mai dreaptă, la caractere adevărate”. Continuând această pledoarie pentru „drepturile actorului”, Eminescu incriminează consecințele mutării actorilor dintr-un teatru în altul (consecințe care au afectat înseși peregrinările sale din tinerețe), scriind: „Numai rămânând mulți ani (în) aceeași trupă, numai prefăcându-se trupele ambulante într-o companie statornică a teatrului orașenesc se va forma atît un repertoriu cît și o companie aleasă”. Din mai multe cronici și notițiere, reiese credința statornică a lui Eminescu că „teatrul orașului Iași va fi peste cîtiva ani în stare de a împlini măcar în parte această lacună a culturii noastre” (C.d.L, nr. 39, din 1879).

Crezând în actori, în legămintele lor de viață și de artă, Eminescu le pune în față prerogative și misiuni de-a dreptul sacre: „să creeze rolurile”, „să se confunde cu eroii lor”, „să creadă” în rolul ce-l întruchipează, „să fie convinși” de tot ceea ce rotesc, „să se identifice” cu personajele, în vederea realizării „întregului artistic”. Aflăm în aceste deziderate supreme și obligatorii un adevărat „Credo” esențial. Căci, constată Eminescu, „este în taina construcției sistemului nervos omenesc de a reproduce în mii de oameni simțămintele ce se petrec într-adevăr în unul singur, și dacă succesul piesei a

fost deplin, se poate conchide cu siguranță că actorii s-au identificat în rolurile lor, s-au simțit a fi aievea, ceea ce autorul piesei a prescris să fie (v. „C.d.L”, 19 nov. 1879). Acest pasaj de cronică este important și pentru dovedirea că, mai totdeauna, Eminescu a îngemănat instrumentele proprii criticii teatrale cu cele ale psihologiei și ale altor științe. De fapt, recunoaște aceasta implicit, subliniind „descoperind totdeauna că actorii, identificându-se cu rolurile lor, au produs în public acel efect pe care fiziologic îl privește ca o adevărată minune a naturii omenești, dar pe care numai simțământul adevărat, nu afecțiunea îl poate produce” (ibid, art.cit.)

Trebuie să observăm caracterul deosebit al cronicilor eminesciene, chiar din această fază ieșeană de început: cronicarul nu este un simplu arhivar sau referent al desfășurării premierelor, ci un estetician-îndrumător complex, arătând, nu odată, autorilor, directorilor de teatru și de scenă, dar mai ales actorilor, ceea ce trebuiau să facă, dând soluții de perfectare a travaliului artistic. În afara cronicilor și articolelor de profil, Eminescu a împlinit în această menire permanentă și prin legăturile directe, de îndrumare, cu personalul artistic de scenă, dar și cu autorii. Ilustrăm aceasta printr-un singur exemplu, în totul elocvent: indicațiile date de cronicar prietenei Veronicăi Micle - debutanta Eugenia Bodnărăscu - Frangulea, la o adaptare - dramatizată după un autor francez (schimb de scrisori produs în 1876): „*Actul I - observă Eminescu - este peste măsură de lung; apoi, în el se povestește numai, acțiune nu e mai de loc. Poate s-ar putea scurta în două scene, iar actul al doilea să se prefacă, încât să formeze actul întâi. Esența unei piese este totdeauna acțiunea, nu narațiunea sau descrierea*”. În concluzie, Eminescu notează „,

Fundamentul realist al convingerilor estetice ale criticului de la „Curierul de Iași” este trainic, preponderent. Din păcate, întrucât în vremea aceea, repertoriul teatral ieșean era alcătuit în cea mai mare parte din melodrame și farse franțuzești, posibilitatea desfășurării gândirii estetice a cronicarului a fost, firește, limitată.

În acest an al petrecerii vieții la Iași, Eminescu a depus mari eforturi pentru ca toate corvezile duse în redacția „Curierul” să nu-l abată de la creația literară propriu-zică. În acest timp, poetul scrie „Atât de fragedă” și publică, între altele, capodopere ca „Lacul”, „Melancolie”, „Călin”, „Dorința”, „Crăiasa din povești”; tot din această perioadă se consideră datat și proiectul pentru tragedia „Gruie Sînger”, probabil după motivul dezvăluit de Vasile Alecsandri (Bibl. Academiei Române, Ms. 2278, f. 178).

După câteva notițe cu care a debutat la „Timpul”, diatribe succinte la adresa acaparării unor trupe pentru locuri improprii actului artistic (cafee-chantanuri, în special), la 12 noiembrie 1877 publică o cronică despre spectacolul cu piesele „Visul Dochiei” și „Ostașii noștri”, lucrări inspirate de evenimentele Războiului pentru independență, semnate de publicistul de

origine franceză Frederic Damer traduse în versuri de D.C. Ollănescu și respectiv Theodor Șerbănescu. Criticile aduse pieselor și spectacolului au atras riposta autorului.

Cronicarul remarcă de la bun început greșeala lui Fr. Dame de a fi tratat „teme naționale” de rezonanță, în formule dramaturgice influențate de moda teatrului francez. În același timp, îl învinuiește că l-ar fi imitat pe C.A. Urechilă, socotind pasămite că „el, Fr. Damete are calitatea de a crede că proprietatea literară se stinge dincolo de marginea Franței... Prin urmare, de ce oare Balzac, Sardou și alții adunați la un loc n-ar suna pe românește: Dame?” (aluzii la faptul că autorul a fost prea mult influențat de câțiva dramaturgi francezi). În răspunsul risipitor fără motivări temeinice a autorului, criticul precizează ferm: „...dacă luptăm, lupta nu este împotriva domnului Frederic Dame, ci împotriva curentului bolnăvicios, în virtutea căruia niște scrieri de felul „Oștenilor români” pot fi jucate.”

Vreme de 5 ani (1878-1883), Eminescu a scris frecvent la „Timpul” semnând foarte rar articolele sale și astfel, lăsând cititorii și eternitatea să le recunoască, rând pe rând. Cele mai multe erau articole politice, cu profil economic și filozofico-juridic, dar au abundat îndestul și cele pe teme teatrale.

Eminescu - cronicarul dramatic a reluat unele teme și idei, existente în fașă și în publicistica de la „Curierul de Iași”, dar de această dată la nivelul calitativ nou, sporit. Ca și în urmă cu ani, a vestejit fragilitatea repertoriilor și lipsa acută a publicului. În multe din articolele și cronicile sale, M. Eminescu a scris despre necesitatea unui repertoriu permanent al teatrelor, căci „deși de o jumătate de secol putem zice că se joacă teatru, cu toate acestea nu s-a cristalizat încă un repertoriu pînă acum.” În același timp, căuta să impună ideea alcătuirii unor repertorii valoroase, aerate, cu premiere pregătite cu grijă și în timp necesar, pentru ca piesele să fie cât mai mult reprezentate, cerute de public. Măhnit că la melodramele ieftine (ca valoare) sălile sunt pline („iar de s-ar da Zgîrcitul de Moliere sau Hamlet al lui Shakerspeare, sala ar fi necăutată”), cronicarul impunea ideea creării unui public cultivat, acțiune „poate cu jertfe prin primele ei consecințe”: „...Azi ar veni puțini, mâine mai mulți, poimâine și mai mulți, încît peste zece ani singurul teatru care ar fi totdeauna plin ar fi cel bun.”

În cronicile de la „Timpul”, nu o dată criticul dramatic a combătut, chiar din principiu și nu numai pentru calitatea îndoielnică, alegerea unor piese. Între altele, s-a împotrivit înscrierii pe afiș a piesei „Daniel Rochat” de Victorien Sardou, chiar numai pentru aceea că „problemele religioase din piesă nu au găsit spectatorii și actorii pregătiți să le înțeleagă și să le asimileze” („T”, 1/13 oct. 1879). Alegerea piesei „Ruy Blas”: „opera genialului scriitor francez a fost vărsată în cea mai amăgitoare limbă românească” (de D.C. Ollănescu). În schimb, relevă fără rezerve jocul tinerilor actori N. Hagiescu, M. Mateescu, Ștefan Iulian și o consideră pe Măria Vasilescu, drept „o actriță care știe să fie

purtată de rolul ei, fără să-și piardă stăpânirea de sine". În rolul titular, 1-a admirat întru totul pe Grigore Malonescu: „Niciodată nu s-a pomenit un actor român care să zică versurile atât de bine ca Manolescu...Cînd Manolescu le zice, ele curg ca izvorul limpede, încît nici o silabă, nu un sunet, dar un hiat nu se pierde, și urechea rămâne amăgită de plăcuta înșirare a sunetelor. Astfel, cînd tirada lungă din actul al treilea se sfîrșește, auzitorii constată cu părere de rău că a fost prea scurtă." Apreciind gestică și mimica lui Manolescu, care, „nu-i sunt mai prejos de avîntul și claritatea dicțiunii", are unele rezerve în ce privește împlinirea unei condiții sine-qua-non de măiestrie și performanță: „... junele nostru trebuie să învețe un lucru: stăpânirea de sine; aceasta, pentru a ști să-și menajeze efectele", căci „o ia prea repede și cu prea mult zel de la început, își cheltuiește toate puterile înainte de vreme"și „...pentru aceea - adaugă M. Eminescu - întregul joc face impresia unui lucru lipsit de unitate... Legea artistului trebuie să fie stăpânirea asupra pasiunilor pe care le înfățișează" („T", 20 oct. 1878).

Eminescu deplânge sincer irosirea de talent a actorilor în „monstruoziități" de genul „Celor două orfeline" și-l sfătuiește pe fostul său mentor Pascally să renunțe la un asemenea gen de piese: „Dee-ne voie a spune că un actor atît de inteligent și atît de bine făcut precum e d-sa, n-are voie să joace șchiopi și urîți" (v. „T", 31 oct. 1877).

Deseori, Eminescu a urmărit evoluția tinerilor, trăgând concluzii îmbucurătoare: „Este în teatrul românesc un progres evident - tinerii nu mai sunt manierști, vorbesc ca oamenii și se poartă tot astfel. Afectația dispare pe zi ce merge, și oamenii au început să cunoască în ei că reprezintă pe scenă oameni, și nu păpuși." Exemplifică neîncetat orice susține: „vorbește cu totul fără afectație" (actrița Ana Dănescu); „niciodată nu se prefacă a simți, ci simte într-adevăr" (tot Ana Dănescu); „nicăieri n-a căzut în sentimentalism" (Gr. Manolescu); „a avut momente care dovedesc că audiază caracterele" (N. Hagiescu).

Dezvăluind întru totul prețuirea nețărmuită pentru patriarhul teatrului românesc Matei Millo, Eminescu regretă profund că acest mare actor este silit să joace în piese ca „Mînăstirea de Castro" („o melodramă ordinară de bulevard, un gen învechit și obositor, cea mai vulgară țesătură cu tablouri, peripeții, schimbări de scenă și surprinderi calculate"), sublinind cu mîhnire: "Am avut nefericirea de a-l vedea pe Millo, fala scenei noastre, silit să suplinească un rol de necesitate, pe Eufrosina Popescu coborîndu-se la un rol nedemn de talentul ei artistic, iar toate celelalte roluri jucate atît de imposibil, atît de absurd, de parcă asistai la o parodie" (v. „T", 7/19 oct. 1880). Din nou (în articolul „Millo în București") își arată desăvârșita impresie pe care i-a dat-o totdeauna marele actor; și de data aceasta îl apără, dar în legătură cu lipsa de profesionalitate și de probitate a ansamblului care-l înconjoară în spectacolul respectiv: „...rolul său propriu 1-a jucat (Millo, n.n) cu o vervă care ne făcea să

uităm cu totul că artistul are astăzi peste 65 de ani. Aceeași vioiciune, același joc al fizionomiei, aceeași putere de mai înainte...Un lucru avem însă de observat, care ni se pare destul de însemnat pentru a reveni și altă dată asupra lui. Actorii care au dat concursul lor în această piesă sînt în mare parte diletanți ori începători, încît nu s-ar fi convenit ca d. Millo să se înconjoare cu ei ... Nu se cuvine indulgență acolo unde observăm o absolută greșală în alegerea carierei. Alegîndu-și cineva cariera reprezentării dramatice, trebuie să știe că tocmai arta aceasta are exigențe fizice, pentru că instrumentul artistului este chiar fizicul lui...Deci, oricît am prețui de mult geniul individual al lui Millo, găsim totuși că se cuvine neapărat ca să înconjoare altfel...Cestiunea se prezintă sub două puncte de vedere, unul estetic, altul de bună cuviință. Esteticește, o piesă e întotdeauna un întreg ca și un tablou, ca și o statuă. Un tablou în care o singură figură e excelentă chiar, iar celelalte caricat, e un tablou rău... Găsim că e în interesul artistului, să se înconjoare astfel; nu zicem cu genii sau cu artiști eminenti, dar din șirul celor ce-l secundează, să lipsească cel puțin figurile imposibile" (v. „T", 25 nov. 1880).

Altă dată, când actorul Galino a jucat cu brio rolul lui Petru din piesa „Petru cel Mare" de Scribe, se arată foarte mulțumit de „scara întreagă de tonuri" a interpretului, dar nesatisfăcut de calitatea ansamblului: „Vom trebui totuși să rugăm pe directorul de scenă ca să se evite de a da roluri secundare chiar în mâinile unor persoane care prin cîteva șiruri vorbite rău, compromis succesul piesei și nimicesc iluzia.. .O piesă de teatru este esteticeste un întreg, ca și un tablou sau o simfonie. Fie tabloul cît de frumos, dacă o figură din el va fi caricată, impresia totală se nimicește..." („C.d.I.", 4 martie 1877). Observații similare va face și în mai multe cronici apărute în „Timpul", așa cum am văzut, dovadă că acest aspect mereu criticat era o răcilă a multor reprezentații ca interpreți de primă mărime dar cu ansambluri derizorii.

Scriind avîntat și plin de admirație despre celebra tragiană Giaginta Pezana, prezentă la București (v. „T", 24 martie și 3 aprilie 1881), Eminescu se arată înverșunat împotriva publicului care strălucea prin...absență: „Nu ne putem exprima îndestul întristarea când vedem lumea îngrămădindu-se la operete, cafenele-șantan și la alte vicleimuri ale Venerei vulgivage, și lipsind cu totul de la reprezentații de model, din care poate învăța ce este arta adevărată. Cetitorul ne va îngădui acest ton de aspră mustrare, dar nu găsim un altul pentru a caracteriza nepăsarea cu care se întîmpină producțiuni dramatice de o putere și de perfecțiune arareori văzute...indiferență ce pînă în fine nu s-ar putea explica decît prin lipsa completă-i de gust, de inteligență și de cultură."

O veritabilă perlă din șiragul cronicilor dramatice care s-au scris vreodată de-a lungul evoluției teatrului românesc, a fost cronica lui Eminescu la premiera dramei istorice „Despot Vodă" de Vasile Alecsandri. Îngemănarea stilului unei perfecte cronici literare cu acela al unei capodopere în critica teatrală - este perfectă. De fapt, cronicarul însuși are aceleași superlative

absolute despre drama respectivă, socotind-o „fără nici o contestare, drama ce mai bună care s-a scris în limba noastră, plină de acțiune, ici de puternice, acolo de gingașe simțiri, dar deasupra tuturor calităților acestora, versul și limba privighetorii de la Mircești, răpește auzul și simțurile”(v.„T”, 25 dec. 1877).

Comentariile despre piesă și spectacol sunt întreținute cu elogiul permanent adus marelui poet național: "Chiar dacă n-ar exista figuri dramatice atât de genial desenate ca aceea a lui Ciubăr Vodă, cu atât de energice conture ca aceea a lui Tomșa, ar fi de ajuns ca farmecul neînvins și pururi învingător al limbii lui Alecsandri să răpească pe auditori. Și dacă caracterul lui Despot chiar e mai mult o figură de roman, decât de dramă, el totuși, prin complicațiile la care dă loc, face să răsară toate caracterele celelalte ale dramei. Pe lângă energia rară a personajelor dramatice, înălțimea și dulceața pasajelor lirice ale dramei fac din acestea niște adevărate pietre scumpe ale literaturii române. În aceste pasaje s-aud glasurile luncii din Mircești și se pare c-auzi „pe ale îngerilor arfe lunecând mărgăritare”. Astfel, cel mai fericit și mai mare reprezentant al generației trecute adaugă în fiecă an câte o nouă coroană de lauri la gloria sa crescândă și crește el însuși prin pustiul intelectual dimprejurul lui, ca și copacul bătrân din legenda sa „Țepeș și stejarul”, care „... cu cât pustiul crește-n juru-i, și el crește”. Trimiterile frecvente la poeziile bardului național trădează și tâlmăcesc suferința curentă a poetului de a uni lirica sa cu teatrul, de a stabili permanente vase comunicante între cele două genuri.

Cronicarului nu-i scapă nici un detaliu privind această nobilă și admirabilă montare. Între altele, că decorul în care s-a jucat „Despot Vodă” fusese realizat, sub supravegherea lui Al. Ollănescu, pentru piesa „Curtea lui Neagoe-Vodă Basarab”. Eminescu crede că „scrierea marelui poet va face, epocă atât de izolată ca și însuși Alecsandri în timpul de față, căci precum nimeni nu s-a aflat întrecut care să se poată asemena cu el, viitorul, judecându-l după capetele de azi, promite și mai puțin de a produce urmași care să umble pe cărarea sihastrului de la Mircești.” (v. „T”, 23 dec. 1925). Reproducând acest citat din finalul cronicii, istoricul de teatru Ioan Massoff îi aduce unele amendamente îndreptățite, subliniind: „Cronica constituie un omagiu adus lui Vasile Alecsandri - acel „rege al poeziei, vecinie tânăr și ferice” - dar respiră și un pesimism care s-a dovedit cu totul neîndreptățit: se dăduse premiera comediei „O noapte furtunoasă” și, nu peste mult timp, I.L. Caragiale, colegul cronicarului va da teatrului românesc capodopera „O scrisoare pierdută” (of.cit, p. 164). Se poate găsi greu o explicație asupra omiterii evocării unor asemenea mari succese ale lui Caragiale, mai ales că Eminescu îl avea coleg de redacție la „Timpul” alături de „alt priceput într-ale teatrului, Ion Slavici, (v. Ioan Massoff, „Eminescu și teatru”).

De fapt, Eminescu a prețuit totuși la adevărata ei valoare comedia „O noapte furtunoasă” și aceasta într-o vreme când piesa lui Caragiale era ținta unei adevărate campanii de presă, alimentate de Frederic Dame. Astfel, în

cuprinsul unui articol polemic (v. „T”, 8 aprilie 1879), stârnit de o chestiune cu totul laterală teatrului - și anume, dacă Dame, de fel din orașul francez Tonerre, a fost sau nu comunard - Eminescu îl ironizează aspru: „Oricine ne va putea crede că d. F. Damee pentru noi o persoană indiferentă, ca oricare alta, încât pe câtă vreme nu va voi a se face observat, n-am fi crezut de-a avea destul talent de a ne ocupa de d-sa. Poate că autorul „Noptii furtunoase”, ar fi singurul care să-mbogațească specia „Rică Venturiano” cu încă un tip”. În manuscrisele lui Eminescu s-au găsit mai multe informații pozitive despre comedia lui Caragiale, recunoscându-se astfel originalitatea acestei creații care nu era privită ca o simplă farsă; în Rică Venturiano, vedea un adevărat tip și încă unul „dintre cei care ridicau lucrarea la valoarea unei adevărate creații dramaturgice” (Bibl. Academiei Române, 2276A, f. 13).

Cu prilejul premierei de mai târziu a feeriei Sînziana și Pepelea, Eminescu a prețuit, indirect și tangențial, această creație de mare succes în epocă, adăugând un scurt preambul la cronica elogioasă a lui Slavici: „Rîndurile de mai sus...le publicăm cu atît mai bucuros, cu cît ele reproduc foarte bine simțurile numeroșilor spectatori care au rămas încântați de noua piesă a d-lui Alecsandri.”

Trebuie să observăm că, apreciind fără răgaz valorile românești și străine din lumea artelor și a literaturii din generația precedentă, Eminescu tălmăcea caracterul prob al scrisului și cugetului său. Când un oarecare Fantasio a atacat neonerose pe bătrânii demni de așezat în Pantheonul teatrului românesc - Fany Tardini și Matei Millo - cronicarul Eminescu a ripostat energic la atitudinea irevențioasă a acelui „nimeni”, arătând prețuire pentru numitele senectuți eroice, care rămân „un suvenir și o tradițiune”. Eminescu s-a grăbit să facă loc unei scrisori a lui Pascally, în favoarea unui spectacol în beneficiu pentru actorul Ion Gestian - „lăsat pe drumuri...zdrobit de durere, de disperare și de mizerie”. Sprijinind susținerea actorilor în suferință, Eminescu nu făcea un act de filantropie, cu unul de prețuire și de datorie de breaslă. Neîncetat, în articolele sale, a cerut sprijinirea teatrului de către cîrmuirile vremii, dar în această solicitare avea și nuanțe de mare exigență și obiectivitate: „Neavînd fonduri statornice, teatrul românesc atîrna de la încasările reale. Dar nestatornicia lui materială are drept efect și nestatornicia artistică...Lipsa de capital bănesc, cauza lipsei unui capital artistic...” (v. „T”, 31 dec. 1877). Cronicarul a abordat și aspectul insuficientului sprijin arătat scriitorilor, dramaturgilor în speță, atacând ipostazele contemporane false și adesea politicianiste ale devizei pașoptiste din trecut: „Scrieți, Scrieți, băieți numai scrieți!”.

Separînd pregnant valoarea vodevilului de detestabilul obiect al localizărilor, criticul și doctrinarul de teatru menționa acru: „Localizarea consistă în războtezarea numelor proprii. O spunem drept, este un fel de necesitate literară de a lua piese franțuzești, a schimba numele personajelor, a

nu numi pe autor și a trece apoi piesele drept locale...iată în ce constă această neonestitate" (v. „T", 25 dec. 1877).

Suntem tentați să deschidem un arc peste timp - între perioada ieșeană și cea bucureșteană - din existența cronicarului, pentru a demonstra - dacă mai trebuie demonstrată?! - consecvența lui Eminescu pe două planuri fundamentale - încurajarea creației dramatice românești și elogiul nedrămuیت adus marilor valori din teatrul românesc și european.

Am lăsat dinadins deoparte cronică la „Reprezentările Rossi", apărută în „Curierul din Iași", spre a compara cu cronicile pline de elogi aduse în „Timpul" marilor dramaturgi și actori de antologie spectacologică teatrală. Scoțând în evidență carențele trupei ieșene „acompaniantoare", dar cu îndestulă înțelegere și indulgență, cronicarul admiră nețărnut contururile statuare ale artei marelui artist italian Rossi. „În trupă, avem un orchestră în care un singur instrument prevalează, care ne face mulțumiți din inimă pentru această scînteie de artă adevărată (...) Ochii sufletului nostru îl văd pe Shakespeare interpretat ca întreg și ne declarăm cu asupra de măsură învinși de jocul puternic al marelui maestru italian" (v. „C.d.I", 16 martie 1878).

Tot atît de luminos este elogiul adus de Eminescu eminentului muzician de teatru care încă mai era, la acea vreme, Louist Wiest. Prețuirile de nobilă încununare aduse marelui compozitor și dirijor alternează cu polemica dezlănțuită aprig împotriva oficialilor culturali ai vremii din camarila politicianistă: „Este pentru public o datorie să meargă miercuri la teatru spre a mîngăia pe bătrînul artist de lovitură ce a trebuit să pătimească aproape de sfîrșitul carierei lui atît de strălucite. Se știe că Wiest, omul cu adevărat de talent, care a făcut o carieră de o viață întreagă; care de la începutul teatrului nostru și pînă acum și-a ținut, fără rival și cu cea mai mare demnitate, locul de primă vioară în orchestră; Wiest, unul dintre cei dinții cultivatori ai muzicii naționale și de la care ne vor rămîne atîtea bucăți încîntătoare de stil original românesc - Wiest a fost, printr-o simplă măsură administrativă, exclus din teatru și aruncat pe stradă. Pentru noi și pentru orice om cu bun-simț, care cunoaște lumea, mai ales cea din țara noastră, incidentul lui Wiest este un motiv de indignare, dar nicidecum de mirat". În continuare, tonul devine sarcastic, într-o polemică dură cu „conjurația eternă a nulităților invidioase, a nerozilor, a neputincioșilor de minte, a capetelor inepte, ce prigonește fără omenie, fără milă și fără rușine pe omul care se distinge prin merit propriu și a cărui existență le stă cu un ghimpe în sufletul lor sec și netrebnic." Dar dacă în alte țări - susține cronicarul - pamfletar - „această conjurație își urmărește țintele mai pe dedesubt și mai la întuneric, urzirile ei fiind mai totdeauna neutralizate prin împrejurarea că publicul imparțial, luminat sau cel puțin plin de respectul autorității, este totdeauna un reazim solid al meritului și al reputației adevărate, la noi - această stărostie de secături veninoase, de „onorabile" minciuni, de idiști înfumurați, tronează, taie

și spînzură ziua-n amiaza mare; ei compun juriile de artă, ei sunt pașalele instituțiilor naționale, de la ei atîrnă soarta celor nenorociți cari tîrîți de adevărata chemare, își cheltuiesc viața ca să facă ceva ce nu se poate face fără voia celui de sus. Închipuiască-și oricine soarta acestora. Și ne mai mirăm că nu e artă la noi și ne mai plîngem că se ivesc așa de greu începuturi de artă? Exemplul lui Wiest este de față. Acesta este rezultatul muncii inteligente și zdrobitoare a unei vieți întregi; asta este răsplata adevărului „Bene Merente” în țara românească. E foarte încurajator acest rezultat pentru naturile înzestrate din generațiile ce se ridică”. După aceste acuze incisive, Eminescu deschide orizontul mai luminos al unei soluții imediate, arătându-și încrederea în judecata publicului și în puterea de sacrificiu a artiștilor-victime: „... De aceea încă odată zicem publicului că este dator să dea reazim bătrânului artist lovit și maltratată, și să manifesteze energic pretenția de a se repara nedreptatea incalificabilă ce s-a făcut lui Wiest.”

Această cronică rămâne deosebit de importantă prin atitudinea solidară a criticului-om de artă, dar mai ales prin calitățile literar -stilistice intrinseci. Este cazul să amintim aici, că-pe lângă cronicile dramatice, cel mai adesea modele ale creației de acest gen scris și cronică plastică sau muzicală. Pe plan muzical - artă care i-a covârșit simțirea (contemporanii mărturisesc a-l fi auzit adeseori fredonând) iar în piesele sale a dat indicații valoroase în ce privește folosirea ilustrației sonore - a creat mai multe cronici inconfundabile: („Pablo de Sarasate”, „Școala de muzică din Iași” etc”) pe lângă elogiile aduse măiestriei lui Sarasate, Eminescu ocupă un spațiu întins din cronică pentru a critica - cu discreție și eleganță - impasibilitatea publicului față de manifestările de artă fără egal: „E greu a descrie impresia adîncă care-o face acest artist. Acoperit de aplauzele zgomotoase ale unui public fermecat de admirabila curățenie și putere a sunetelor viorii sale, Sarasate privea cu ochii lui mari și de-o liniștită energie, netrădînd din nici o mișcare a feței acea simțire adîncă, care inspiră și dictează o atît de măiastră execuțiune”. Pasaje întregi de cronică par a căpăta o veritabilă vibrație poematică, vădind cât iubea Eminescu arta adevărată și pe artiști: „Acești artiști executori iau arta lor cu sine și cine nu se folosește de puținele ocazii, ce li se oferă pentru a-i auzi, au pierdut pentru totdeauna o plăcere artistică fără seamăn, senzațiuni muzicale pe care numai artistul aceasta și nu altul le poate produce. A auzi de la un altul, oricît de celebru, aceeași piesă muzicală chiar, nu echivalează pierderea de-a nu fi ascultat pe aceasta, care-și are feliul lui de-a executa, puterea și geniul lui individual, cum nu se mai află în altul. Sperăm că, știindu-se odată cum că abia mai există un violonist în lume de talentul lui Sarasate, publicul se va grăbi a da semne vii de respectul ce-l are pentru arta adevărată și se va grăbi a asista în număr mai mare la concertele sale viitoare”. După atari îndemnuri și avertizări destul de convingătoare, Eminescu revine cu argumente expuse în cel mai valoros și atractiv limbaj metaforic: „Acești artiști executori duc cu sine tot farmecul cu

care natura i-a înzestrat într-un moment de extraordinară libertate. Deodată cu ducerea lor, ei ne iau ce ne-au dat, lăsându-ne numai părerea de rău că nu i-am putut asculta. Ei sunt despoții în lumea artelor. De pe chipurile marmorelor antice putem avea copii de ipsos, de pe tablourile lui Rafel fotografii și gravure, operele maiștrilor compozitori le putem avea și ne putem împrieteni cu ei, mai bine decât cu cunoscuții și cu rudele, dar acești artiști al căror geniu consistă în priceperea adâncă și în execuțiunea măiastră a creațiunilor muzicale, aceștia ridică înaintea-ne o lume proprie numai lor și, după ce ne-au încântat un ceas în acea lume, ei o duc cu sine". Mărturisim că, prin aceste exemple, am extrapolat într-un fel, tema lucrării noastre, tocmai pentru a dovedi măiestria cu care Eminescu scria, în egală măsură valoroase cronici de teatru, plastice, muzicale etc.

Amenințat de boala incurabilă, hărțuit de lipsuri, Eminescu n-a mai putut rezista solicitărilor supraomenești la care era supus (scria 2-3 articole pe zi, traducea și comenta zilnic articolele din presa străină, redacta corespondența, împlinea și rostul de reporter parlamentar! - astfel că, începând din 18 iunie 1885, n-a mai scris la „Timpul”. Dacă în primul an de gazetărie în epoca bucureșteană a avut răgazul să lucreze la redactarea definitivă a unor proiecte literare anterioare, în viitorii ani a fost nevoit să se dedice tot mai puțin muncii literare, activitatea jurnalistică acaparându-l cu totul. O seamă de proiecte - cele mai multe gândite și pregătite anterior - au fost publicate între 1879-1880: „Povestea codrului”, „Povestea teiului”, „Departa sunt de tine”, „Singurătate”, apoi „Rugăciunea unui dac”, „Sonete”, „Pajul Cupidon”, „Scrisori” sau „Satire”, concepute, de asemenea, mai de mult, se încheagă acum, „în focul polemicei gazetărești”, ca și „Luceafărul”, la care a lucrat opt ani, „Mai am un singur dor”, poezia cu cele treizeci și două de variante, precum și la unele postume (v. Ioan Massoff, pp. cit, p. 167). Se poate observa că în această perioadă, dramaturgia l-a preocupat mai puțin. Există, totuși câteva mărturii disperate, care pomenesc despre piesa „Tudor Vladimirescu”, care „i-ar fi atras ura lui Macedonski” v. Em. C. Grigoraș, „Eminescu-sociolog-matematic”, în „Adevărul”, 15 nov. 1928).

În orice caz, acest posibil text dramatic s-a pierdut.

În peregrinările cu trupe teatrale sau cu prilejul diverselor inițiative, manifestări culturale și evenimente de viață, M. Eminescu a poposit în destul de multe așezări ale țării, inclusiv în Craiova și în locuri gorjene sau vâlcene ale Olteniei. Despre vizitele în Oltenia au scris, pe larg și cu noi documente și mărturii, istoricii literari Nicolae Bellu, Al. Firescu, Tudor Nedelcea, Damian Hurezeanu, Liviu Poenaru, Ioan Anastasia ș.a.

Ne propunem să rezumăm faptele, tocmai pentru că sunt legate în parte de interesul lui Eminescu pentru teatru și de activitatea în calitate de cronicar dramatic.

În localitatea Florești-Dolj, într-o așezare pitorească de pe valea

Gilortului, Eminescu și-a petrecut cea dintâi și cea de pe urmă vacanță din viața sa, în lunile mai-iulie 1878, găzduit la conacul prietenilor săi - soții Nicolae (magistrat) și Zoe (pictoriță) Mândrea, ambii junimiști. Zoe era fiica primarului Craiovei Barbu Bălcescu și nepoata lui Nicolae Bălcescu. Pentru a sprijini această deplasare cu scopul îngrijirii sănătății poetului, atât de șubredă la acea vreme, Theodor Rosetti i-a înlesnit lui Eminescu procurarea oficială a unei diurne pentru traducerea din limba germană a „Fragmentelor istorice” ale lui Eudoxiu Hurmazaki. Unii istorici literari susțin că, în acest peisaj mirific, poetul ar fi conceput adevărate pagini antologice: „Freamăt de codru” și „Fiind băiat, păduri cutreieram”. Întremat în parte, Eminescu s-a încumetat să facă mai multe vizite, bogate în impresii: în împrejurimile Floreștiului, la Tr. Severin, la mănăstirea Govora (unde află „Cronograful lui Moxa”, din care împărtășește date importante despre domnia lui Mircea cel Bătrân și bătălia de la Rovine, cărora le-a dedicat multe pagini nemuritoare) și la mănăstirea Cozia (unde „umbra” marelui Voievod i-a apărut și mai uriașă).

Pe noi ne interesează și mai mult prezența lui M. Eminescu în stalul teatrului Theodorinilor, la 31 mai 1878, ca „privitor ca la teatru” la reprezentarea adaptării dramatice „Contele de Monte Cristo”, după Al. Dumas-tatăl. Neîndoielnic, ne-ar fi interesat cel mai mult o cronică a poetului despre acest spectacol (ceea ce marele oaspete al Craiovei n-a produs). În schimb, în ms.2287 s-a păstrat o succintă însemnare, un crochiu meditativ, reflex al maturei sale personalități scăldată în lecturi kantiene: „...timpul este blestemat de timp, care-i cînd lung, cînd scurt.. .Cine n-a avut vreodată un roman întreg în minte pentru a căruia realitate normală i-ar trebui o viață întreagă, ori o tinerețe întreagă. în vis el poate avea într-o singură noapte viața întreagă a unui om, de ce nu a tuturor celor ce se-nvîrtesc împrejurul lui. Și în cîtăva vreme. În 7 ori 8 ore! Dar ce-i o tragedie ori o comedie altceva? Și într-adevăr, dacă un asemenea op interesează, nu bagi de seamă cît timp a trecut. În Craiova, Monte Cristo, dramatizat, a ținut pe oameni pînă a doua zi dimineța în teatru, și nimeni nu gîndea cît timp a trecut” (s.n.). Această secvență de cugetare pune în atenția noastră interesul pe care Eminescu îl manifesta pentru spectacolul de teatru, în, tot locul și în toate situațiile, hotărât să-și îndeplinească destinul propriei sale vieți și al propriilor suferințe cu cel al zeiței Thalia. Cum am încercat să arătăm, în coloanele „Curierul din Iași”, apoi în cele ale „Timpului”, pasiunea convertită în vocație a făurit în personalitatea poetului o alta, tot pe-atât de arzătoare, cea a cronicarului dramatic.

Rămâne o pecete de mândrie că publicul craiovean a dovedit atîta dragoste de teatru, urmărind cu neobosire spectacolul pînă-n zorii zilei. Aceasta va fi lecuit, poate, în parte, mîhnirea cu care Eminescu constata, în alte locuri ale țării, în capitole ca Iași și București, impasibilitatea dureroasă a publicului față de manifestările teatrale ale vremii..

Academiei Române, 2002), ediție care prelungește în eternitate meritul

acad. P. Panaitescu Perpessicius de a da o *image* cât mai completă asupra dramaturgiei, (efort, tutelar și de reconsiderare, continuat de Petre Creția, în completarea edițiilor precedente din 1978 și 1984 de sub îngrijirea Aureliei Rusu) fixează (clasificarea sistematică destul de riguroasă, deosebind: Teatrul original (dramele istorice; alte drame), Comediile (în versuri și în proză), Teatrul tradus și Transcrierile de teatru.

Opinăm, în totul, pentru această clasificare și chiar dacă ni se poate aduce reproșul că includem în acest tablou înseși „transcrierile și traduceri”, ni se pare firesc să procedăm așa, deoarece Eminescu a socotit munca de laborator a copistului și traducătorului drept un demers creator, în care talentul și spiritualitatea au avut o contribuție esențială, revitalizatoare.

IV. OPERA DRAMATURGICĂ

IV. 1. Preliminarii

Afinitatea lui Eminescu pentru teatru a avut rădăcini profunde. Am relatat, în paginile precedente, că, adolescent fiind, citea cu încântare teatru, mai ales piesele lui Vasile Alecsandri. Peregrinările lui cu trupele actoricești, ca sufleur și copist de roluri, i-au dat puțința să se apropie sufletește de magia vieții teatrale. Munca de traducător l-a pus, cu atât mai mult, în trainic contact cu literatura europeană, anticipând și apoi continuând experiențele intelectuale din timpul studiilor la Viena și Berlin. Intuia, deopotrivă, atât puterile spirituale ale acestei vieți, cât și aspectele ei boeme. Nu mai puțin, această afinitate îl situa și într-un context caracteristic de epocă. O epocă anume, în care prin teatru începuseră să se rostească înțeleșuri și chemări menite să instituie istorie națională și destin românesc.

Putem fi siguri, că dacă firul vieții nu s-ar fi curmat atât de timpuriu, Eminescu ar fi continuat să gândească și să scrie teatru, să împlinească și să desăvârșească multele, variatele și importante sale proiecte. Ar fi împlinit, astfel, și pe treptele de maturitate ale geniului său, visări și intuiții în direcția teatrală, toate bine conturate în avânturile lui poetice.

Manuscrisele poetului cuprind numeroase sugestii și proiecte dramatice. Nu toate au ajuns în faza de finalizare; cele mai multe constituiau încă teme de meditație.

Începutul a fost făcut cu o dramă într-un act: Amor pierdut, Viață pierdută, piesă oarecum cu teză: un destin nefericit, tragedia unei fete tinere, înșelate în așteptările ei curate de către un poet, aparent strălucitor, dar în realitate superficial, vanitos, incapabil de iubire adevărată.

Poemul dramatic Mureșan era de inspirație patriotică. Acțiunea se petrece în anul 1848, eroul central fiind Andrei Mureșanu, autorul memorabilului Răsunet. Avem de a face, totodată, și cu o frământare filozofică, unind în ea tumultul faustian și îngândurări schopenhaueriene.

Grui-Sînger - transpunere dramatică după poemul cu același nume de V. Alecsandri - este povestirea unui paricid cu puncte de plecare într-un blestem ancestral. Viziunea poetului aici aleargă pe spații universale, măsoară cu mintea deveniri și sentințe implacabile. Asupra Mușatinilor apasă un destin de sânge, vecin ca esență cu acela din familia Atrizilor, din Orestia clasică.

Sub o denumire generică, Mira, poetul intenționa să cuprindă o suită de drame istorice. Erau încercări din tinerețe, romantice, toate străbătute de suflu schillerian și de neliniști byroniene. Ștefăniță, eroul de mai târziu din Viforul lui

Delavrancea, deține în această suită un relief aparte. O iubește pe Mira, într-adevăr; dar o iubește cu un sentiment demonic, dezlănțuit, purtător până în cele din urmă de nefericire și moarte.

Drama Bogdan-Dragoș reprezintă în teatrul eminescian punctul de chintesență. Poetul ne poartă cu gândul în perioada îndepărtată a „descălecatelor” românești. Acțiunea începe în cetatea Arieșului. Bătrânul voievod Dragul este otrăvit în mod lent de către vărul sau Sas, un intrigant și un doritor de putere, în complicitate cu soția sa Bogdana, și ea muncită de ambiții și gata de acțiuni infernale. Dragul cunoaște această punere la cale. Este dator, înainte de toate, să apere pe fiul său Bogdan. Îl trimite la vânătoare, pentru a-l pune la adăpost. Și ca să adoarmă bănuielile lui Sas, îi încredințează acestuia o împuternicire de episcop. Consimte, de asemenea, să treacă în ochii lui drept un bătrân sfârșit, cu mintea tocită.

Jocul va dura un timp, până ce din păduri se va auzi răsunând "Cornul lui Decebal". Era semnul convenit că Bogdan se află în afară de primejdie. Dragul, având acum această asigurare, își dă pe față stratagema sa. Sas, în baza hrisovului, revendică tronul. Constată, însă, că actul nu era iscălit. Furios, vrea să-l ucidă pe Bogdan; își omoară din greșeală, propriul fiu, care întâmplător dormea în patul celui care trebuia să moară. Tot timpul, în această desfășurare de evenimente, cu melodia ei lirică și cu presimțirile sale fericite, stăruie și o tulburătoare poveste de dragoste, cea dintre Bogdan și Ana.

Piesa, firește, contează prin ceea ce reprezintă în sine. Contează nu mai puțin, prin chipul cum ni-l poate revela pe poet, în lumea lui de gânduri și de preocupări, cu ceea ce spiritul său universalist, simțirea lui patriotică și vocația lui de artist îl ajutau să descopere în tainele vieții și ale lumii.

Eminentul istoric literar și teatral Ion Zamfirescu (autor al primei antologii masive de teatru istoric românesc, comentând această piesă deslușește, în filigran, "prelungiri și sublimări din clasicii greci, din elisabetani, iluminiști și romantici, din idealismul filozofic german. Un freamăt interior, anume relevând drumuri și valori ale istoriei noastre naționale: fondul dacic, voința de afirmare proprie ca popor, voievozii, sentimentul întemeierii și al statorniciei, instituțiile țării, forța politică și patosul legăturilor morale cu pământul ancestral" v. Ion Zamfirescu Eminescu autor dramatic. Teatrul nr. iunie 1989,p.10).

Adăugăm faptul de a fi recunoscut în straturile sensibile ale piesei o seamă de imagini și incipiente, din acelea care se vor desăvârși în arta de mai târziu a poetului. Cadrul în care se petrece idila dintre Bogdan și Ana anticipează pe cel din Scrisoarea IV: "castelul singuratic în codrii cei de brazi /S-oglină-adânc în lacul cu repede talaz...." Și iat-o pe Ana, la auzul Cornului lui Bogdan, cu părul despletit în lumină de lună, rostind cu tresăriri de emoție: "Peste vârfuri trece lună/Codru-și bate frunza lin/Dintre ramuri de arin/Mângâiosul corn răsună". Pe parcursul desfășurării incursiunii

noastre în dramaturgia eminesciană, vom sublinia multe și valoroase motive, idei și citate, imagini și metafore pe care poezia le-a împrumutat teatrului, anticipându-se și urmărindu-se reciproc.

Făcând acest demers introductiv, avertizăm că nu ni se pare important să găsim unele inadvertențe istorice în Bogdan-Dragoș și în alte drame cu aceeași tematică a evocării trecutului. Pentru a ne susține, cităm din nou opiniile profesorului Ion Zamfirescu "Sub raportul fenomenologiei și al imanențelor noastre autohtone, inadvertențele sunt plauzibile. Felul cum în aceste piese ideea și sentimentul se caută și se întregesc reciproc, ilustrează atât măsura omenescului, în general, cât și sensuri de cunoaștere românească, în special. Nu cu exaltări apodictice este cazul să-i întâmpinăm amintirea; ci cu reculegeri și concentrare, meditănd la ce și câtă datorie spirituală avem de reprezentat și apărat pe planul creației noastre dramatice ca popor.

...Realizând această sumară introducere în "atmosfera" dramei eminesciene, prezentând succint câteva "piese de rezistență", emblematice pentru întreaga sa creație aflăm pe acest tărâm, trecem să parcurgem, pas cu pas, fiecare "capitol" sau secvență de teatru eminescian.

IV.2 Transcrierile de teatru

Am dat loc întâi acestor preocupări de copist și suflour, pentru că au reprezentat un fertil câmp de experiență intelectuală și, într-un fel dramaturgică, nu numai prin contactele stabilite cu opera diverșilor autori, ci mai ales prin transformările, adăugirile și înnobilările stilistice aduse de Eminescu.

Perpessicius și continuatorii săi în ce privește cercetarea manuscriselor și textelor de teatru eminesciene, au publicat doar cinci transcrieri de teatru (integrale, fragmente sau numai menționări): Smeul nopții, Marga Contesa, O palmă sau Voinic dar fricos, Regatul femeilor, Meneenii, Minegmi sau Frații cei de gemine. Trebuie să fi fost mult mai multe, dar rătăcirea arhivelor trupelor pentru care copiasse, și, desigur, prelucrare piesele cerute de conducătorii acestora sau alese singur din noianul de texte pe care le citea sau le memora în cușca suflerului, au dus la pierderea partiturilor respective. Din „condica de spectacole”, pe care o ținea tot Eminescu (primul suflour Stavache Paraschivescu fiind cam „delăsător”), reiese că în perioada de 29 septembrie - 29 octombrie, numai „suflourul al doilea” își făcuse respectiva îndatorire profesională în nu mai puține decât 16 spectacole cu piesele Ștregarul din Paris, Doi sfioși, Amorul de inimă, Poetul și regele, Un trântor cât zece, Paraponisitul, Cine vrea poate, Piatra din casă, Intimii, Viconte de

Letroriere, etc.

În cursul lunilor noiembrie-decembrie următoare, Eminescu a suflat la peste 33 de spectacole, în afara titlurilor specificate mai înainte, adăugându-se: Ce aduce ceasul nu aduce anul. Trântorii, Moștenitorii, Ruy Blas, Pianul Bertei, Smărăndița, fata pândarului, Domnișoara Nichon, Barbu Lăutaru (Arh. St. București, Fondul Teatrul național, do. 294/1869, f. 251; apud. Ioan Massoff, op.cit, p.92). Se vede, de aici, la ce eforturi istovitoare era supus copistul și suflerul Eminescu, dar și câte texte anonime și anodine trebuie să le pregătească pentru o cât mai îngrijită prezentare a lor.

Până la încheierea stagiunii (martie 1869) afișul a înscris și alte piese: Copiii lui Eduard, Kera Nastasia, Doi sfioși, Lăptărița, Supliciul unei femei, Odă la Eliza, Zeul nopții. Gărgăunii, un spectacol în beneficiul lui Millo, Pandurul, 33.000 de franci. Doamna slugilor, Corabia Salamandra...

Cacoveanu își amintea că Eminescu sufla o săptămână la spectacol și cealaltă săptămână la repetiții: „De această slujbă nu se plângea, căci fiind el un mare cetățean, se simțea în elementul lui, dar îi era impus să extragă în caiete deosebite și să transcrie toate rolurile din fiecare piesă ce se studia la teatru. Această treabă-i făcea zile negre Caietele și piesa pururea-i stau la masă și-1 chemau la lucru, iar el nu-și putea călca pe inimă să se apuce" (v.St. Cacoveanu, „Eminescu la București în anii 1868-1899", în „Luceafărul" 1905, p. 59).

Actorii din trupă îl prețuiau mult, nu numai pentru firea sa îndatoritoare, prin care-i ajuta să se descurce, le citea și-i influența să memoreze rolurile, (unii fiind talentați, dar fără prea multă știință de carte) iar când un anumit text era greu de digerat sau nu prea ajungea la public, îl modifica, îmbunătățindu-l și facându-l atractiv, (alteori mai profund, mai „cu miez"), făcând adăugiri sau chiar rescriind pasaje întregi...Unii dintre coriști din distribuția comediei Rusaliile-în satul lui Cremene, avea să scrie mai târziu: „Eminescu ne examina libretul, textul pieselor, fiindcă noi melodia o prindeam mai ușor decât textul (...) Știa să ne citească elegant cuvintele cântărilor noastre" (v. Radu Negură, Teatrul nostru, în „Revista Teatrelor", Brașov, 1913, p. 262; apud I. Massoff, op.cit. p. 91)).

Fiind cel mai cult din trupă, Eminescu - după alte mărturii - a scris și cuplete, când în repertoriu figurau, pentru că erau pe gustul publicului, vodevilurile.. Pentru a feri actorii să nu fie amendați, pentru neînsușirea suficientă a rolurilor (regulamentul prevedea, strict, un termen de zece zile pentru învățarea unei piese în cinci acte!) pentru a putea interveni la timp, suflerul Eminescu memora pasaje întregi din piesele pe care le sufla. „Se vedea că pe atunci - menționează tot Cacoveanu - Eminescu citea mai multe drame. Unele le citise de atâtea ori, încât le știa pe de rost, și-mi declama din ele ceea ce-i plăcea mai mult. Nu se putea mira destul cum se face că unii actori și cu deosebire actrițe, dintr-o dramă întreagă să nu citească

și să nu scrie nimic decât rolul" (St. Cacoveanu, art. cit., p. 102).

Din toate cele arătate, reiese că, însăși din prima parte a pribegiilor sale cu trupele de actori ale lui Iorgu Caragiale, Vlădicescu, Tardini, îndeletnicirea sa de suflour nu era de loc subalternă, pe unele manuscrise ale pieselor pe care „le sufla”, Eminescu făcea multe „exerciții caligrafice”, corecturi, semne convenționale specifice. Pe manuscrisul canțonetei Păcatele unui corist, -partitură care a fost multă vreme „calul de bătaie” al lui Iorgu Caragiale - sunt „îndreptări” care vădesc cât efort a depus suflerul pentru a îmbunătăți un text aproape derizoriu. Tot astfel, încredințându-i-se Rigatul femeilor sau Lumea pe dos, „piesă fantastică în două acte amestecată cu cântece”, Eminescu, meticolos, a numerotat cupletele, a adăugat replici (cu creionul) și a făcut însemnări pentru buna desfășurare a piesei; pe ultima copertă, a încercat|chiar versuri originale (pe care nici cei mai meticuloși n-au putut să le descifreze vreodată), poate ca un reactiv împotriva stupidităților pe care era obligat suflerul și copistul să le citească.

Se știe precis că Iorgu Caragiale l-a însărcinat cu copierea a trei piese care se jucau foarte mult și ale căror texte erau amenințate cu distrugerea. Astfel, Eminescu a copiat cu un scris citeț: 1. Smeul nopții, comedie într-un act de Hyppolite Lucas, tradusă de P.I. Georgescu (al cărui titlu a fost apoi șters și schimbat în Un dulce sărut). 2. Marga Contesa, vodevil într-un act, tradus din franțuzește de T. Profiriu; 3. O palmă sau Voinicos dar fricos, comedie într-un act, tradus de același Porfiriu (text adus de la teatrul parizian „Palais Royal”). Este desigur de așteptat ca Eminescu să fi adus textelor corective și înnoiri îndestule, de vreme ce în reprezentațiile viitoare s-au jucat cu mai mult succes (declarație făcută de însuși conducătorul trupei).

În ciuda faptului că actorii învățaseră textul original cu multe versuri șchioape și neinspirate, ei au acceptat să se aproprie cu interes de textul copiat, amendat ca atare, învățându-l corespunzător noilor cerințe.

Smeul nopții relua „clasica” intrigă molierescă: disputa dintre nepot (Charles) și unchi (dr. Reny). Personajele sunt ușor convenționale: Taliamed (care reîntinerește), Dr. Sarlotă (care pretinde a fi găsit „elixirul” de prelungire a vieții), Șarl (tânăr berbant, cu mult șarm până la un punct, care face pe „strigoiul-smeu al nopții”). Comedia era de succes pentru publicul vremii și s-a jucat mult.

Marga Contesa, cunoaște avatarurile frumuseții fetei de la țară pe care o ispitesc pretendenții la rând. În afara prezenței masive în desfășurarea acțiunii a contelui de Neris, au apariții uneori destul de susținute: Baronul de Mormac, căsătorit cu sofisticata și ipocrita Pauline de Jercurut (de fapt „sora de lapte”), Jean Jail - un fel de Veneri din romanul lui De Foe, și militarul Gustav de Arenberg, rezoneur al piesei. Intriga era destul de slabă, iar piesa expozitivă. Succesul la public se datora mai ales ariilor în care Marga cânta „viața la țară” (în stilul Coliba unchiului Tom,” după cum observă istoricul

literar G. Munteanu):

„Tot pe verdață și pe câmpie Margo,
voioasă, uite-o crescut, Titlul de
damă nu-mi trebuie mie, Într-o
colibă eu m-am născut, Îmi place
satul, că prea ferice Fiind într-însul
eu am trăit, Și câte astăzi le văd aice
Nu-mi trebuie mie, nu le-am
dorit..."

Spre a fi și mai mult disprețuită civilizația orășenilor și a da mai multă satisfacție sentimentelor democratice ale spectatorilor, copistul Eminescu pune pe interpreta rolului titular (actrița Elena Caragiale) să folosească o limbă „neoașe” („mări zău”) sau expresii populare („de-acum ce-o da târgul și norocul”), precum și pledoarii simple despre bunul simț al omului din popor, față de ipocrizia câștigată prin învățături de spoială:

Ca să ascunzi multe defecte
Trebuie să fii educat,
Însă bune sentimente
Poți să ai și ne-nvățat!

Intervențiile în textul acestor „transcrieri” sunt, credem, evidente...

Comedia burgheză („a la Caragiale”, cum avea să noteze mai târziu presa) - are personaje ironizate cu mult haz: Berner (fricosul), Elisa (soția), Coriolano (cofetarul din Orleans), madam Eolison (mătușa), , Ernest Eliaei (portarul)... "Travestiurile" creează confuzii; piesa este dominată de urmăriri spectaculoase, de un duel și de un limbaj comic translat într-o românească frapantă. În traducerea eminesciană, unele personaje folosesc cuvinte neaoșe românești sau caragialești: "Taci, soro!", „Puișorul meu” ș.a. Cum era reglementarea oficială ca o piesă copiată să fie semnată de copisti, Eminescu a semnat aceste trei „transcrieri”, astfel că eminescologii le-au recunoscut și catalogat ca atare.. Deși nu este semnată, textul Rigatul femeilor sau Lumea pe dos (piesă în trei acte, din care s-au păstrat doar trei pagini) a căpătat legitimitate prin recunoașterea scrisului lui Eminescu și mărturiile unor actori. Despre cel de-al patrulea text dramatic, considerat a fi fost „transcris de Eminescu” - Minegmii sau Frații cei de gemine - se știe că a fost scris doar de Reynard, la 1705, după modelul lui Platon - fără a se cunoaște traducătorul. Tot astfel, lipsa semnăturii copistului textului fac ca atribuirea acestei transcrieri lui Eminescu să poată fi doar o prezumție.

Păstrându-se doar copiile făcute de Eminescu, este greu de întrevăzut

care au fost îmbunătățirile aduse de sufleur acestor texte. Ele dovedesc doar munca de copist în viața scenică a acestor lucrători și că Eminescu le-a acordat însemnătate, dovadă fiind grafica cu totul îngrijită și „indicațiile” de montare -scrise sau doar cu semne convenționale, deja cunoscute de tânărul sufleur. Ele rămân, totodată, ca o dovadă a întinsului exercițiu depus, cu migală și conștiință profesională, ca o pregătire pentru activitatea de viitor traducător și dramaturg.

IV.3 Traducerile

Multe dintre traduceri din teatrul european s-au pierdut. Până în momentul de față sunt atestate - în tezaurul de manuscrise, în cele trei volume de opere din acest domeniu și în amintirile contemporanilor și ale istoricilor literari și de teatru - următoarele traduceri certe: Vârful cu dor, Dialog între Diogen și Alexandru cel Mare, Histrion, Lais și Diplomatul; există unele îndoieli (nemotivate îndeajuns) asupra paternității unor traduceri din Goethe (Torquato Tasso) și Shakespeare (Timon din Atena). Bizuindu-ne, desigur, pe alte supoziții (mai competente), vom încerca să dovedim și pe modeste opinii proprii, vom încerca să demonstrăm că ele aparțin, în cele din urmă, lui Eminescu.

Despre traducerea baladei române în trei părți Vârful cu Dor, nu s-a scris nimic în perioada comunistă, numai pentru motivul că ea fusese scrisă de prima regină a României Elisabeta I (sub pseudonimul poetic Carmen Sylva). După 1944, nici un volum de teatru nu 1-a încorporat în cuprinsul său, iar istoricii și criticii literari ori teatrali - împărțășind sau temându-se de represaliile regimului comunist antimonarhic, nu au suflat nici o vorba despre această traducere (nici chiar Perpessicius ori Ioan Massoff).

Mihai Eminescu 1-a tradus în 1878, se pare îndemnat și de considerentele proprii de prețuire pentru monarhii care au dat țării Independența. Această traducere „excelentă”, cum s-a apreciat în acel timp, a fost făcută după originalul german, semnat de augusta scriitoare cu pseudonimul F de Larog, „Telegraful român” i-a dedicat, pagini pline de admirație.

Traducerea a fost citită la Titu Maiorescu acasă: a întrunit toate sufragiile și a fost tipărită. Din păcate, înaintată direcțiunii Teatrului Național din București, meritata ei reprezentare a fost amânată numai pentru motivul că "nu există suficient personal artistic pentru una din cele două variante propuse de Eminescu". Pentru premieră s-a acceptat o traducere italiană (a unui Paganini !), spectacolul fiind în cele din urmă, bine primit datorită „osaturii sale folclorice românești (au menționat această periodicele

„Binele public" și „Presa"), ca și pentru muzica în stil românesc, scrisă tot de un străin, Zdislav Lubicz.

Spre cinstea culturii craiovene, traducerea lui Eminescu a fost tipărită pentru prima oară în orașul lui Macedonski și Tradem.

Presa vremii a subliniat legăturile evidente dintre această baladă și unele variante folclorice ale „Mioriței" și „Meșterul Manole". În traducerea lui Eminescu, această patină folclorică autohtonă a fost, cu atât mai mult accentuată. Au traversat scena și au trecut cortina eroi cu nume și caractere românești (Dacia, Ionel, Dor, Izvorul, Spiritul muntelui) coruri cu texte și recitative - prelucrări ale melosului popular tradițional)coruri de păstori și fete, Corul duhurilor negurei, etc).

Textul original, spectacolul și traducere lui Eminescu au fost factori propulsori, vitali în afirmarea, la acea dată, a unor transpuneri de poezie dramatică folclorică și cultă, în același timp, ca și a unei direcții noi în componistica muzicală românească.

Pentru confirmarea frumuseții stilului în care a tradus Eminescu acest poem dramatic, redăm un foarte scurt fragment din „coralul Izvorului":

Auzi pornind albia
Cântare divină
Ea tremură lină
Si-un suflet coboară cu ea.

Ea pleacă a noastră ființă,
Vuiește puternic
Noi plângem cucernic
Pe bietul cioban din munți.

Eminescu a stăruit, pe tot parcursul traducerii sale, pentru întărirea imaginii de naturalețe și frumusețe poetică. Finalul momentului dramatic-muzical de mai sus, de exemplu, a fost ușor schimbat în varianta a doua a traducerii:

Suflarea-i (o)salutăm
Vuiește puternic,
Să-lplângem cucernic
Copilul celde munte...

Dialog între Diogen și Alexandru cel Mare de Fr. von Bondestedt nu s-a păstrat. Traducerea a fost expusă într-un proiect mai larg (dar nu și realizată ca atare). Piesa originală și traducerea erau marcate de paralelismul între înțeleptul grec și marele Cuceritor, traducătorul ș-a zugrăvit ca mărunț, alții, metafore și tâlcuri.

Eminescu a întreprins un act de îndrăzneală creatoare, traducând piesa Histrion de Guilom Jerwitz. Această dramă într-un act, a raportat un succes notoriu în Germania, mai ales pentru caracterul ei melodramatic. Eminescu a ales această piesă și o traduce în întregime, după îndemnul lui Pascaly, care manifesta predilecții pentru acest tip de drame. Să observăm că tema („vanitas-vanitatum”) apare frecvent în multe dintre scrierile eminesciene (Memento Mori, Scrisoarea I, Glosă, Geniu pustiu, Avatarurile faraonului, Thla, Mira (ambele versiuni); Decebal, Bogdan-Dragoș, Comedia de obște, La un An Nou etc.

Hristo, fiul adoptiv al Histriei - Felice - îi moștenește vocația, o continuă și atinge pragurile celebrității. Este un comandant care-și pune pe cap, singur, cununa vieții, ca un Sărman rege Lear. La Botoșani, se pare, în 1887, după mărturiile Hariettei ;Eminescu a tradus, piesa lui Emil Augier, Le jouettlde flute, schimbându-i titlul în Lais.

Într-un fel, această traducere a fost cântecul lebedei: Eminescu se întorsese în orașul său, după șederea de la Mănăstirea Neamțului; cu sau fără știrea sa, cei mai apropiați oameni de artă români au dat spectacole în beneficiu, pentru a-l ajuta să depășească încercările grele ale vieții (Fany Tardini și Al.Vlădicescu, I.Băescu, I.Ionescu, C.Millie. Întors la Botoșani pare-se lucid, poetul s-a apucat de lucru mai serios ca oricând. Într-adevăr prelucra piesa lui Augier. Ioan Massoff explică noua situație: "Multă vreme istoria literară a acreditat amănuntul cum că Eminescu ar fi dat o traducere drept operă originală. Comparând cele două texte, concluzia se impune, depășind cu mult valoarea originalului, Lais, poate fi socotită o prelucrare, în nici un caz simplă traducere. La mijloc poate să fie încă una din multele drame ale poetului genial cu mintea zdruncinată, dându-și seama că nu e în stare să scrie o operă cu totul originală,nu s-a mulțumit cu o prelucrare, menită să-i dea puțința mânuirii versului în marginea unei opere străine" (I.Massof, Eminescu și teatrul, p. 181)

Emil Augier era socotit unul dintre creatorii dramei franceze moderne, un satiric al societății de pe poziții burgheze. Tema, subiectul și ideile piesei se potriveau stării de spirit trăite și promovate de Eminescu, la sfârșitul vieții sale, exprimate în mai multe articole din revista "Fântâna Blanduziei". Iubită în chip ideal de păstorul Chalidikias, Lais curtezană vestită din Corintul antic, ajunge la convingerea că trebuie să renunțe total la viața ușuratică pe care o trăiesc și să se dedice acestei iubirii. Traducerea (prelucrarea) are și alte personaje bine conturate; neguțătorul Bomilkar din Catargina; Psamis, bogat neguțător din Corint, travestit în persanul Ariobarzanes, slujnica Timas ... Reflecțiile lui Chalidikias amintesc, în egală măsură, de Hamlet, dar și atmosfera și ideile din Mortua est și Scrisoarea I. Lauda vieții de la țară este făcută într-un mod special, solemn - patetic, ca o ripostă împotriva regresului moral "bolii scepticismului" ca o reacție a poetului împotriva rădăcinii sociale a răului, ca un refugiu împotriva grijilor și durerilor. În final, Chalidikias modern

îmbracă haina mohorâtă a lui Timas și pleacă spre o viață nouă. La vremea aceea, au fost voci care au accentuat că "Eminescu însuși era Chalidikias modern" precizând cu temei că nu este vorba de un elogiu al primitivismului, al rusticității și "naturismului" cu orice preț ci de unul al marilor atribute ale culturii și civilizației, a punerii de acord cu natura și prin înfruntarea ei.

Perioada celor șapte luni cât au lucrat la *Lais* nu i-au fost îndeajuns lui Eminescu pentru a definitiva textul, astfel că, odată revenit la București, a continuat să lucreze la perfectarea manuscrisului. Nicolae Petrașcu a reprodus o scrisoare în care Eminescu își mărturisea temerile și exigențele: „...De mai mult zile nu mă aflu tocmai bine, încât, deși am foarte puțin de adăus, totuși n-am putut nici termina, nici revedea și corege lucrarea mea. În starea în care este astăzi lucrarea, n-am curajul s-o prezint. Îmi trebuie însă câteva zile la dispoziție sau câteva ore măcar, ca să pot termina, și atunci bucuros voi avea onoarea de a v-o prezenta: Cu o scriere necompletă nu citez”. (v. N. Petrașcu „Mihai Eminescu” p. 61).

Lucrarea a avut o soartă nemeritată. Ea a apărut la șase ani după moartea lui Eminescu (în „Convorbiri literare”) dar din păcate cu imixtiuni care au impietat valoarea scrierii eminesciene (făcute de însuși Titu Maiorescu). În timpul acela, mai mulți critici au acreditat ideea (devenită prilej de atacuri furibunde în ani fascizării țării) că Eminescu s-ar folosi nu de originalul francez al lui Emile Augier, ci de traducerea unui intermediar german (Karl Saar). De aici pornind, s-a declanșat o adevărată campanie de denunțare a poetului român ca "serv al culturii germane." Nu ne putem pronunța în această privință, deoarece dacă I. Torouțiu (în "Convorbiri Literare, mai, iunie 1942) și M. Rașcu (Eminescu și modelele franceze, în „Îndreptar”, nr. 2, februarie iar Henrieta a declarat că, în 1889, când a apărut piesa lui Augier în limba germană, fratele său se afla în stadiu de finalizare a lucrării *Lais* la capitolul "Teatru tradus" și precizează că este de Karl Saar după Emil Augier.

Între traduceri pe care Eminescu nu le-a putut finaliza face parte și Torquato Tasso de Goethe, la care a ajuns până la pagina 19, (cu unele modificări și adnotări în text), Grigore Tocilescu și-a mărturisit regretul în legătură cu această temerară și nefinalizată încercare a lui Eminescu de a tălmăci capodopera marelui titan al literaturii europene, explicând cauzele obiective ale acestei nedesăvârșirii și exploatându-le: "Dacă Goethe s-ar fi stins la 33 de ani, ca Eminescu, Goethe nu ar fi existat". Din traducerea tragediei shakespearice Timon din Atena, s-au pătrat 134 pagini de manuscris. Cu totală îndreptățire, Tudor Vianu sublinia că "...umbra lui Shakespeare și a creației lui trece prin poeziile critice manuscrisele lui Eminescu" (v. Eminescu și Shakespeare, în voi. "Literatura universală și literatura națională", 1956, p.213).

Acest început de traducere a piesei Timon din Atena a fost făcut din limba germană (deși, după mărturiile făcute de Mite Kremnitz, Eminescu știa bine limba marelui Will).

Manuscrisul (nr. 2257, f.52), are multe cuvinte nemțești (puse în paranteză), pe care traducătorul român nu le-a considerat potrivite. Aceste amănunte au fost luate de către unii eminescologi ca temei al opiniei - generalizate - că traducerea a fost făcută după o variantă în limba germană. Ne-au interesat argumentațiile lui Leon D. Levițki și Ștefan Avădaniei, conform cărora "tragedia Timon din Atena" a fost tradusă direct din engleză, dar cu ajutorul unui dicționar , probabil englez-român, poate și englez-francez". Perpessicius a fost categoric, susținând „ne aflăm astăzi în fața singurei traduceri a lui Eminescu din engleză și a singurei dovezi că, la nivelul unui începător, putem găsi, odată intuite valorile originalului, echivalențele cele mai potrivite, uneori remarcabile".

Cucerit de această partitură shakespeareană, Eminescu însuși comenta caracterul și devenirile eroului: "...sufletul unui om bine născut este să treacă prin peripeții aproape tragice, asemenea lui Timon din Atena, eroul dramei lui Shakespeare. În adevăr, pentru ca un om atât de prietenos, primitiv, generos cum e Timon din actul I, să se prefacă într-un sălbatic mizantrop, un pustnic cum e Timon în actul al IV-lea, sufletul său cată să fie trecut printr-o seamă de peripeții ce l-au aruncat dintr-un extrem într-altul, l-au prefăcut din alb în negru, din floare de crin în mătrăgună. Seria acestor peripeții, luată la un loc și destinată cu singură vorbă, am numit-o fenomenologia unui suflet bântuit de patimi" (v. „Opere", XIII, p. 463). În continuarea acestor invocări, mai mulți istorici literari au pus această traducere în relația cu drama eminesciană Alexandru Lăpușneanu.

Dacă Perpessicius și Petre Creția au considerat Minegmii sau Frații de gemine drept o „transcriere de teatru", Ioan Massoffa așezat-o în rândul „traducerilor". Din piesa lui Regnard, Eminescu a tradus actul I complet și din actul II un fragment destul de substanțial. Traducerea trebuie să fie, credem, din epoca sufleurului și a copistului, căci întâlnim denumiri uzitate mai către începuturile teatrului nostru: „perdeaua" (scena), „obraz" (pentru personaje), „faceri" (în loc de „acte", etc. Cavalerul Mignemul își potopește sluga cu muștrări și tirade traduse pe gustul epocii:

Cu o slugă blestemată mintea voi să-mi prăpădesc,
Firea l-au născut în lume numai ca să pățimesc,
Lenea lui cea odihnită nu mai este de răbdare,
În tot ceasul blestematul mă duce la tulburare.
Că-l aștept el știe bine... dar îl văd ... acum sosește.
De unde vii, osândite? Zi, spune, îmi tălmăcește!

În categoria traducerile este încorporată și comedia Diplomatul de Eugene

Delavigne , din păcate, nu ni s-a păstrat, între manuscrise decât pagina cu distribuția rolurilor.

Numărul destul de restrâns de traduceri ale unui intelectual atât de multivalent și de poliglot se datorează faptului că multe din aceste trude nu au ajuns până la noi, fiind înghițite în „repertoriile” feluritelor trupe cu care a colindat poetul. De aceea, cercetarea moștenirii eminesciene pe acest plan al tălmăcirilor din literatura lumii, nu poate fi niciodată considerată terminată, definitivă.

IV.4 Teatrul original. Dramele istorice și alte drame

În determinarea și comentarea dramelor istorice, plănuite sau realizate în cadrul „Dodecameronului dramatic”, vom folosi „ordinea” pe care o stabilește ediția din 2002 a Operelor complete, vol. 8. Adică : Decebal, Pacea pământului vine s-o ceară, Bogdan-Dragoș, Gruie-Sînger, Alexandru cel Bun, Ștefan cel Tânăr, Petru Rareș, Cel din urmă Mușatin, Alexandru Lăpușneanu, Mira, Andrei Mureșan, Povestea. De fapt, este imposibil de a stabili o cronologie riguroasă sau înlănțuiri tematice, ierarhii valorice sau relații estetice tematice, întrucât dramele istorice ale lui Eminescu au fost în fragmente uneori fără o continuitate anume, unele au rămas simple proiecte sau în fragmente, iar altele au întrepătrunderi, paralelisme și interferențe, care pot induce în eroare.

DECEBAL. PACEA PĂMÂNTULUI VINE S-0 CEARA!

Înainte de a prezenta aceste două drame istorice, pe care ne îngăduim să le alăturăm, pentru că ele se completează ideatic, prin cronologie și prin momentele de istorie înfățișate având și unele personaje similare, - trebuie să subliniem proiectul lui Eminescu de a realiza Dodecameronul Dramatic, plănuit după legile ciclului și ale similitudinilor în teatrul istoric românesc și universal. De fapt, la baza acestei opere dramatice închipuită ca un lanț de drame istorice care să oglindească epocile din istoria românilor, de la străfundurile vieții și civilizației romano-getodacice până în epoca pașoptistă, stă ideea generalizatoare a statuării unei epopei naționale în cadre dramaturgico-epice dar și cu materie lirică, de predilecție din domeniul inspirației istorice în teatrul autohton și european. Acest Dodecameron cerea o întoarcere la Neculce și Ureche, la Negruzzi și Hașdeu, la alți cronicari, cercetători ai istoriei sau creatori în domeniul dramei istorice românești.

În subsidiar, trebuie să precizăm că poetul a conceput un proiect (Genaia), sub raportul poeziei Genezei, încă din epocile studențești de la Viena și Berlin, cu vădite intenții patriotice în felul poemelor lui Bolintineanu (chiar dacă, uneori, le-a privit nevafovarabil). Era arhitecturat un poem în 20 de cânturi, care urma să trateze „ceștiunea pământului” după o mitologie proprie română. „Cântul I - arată G. Călinescu - trebuia să cuprindă ideea că pământul orb a învățat să cânte amorul de la filomelă, disperarea de la vijeliile înfiorătoare ale cerului, durerea din mirosul florilor.” Păscând astfel „oile de aur ale gândurilor sale” poetul implica direct și istoria românilor și a lumii în acest cadru general.

Decebal - în paralel (și de ce nu? -în completare cu fragmentul Pacea pământului vine s-o ceară, așa cum ne propunem o simbioză de teme, personaje și fapte) urmează, până la un anumit punct, drumul „Daciadei” lui Bolintineanu. Izvoarele istorice care l-au inspirat provin din surse romane și românești, dar și din opera lui Herodot și Montesquieu (Grandeur et decadence des Romains). Personajele principale sunt: Decebal și Traian, Împăratul (singur) sau, uneori, neidentificat pater Celsus, consulul Login, Iaromir (regele Iacizilor), Dochia (fata lui Decebal sau a lui Diurpaneu, ș.a.) Anterior acestei drame, autorul a dorit să scrie o tragedie creștină localizată în Dacia. După Polyeucte al lui Corneille, și-a propus să scrie Crucea în Dacia sau Joe și Crist (v. „Opere”, vol. 12). Decebal este un veritabil personaj legendar. De fapt, nu există personalitate istorică, în viziunea lui Eminescu, în care să nu se fi întipărit, atât de plenar, istoria. Decebal se impune, statuar, în momente majore și imperative (Planul lui Decebal, Legenda Daciei, Blestemul și Căderea, etc). Decebal și împăratul sunt omniprezenți în desfășurarea acțiunii, a războaielor și tuturor evenimentelor epocii. Sunt însă momente, în care dramaturgul îi prefigurează singuri cu frământările și dorurile lor, cu zbaterile minților și sufletelor, prinși între apoetoză, în posibile renunțări sau înfrângeri. Sunt momentele în care monologul este totdeauna dramatic, încărcat de sensuri și semnificații.

Pater Celsus, preotul paleo-creștin, poartă o misiune istorică, discursul său fiind covârșitor de original. Se consideră profet, un inspirat. Este prezent mai ales în cea de a doua dramă (în limitele de spațiu ale celor două manuscrise) Vrea pacea lumii, pacea Daciei, susținând popoarele tinere în destinul lor de revitalizare a istoriei. Înfruntările cu cei doi auguști adversari, ca și pledoariile în fața mulțimilor și a războinicilor (atât cât a permis economia celor două proiecte și atât cât putem desprinde din fragmentele de manuscrise recuperate) transmit idei nobile: „voi ați zugrăvit în istorie o icoană a popoarelor. Voi ați unit pământul și acum toți îl vor. Ați trezit deminul lumii...” „L-ați învățat ca să vuiască” sau: „dacă Roma este slabă când se decide soarta noii credințe, atunci noua credință e pierdută.” Soluția: „trebuie să se întemeieze o nouă credință pentru zeii sfințiți. Lumea nouă înseamnă fondul

lunii" iar romanii decăzuți vor ceda în fața setei de viață a noilor neamuri". Eminescu, prin replicile unor personaje, combate tendința romanilor de a fi „un mur contra Asiei întregi”: „Cu căderea imperiului va începe migrarea popoarelor ...la zgomotul căderii se va mișca pământul”. Se sugerează, în ambele texte, că, doctrina creștină este o „religie a tăcerii și suferinței”, o „neîmpotrivire la rău”. „Nu poți da pace, dacă ascuți glasul războiului” accentuează dramaturgul”. „Având în tine un sâmbure ale răului, numai cedând - conchide Eminescu - poți da pace acestei lumi, „înalt” și „de sus”; Pater Celsus vrea ca împăratul să nu uzeze de violență față de daci, ci să aducă pacea lumii. Până la urmă, Celsus este ferm și aproape inchișitorial: „de ce nu vrei să retezi/ În tine rădăcina astei vieți” (adresându-se împăratului) „dă pace, dacilor” Adept al unei religii superioare, Pater Celsus, propăvăduiește un „cer nou” și o „nouă credință”, nu un „arbore care va umbri în pace tot universul”.

Istoria rămâne înscrisă în lumea răului. Se fac divagații demne de aprofundat, despre „moartea pământului” sau o „pace eternă”, oferind singurul „bine”: „refuzul de a fi”. Împăratul admite, dar e mai mărginit în idei: „...dacă aș ști prin cugetare/Aș putea să cunosc ce e/ dar nu -eu nu cred decât câtă văd”....Împăratul nu crede în capacitatea omului de a se mântui printr-o nouă credință: "Crezi tu că vreodată altă cruce/va putea să pătrundă în inimă?.../Viața va primi-o/Spiritul, ba!/ Nu poate un râu/Să-și schimbe cursul său înspre izvor”.

Eminescu - doritor de a fi fost credincios ortodox statornic și exemplar, îi prezintă pe creștini, în epoca aceea, ca pe niște răzvrățiți fățarnici: „Nu vezi că de-astăzi încă se-nfașor/de aste haini spre a cere statul?/ Azi Catilina poartă această mască”...

Cezarul își asumă răspunderea: „Sunt eu stăpân pe sine, Eu sunt spada/Romei. Și nu pot să văd/ nu doar căzută dar nici ultragiată (...) Cât ea este, trebuie s-o susțin!”. Conștiința de nevoia unui „sceptru” de neînvins, împăratul decide: „Și aceasta sunt eu!”. Stăpânul Romei socotește că această cetate trebuie să stea în pace: "De n-o voiește, o voi învăța!/De aceea persecut eu pe creștini/Poporul se asmuță contra firii și contra ordinei!”.

Mai mult decât fatalist imperatorul este încrezător în destinul său: „Intâmplă-se ce s-o întâmpla, nu-mi pasă.. /Nu-mi dau nimic pe numele ce mi-l va da istoria!”. Acest strălucit „Homo Romanus” acceptă, nu o dată, că este un „om comun”, proclamând uneori „mila și îndurarea,..”. Finalul este, cu adevărat dramatic, împăratul recunoscând eșecul real în fața lui Decebal: „Să-i dau Pacea?!/ Ah, e prea târziu?!”.

În menționatele fragmente dramatice, permanent imaginea Romei este un model istoric negativ, iar blestemul lui Decebal cade tăios: „Fii blestemată de a fi eternă/ Fii blestemată, o Niobe gigant!/ Încet, încet s-o împlinim blestemul tău!...”

Scena „împăratul singur” este o parte monologică a piesei, adresată poetului însuși, ca martor etern (sau atemporal). Dar cele mai multe monologuri sunt ale celor doi protagoniști, ale Cezarului cu deosebire. Acesta simte „mișcarea popoarelor” („Și marea strigă, Nordul m-amenință/ Mișcând din codri roiuri de popoare.../ Când ziua unui ev cedează nopții/O, timpul nevăzut e un cutremur!” Astfel își asumă în totul datoria de a asigura stabilitatea istorică: „Lumea e clătinată din temelii și trebuie s-o-ntineresc/Când am pierdut ideea eternității/ Eu singur stau s-o reprezint aici!”) Fermitatea hotărârilor și acțiunilor proprii, deplin asumate, este exprimată simplu: „Eu sunt căci sunt și voi pentru că voi/ ce-am zis e zis, ce este, este!” Găsim exprimată aici identitatea cu sine a împăratului, dar străbate îndeajuns și sfâșierea dinluntru a inimii unui titan. Ieșirea din rolul impasibil agent al istoriei este determinată și de conștiința preaomenescului, a unui suflet obosit. Totuși, pătimirea sufletească e absentă: „Lumea (...)/ nu știe că sufletu-mi e legendă/Legenda gloriei astei vechi Rome/... Ca o poveste să-mi aud viața/ Ca pe un mit eu să mă văd pe mine/. A fost odată-un împărat/Și-a fost așa și-așa, s-afirm (...) Astfel s-aud/Repovestită ca de-o străină grupă/Viața ăstui biet, sărman Cezar!...” În momente de îndoieli și restriște, Traian are nostalgia originii sale iberice („Mi-aduc aminte de un cântec vechi / Ce-o biată fată îl cânta-n Ispania...”) și aceasta îi sporește aspirația spre întărire și optimism: „O, suflete de fier, vărsați în mine/Ura cea oarbă a tăriei voastre/O inimă/Fii fier, fii piatră, numai sânge !”

Tot astfel, ca și regii iudei și faraonii Egiptului, Alexandru cel Mare (sau Traian?!) vede lumea de sus, ca într-o panoramică a deșertăciunilor: „legenda gloriei astei vechi Rome/Ce s-a sfârșit ca orișicare glorie,/ Ca orișicare din legende, trist”.

Actul înfruntării daco-romane este, aparent, un act static, dar el are dinamicitatea momentului dinaintea furtunii. Exaltarea „făurarilor de arme” apare ca un cor care exultă și transmite vibrațiile „inimii de oțel a Daciei”, ca răspuns la năvălirea romană. Personajele dialoghează sau monologhează, transmițând ritmul și atmosfera celor două înfruntări: cu sarmizii iazici (învinși) și cu romanii (considerați iminent învinși). Intriga este înlocuită prin comunicativitatea patosului și ecoul vorbelor cu strigăt de bronz. Decebal are interlocutori (Boris, Celsus, Iaromir și Login) pe care-i înfruntă cu puterea răzbnătorului. Dochia și Celsus aduc un aer sacerdotal. Confruntarea dintre Decebal și Iaromir prilejuiește o scenă magistrală între acești „egali cu rang înalt”. Iaromir elogiază o Romă - „stea polară” pentru omenirea acelor vremuri, în timp ce Decebal se păstrează ca inflexibil dușman al „cetății eterne”, cetate a unui popor corupt, dominată de un Tiberiu sau Calagula, pe care-l compară adesea cu Decebal. În același timp, Boris, principele ereditar, înlocuit de fostul Mare preot și rege Duras, dă întregii ambianțe multă dramaticitate. Este de-a dreptul explozivă scena în care refugiatul Celsus

(„nici erou al Romei și nici prizonier”) prevestește moartea lui Decebal; atmosfera acestui moment dramatic ne amintește de Rugăciunea unui dac și de Scrisoarea I monologul respectiv având chiar versuri interferate din cele două poeme. Zarurile sunt, totuși, aruncate: „pe cai, pe cai!/Războiul este gata! Puneți pe Dunăre un jug de lemn!” Ca o Casandră, Dochia nu se lamentează, ci exprimă cu obidă dar mai ales cu nădejde: „O, țara mea/Unde mergi?/Nici nu mai știi ce faci”...Dochia este un chip al Daciei întoarsă către Roma, ca spre virtutea și speranța depășirii oricăror violențe ale istoriei.

Decebal apare ca un erou tragic de substanță, menit să piardă ca și eroii eschilieni, un tip de erou pentru care lumea este prea îngustă: „Dacă aș ține-n mână toată lumea/Toată lumea nu mi-ar mai ajunge”. Este, până la ultimul moment, imperativ și necruțător: „Luați făclia și -ardeți-i ochiul/Acestuia crunt tiran numit pământ!”. În delirul său, vede un foc care arde Roma, dar și apropiatul său sfârșit, moartea ca alinare: „O cumpănă e suspendată-n aer/Și încă nu văd înspre care parte/Se apleacă limba/Dar mi-e tot una...”neînfricatul rege dac știe că va fi zdrobit, dar se întreabă obsesiv: „Cum, așa de iute?!”. Sfârșitul său e aidoma stingerii lui Ștefan cel Mare din Epigonii (Zimbru sombru și regal).

Desigur, nefinisate și rezumative, momentele „Blestemul” și „Căderea” sunt proiectate ca și Memento Mori: „Cât de înaltă vi-i mărirea, tot așa de adâncă căderea/Pe cât v-ați suit, veți și cădea;/Vai vouă, când ziua-vă din urmă/Veți întreba de ce atâta vă suirăți/Și nu-ți găsi un alt răspuns, decât: /Spre a cădea cu atâta mai adânc!”. În spusele împăratului și în cele ale lui Loginus, Roma apare ca un arbitru absolut al lumii: „dreptatea noastră e puterea noastră/Cu ea deodată vom pieri și noi!”. Decebal răspunde cu ultimele puteri: „Voi, vouă, ce nici zei, nici oameni sunteți/Ci amestecul de rele!”. Într-un înduioșător „Requiescat in pace”, Dochia îl plânge pe Decebal: „Eu te gândeam că ești de fier/Gândeam că moartea nu te poate-atinge!”

În actul final, un lung monolog (140 de versuri) îl invocă pe adevăratul Decebal. Dochia nu poate să se despartă de pământul ei, deși icoana lui Traian este tot mai vie în mintea ei. În final, Eminescu întruchipează ideea metempsihozei, prin reapariția lui Decebal (chiar dacă murise înlăuntrul piesei), ca un bătrân însingurat, fără soartă, fostul leu sau zimbru al Daciei, care repetă întrebarea hamletiană: „Sunt eu sau nu mai sunt eu - e întrebarea?”. Resuscitarea imaginii vieții retezate a marelui rege și gândul permanent al responsabilității față de poporul său, îi justifică disculparea sfâșietoare. Atunci, în aceste momente, apare ca un „Lear al Daciei”.

Eminescu a dovedit, în dramele Decebal și Pacea pământului vin s-o ceară, că stăpâna măiestria de a construi monologuri și tirade pentru receptori avizați. Monologurile lui Decebal subliniază rolul istoric al personajului și, ca atare, îl caracterizează ca un erou imperial dând curs unor patimi, unor gânduri profunde și altora dureroase, ca aparținând unui hegemon al istoriei universale.

Ele îi impun rangul de favorit al zeilor și zeii înșiși, Zeii Daciei, apar în luptă cu oștirea romană. Poate că, în acest fragment de dramă, Eminescu a integrat în textul dramatic cele mai multe poezii cu existență anterioară autonomă: mai ales sonete gata redactate (singurele rimate), ca „Adâncă mare”, „Cum oceanu întărat”.

Chiar dacă s-a desprins de Decebal, ca un dialog dramatic autonom, Pacea pământului vine s-o ceară, a fost scrisă în perioada berlineză, odată cu aceasta și prezintă multe similitudini (atmosferă, personaje, loc al acțiunii). Aici, înfruntarea are loc între Duras-Diurpaneus, marele preot dac și Traian, într-un timp istorico-dramatic semen cu cel al dramei anterioare (fără a se putea postula, totuși, că ar putea reprezenta un alt act al lui Decebal. Poate, cel mult, o variantă). Marele preot orb, fost rege, înfruntându-l pe Traian are o viziune mai cuprinzătoare și mai înaltă asupra istoriei decât Decebal ori Iaromir, ori Login, și pare croit dintr-o altă substanță a imaginației poetice.

O serie de șapte monologuri, care pot fi atribuite unui împărat nespecificat al Romei (poate tot Traian) îl arată pe erou măcinat de îndoieli, împovărat de misiunea lui, dar dârz. Ele pot constitui un pandant la monologul regal-imperial al lui Decebal. Îngrijitorii ediției (Perpessicius și Petre Creția) au atașat la acest fragment și manuscrisul scurt al unei schițe de dialog, purtat la Roma, pe Aventin, între un roman și un „barbar”, Tentaba - poate un dac, mai degrabă un german.

BOGDAN DRAGOȘ. este o tragedie, în șapte scene, cu o acțiune „de o zi”, din zori până în amurg, localizată în imaginara cetate a Arieșului. Din această dramă se păstrează primul act (subintitulat Cornul lui Decebal) și o parte din ceea ce ar fi fost să fie actul doi.. Acest al doilea act, însă, de o cu totul altă inspirație, urma să fie desprins de aici și integrat ca primul act al unei alte drame, proiectată în trei acte - Nunta lui Dragoș.

Scrierea piesei Bogdan-Dragoș a fost determinată de dorința lui Eminescu de a împlini primul proiect dintr-un vast plan de opere dramatice Dodecameronul Dramatic - prin care năzuia să dramatizeze întreaga istorie a Moldovei, îmbogățind astfel repertoriul atât de sărac în drame naționale de valoare. Subiectul - luat din vremea legendară a istoriei noastre - l-a ispitit și pe Gh. Asachi, care a scris o piesă despre Dragoș „principele românilor din Maramureș”, pe actorul I.D.Lăcea, amic al lui Eminescu, care a făcut o dramatizare după Pelimon, și chiar pe Ion Slavici, autor al piesei Bogdan Vodă.

Baza istorico-documentară a dramei lui Eminescu era domnia maramureșanului Dragoș, figura legendară a descălecătorului transilvan în Moldova, urmat la domnie de Sas (1354-1355) rămas sub suveranitate maghiară și înlăturat de către Bogdan, care era, după Eminescu, fiul lui Dragoș. Eminescu nu a respectat adevărul istoric, însăși împerecherea de nume

Bogdan-Dragoș contrazicându-l. În piesa lui Eminescu, Dragul, voievodul maramureșan, are un fiu nevârstnic (Bogdan) și un văr ambițios, dornic de domnie, numit Sas (însurat ce o veritabilă „Lady Macheth” - Bogdana, pentru a urca la tron pe fiul lor Ștefan. Numai că, din eroare, Sas își ucide fiul, care, întâmplător, se afla în patul lui Bogdan. Astfel se încheie primul act al piesei, restul fiind fragmente care lasă să se întrevadă posibila continuare a dramei: Bogdan și credinciosul său Roman Bordei fug în munți, așteptând momentul prielnic al urcării pe tron.

Nicolae Iorga a socotit Bogdan-Dragoș ca făcând parte din „comoara de mari lucruri neisprăvite, cu mult mai presus decât timpul lui și mediul său” (v. N. Iorga, „O dramă a lui Eminescu”, în „Sămănătorul”, 1 oct. 1906). Abundă dialoguri în care tensiunea momentelor alternează cu meditații în liniște la soarta țării (Dragul-Bodei, Dragoș-Bogdan, Dragoș Bordei). Există totodată, o frumoasă scenă de dragoste între Bogdan și Ana, fiica lui Sas, în care surprindem versuri din „peste vârfuri” și „Atât de fragedă”, un monolog al lui Bogdan -Dragoș (o schiță a descrierii lacului cu lebede din Scrisoarea IV). neputând continua actul II, Eminescu a lăsat fragmente îmbunătățite, dar, unele, veritabile capodopere lirice. De fapt, în Bogdan-Dragoș, elementul predominant este lirismul, lucru remarcat insistent de I. Masoff: „...voievodul Dragul declamă o poezie despre frumusețile Moldovei, cei doi îndrăgostiți se pierd în amănunte lirice, Sas vorbește într-o suită metaforică, Bogdana e retorică, dramatismul piesei e liric”. (I.N, op. Cit,p.173).

Proiectul de piesă Nunta lui Dragoș trebuie pus în legătură cu Bogdan-Dragoș. El prevedea trei acte, dar nu e scrisă decât scena întâia între Bogdan și Verena (numele Anei este înlocuit prin Verena, ca un omagiu adus Veronicăi Micle, de care poetul era tot mai îndrăgostit!); din proiectatul act al doilea, nu s-a scris (sau, poate, nu s-a păstrat) decât o scenă de comedie, în care Pepelea se învoiește „să facă pe Vodă”.

Drama a fost scrisă între 1876-1879, dar s-a păstrat multă vreme între coperte de arhivă. De abia în 1904 a fost semnalată, în „Sămănătorul”. I. Scurtu a observat cu îndreptățire, cu acest prilej, că „în toate fragmentele dramatice, ca și Bogdan-Dragoș, „elementul predominant este lirismul cel mai pronunțat (...) despre preponderența elementului liric, putem formula părerea că poetul era conștient de acest lucru și că, el însuși, scotea, ca dintr-un izvor nesecat, poezii lirice din unele concepte dramatice („Sămănătorul” nr. 3, 18 ianuarie 1904).

Credem că este potrivit să ne referim, subliniat, la personajul central al dramei ca plămădire între document și ficțiune.. Se știe, din mărturisirile lui Zamfir Arbore, că poetul a citit începutul dramei Bogdan-Dragoș, în toamna anului 1879, în fața acestuia și a lui Alecu Bărcănescu (care „a potrivit, pe loc, melodia unei doine pe versuri din textul ascultat”). Ce va fi stârnit râvna

efemeră a celui ce se consacră gazetăriei, determinându-l să preia vechi proiecte dramaturgice din epoca studenției berlineze? „Frenetic cititor al lui Shakespeare - în original și din bune ediții germane - precizează criticul Ionuț Niculescu (v.art. „Personajul istoric”, în „Teatrul”, nr.7-8, iulie-august 1982, p. 174), Eminescu fusese fascinat, în umbra zidurilor de Burg, unde imaginația istorică se aprinde ușor, de un paralelism, hrănit, prin operele romantismului, până la viziunea mitică asupra dinastiei descălecătoare a Moldovei, Mușatinii, apăsase o fatalitate sanguinară, de felul celei evocate de marele Will în Cronica Plantagenetilor (c.f. Filimon Taniuc - Bogdan-Drăgos - în „Buletinul Mihai Eminescu”, Cernăuți, IV, 1933, nr. 11). De unde și acel grandios plan al „Dodecameronului dramatic”, prin care contemplatorul Luceafărului, dorea să aducă în teatru veacul de așezare, ce precedase urcarea în scaun a lui Ștefan cel Mare (G. Bogdan-Duică, „Dodecameron dramatic”, în Buletinul „M. Eminescu”, Cernăuți, III, 1932, nr. 10).

Nu pot să ne scape unele elemente de atmosferă și caracterologice: Dragul este așezat într-o cetate stil gotic; Bogdan este o „harpie fioroasă”; aparent preocupat de „patimi” cinegetice, Bogdan trăiește idila de puritate feciorelnică pentru Ana (într-o variantă, fiica boierului; Bogdan - are, totodată, „cap politic” și este mult iubitor de țară. Dragul este un diplomat subțire, pragmaticul Bodei este cel care-l îndeamnă pe Ștefan să poarte mantaua lui Bogdan, urzind astfel uciderea acestuia. Este demn de subliniat că Ana îl confundă pe Bogdan cu un „sburător” și înseși invocațiile lirice sunt asemănătoare, uneori, cu cele din poemul lui Eliade, dar și cu momente de atmosferă și invocație ca-n „Luceafărul”.

În final, fragmentar, este evocat „descălecatul” maramureșenilor:

.. Ostași cu chica lungă, boieri cu lungii pinteni

Părea că însuși cerul a fost durat cu fală

Pentru intrarea largă pe o poartă triumfală... (Momentul este croit fastuos, ca și cel în care „cornul lui Decebal” dă semnalul plecării lui Bogdan spre a-și urma destinul măreț). Frica de vrăjitoare a lui Bogdan sau scena beției ușuratecului Ștefan sunt elemente de detaliu nu numai pitoresc, ci și de configurare a unor momente de atmosferă scenică, prin care Eminescu dovedea că are deosebite aptitudini pentru teatru.

Insistăm prin a mai arăta că Nunta lui Drăgoș a fost proiectată ca o dramă mult mai cuprinzătoare. Acțiunea și unele nume de personaje provin din textele lui Hurmuzaki. În același timp, numele Leizei va apare și în comedia „Gogul tatii”. În chip hazardat s-a spus de către unii biografi că fragmentul 14 ar presupune o situație analogă celei din Romeo și Julieta, în care ambii tineri beau, pe rând otravă. În schimbul textului acesta (din care s-a păstrat scena I, o importantă parte din scena III și un număr de replici răzlețe, - este unul din cele mai bogate în analogii, apropieri sau identități textuale cu poezii eminesciene sau fragmente de drame de sine stătătoare: Gemenii, Mureșan,

Scrisoarea IV, Peste vârfuri, Atât de fragedă, Pierdută pentru mine, Zâmbind prin lume treci, Renunțare, Gemenii, Sub cerul plin de nouri ș.a.)

Cele două destul de ample fragmente ale dramei Bogdan-Dragoș lasă să se întrevadă un chip cu totul inedit în dramaturgia noastră de sorginte istorică (poate și în aceea a lumii): din acte, mărturii și sinteze se trage numai atmosfera, și se schițează cadrul faptelor și eroii se desfășoară și sunt animați într-o genială viziune și ficțiune poetică.

Marele istoric Nicolae Iorga a atras atenția asupra numelui de fantezie „Bogdan-Dragoș”, indicând și izvorul: tomul I din „Fragmente pentru istoria românilor”, culese din arhivele vieneze și tipărite în nemțește de Eudoxiu Hurmuzaki (tradus în românește de Mihai Eminescu în 1878, în tihna odihnei sale la moșia Mândrea din Florești-Dolj). Mai ales lucrul la capitolul „Începutul existenței de sine stătătoare și a principilor proprii ai Moldovei” i-a trezit nostalgiile de dramaturg. E și vremea când se nutrește cu o operă de stranie frumusețe: Istoria critică a românilor (editată în fascicule, între 1871/1875), prin care Hașdeu lansa ipoteze uluitoare despre „descălecatul” în principate. Eminesciana dramă Bogdan-Dragoș - combinație a numelor care, între 1352-1359, fundează principatul Moldovei- descinde din spiritul cărții lui Hașdeu. Prin Eminescu și Hașdeu, se atinge apogeul romantismului literar și istoric în cultura română.

Elementele de ficțiune abundă, încă de la începutul dramei, și în nominalizare eroilor: Dragul (sau Dragoș Voievodul Maramureșului, este împodobit de poet și cu titlurile de despot al Arieșului și de comite al secuilor (lucruri neadevărate și chiar imposibile!); „vărul Sas”, un moldovean deci, este un ...trădător dar unul care nu-și atinge scopul uzurpator (Să precizăm că în Moldova a domnit cu adevărat un Sas, între 1354-1358!). De domeniul ficțiunilor este și vicleana diată, fals și iscusit pecetluită, pe care Dragul i-o dă lui Sas, ca epitrop, precum și eroarea pe care o produce trădătorul, ucigându-și propriul fiu. Potrivit altor fragmente, N. Iorga crede că piesa s-ar fi putut termina cu „îndoita izbândă a lui Bogdan, ca întemeietor de casă și a înălțător de al unei Doamne (tot „fictivă” n.n), cucerită și ea într-un popas de vânător de zimbri .” Părțile scrise din actele II și III încercuie un suav, moment erotic între Bogdan și Ana; de aici, Eminescu va extrage poezii, tipărite antum sau postum, vârfuri, prime versiuni la Atât de fragedă, versiune la Rugăciune și la Renunțare, care sunt, ca și alte poeme, desprinse din proiectele dramatice (întreaga filiațiune putând fi urmărită în edițiile Perpessicius, D. Murărașu, și Petre Creția).

Produs exclusiv al ficțiunii, drama Bogdan-Dragoș revelează un mare poet al caracterelor, al pasiunilor urmărite de fatalitate. Ne-au rămas destule însemnări de la Eminescu, prin care-și explică intențiile privitoare la piesă, ca de altfel la întregul ciclu mușatin. Râvna cu care a migălit manuscrisele dramei Bogdan-Dragoș dovedește că Eminescu credea în

existența istorică a eroului său. Această forță de scrutare prin cețurile istoriei îl apropie și mai mult de Hașdeu - un capitol de afinități necercetat în istoriografia literară.

Peste un sfert de veac, A. Davila a mărturisit, de-a dreptul, că numele voievodului Vlaicu, eroul dramei cu același titlu, e creația lui, că „Hroicul” lui Șincai, principala sursă pe care o dezvăluie, nu pomenește de contemporanul „descălecătorilor” moldavi, și nici alte izvoare (aici se înșală însă!) Prin drama lui Davila, intrăm într-un tulburător proces literar.

GRUIE SINGER, baladă dramatică înscrisă în perimetrul perioadei ieșene (1876-1878), aduce mitul acestui erou popular într-o dramatizare „cu totul slobodă” (v.p. Creția). În plus, întâlnim o abordare personală a mitului lui Oedip, actul V, dezvoltând ideea ispășirii unui groaznic blestem. Această lucrare dramatică neterminată (însușind 25 de pagini în ediția Perpessicius, cu multe fragmente și variante scurte) cuprinde multe inserțiuni de simbolistică populară, între care și simbolul bățului uscat (care reînfloarește printr-o minune), des întâlnită în legende populare aromâne publicate de Papahagi, devenind celebru prin drama wagneriană Tanhauser.

Eminescu a conturat personaje care poartă parfumul și întâmplările epocii, cu atât mai mult pe cele prevestitoare de grozăvii și aducătoare de moarte în existența eroilor: Iuga (Voievodul Sucevei), Măria Doamna, fiul lor Bogdan-Dragoș, Mihnea Sînger și Irina, fiul lor Gruia, Gelu (Voievodul Tatrei și al Câmpulungului), fiul său Anin și fiica Angelica. Actul I are două momente dramatice deosebite: omorârea lui Iuga de către Mihnea Sînger și "scena blestemului", când cernita Doamnă Măria și Bogdan-Dragoș invocă "parcele" pentru ca Mihnea - fiul și Gruie Sînger să-și ucidă tatăl "și să se ieie" cu mama sa, Irina. Actul al doilea - prefigurat fragmentar (și povestit) - zugrăvește întâmplări și împliniri de destin: dragostea lui Bogdan-Dragoș în necuprinsul pădurii; salvarea copilului dat pradă apelor Bistriței de către credincioșii voievodului - ; momentele de crudă remușcare pe care le trăiește Gruie Sînger în legătură cu uciderea "din joacă" a lui Floribel, ca și pentru alte răzbunări sângeroase, predestinate. Actul final (V) a fost destinat "rătăcirilor" de minte sălbatică al lui Gruie, în felul celor ale miticului Orest. Mărturisirea păcatelor către un preot și către tânărul Mană, nu-l întoarce din nebunia sa și-l împușcă. La "mănăstirea de piatră", în fața sa infrunzește "bățul uscat făcând să cadă din el două mere: proprii părinți. Gruie Sînger cade mort și cruntul blestem se împlinește întocmai!"

Există în această dramatizare pasagii lirico-dramatice care au echivalențe în Gemenii, Când te-am văzut, Verena și Gelozie. Ne aflăm în fața unui proces de istoricizări, datorate contactului cu scrierile lui Hurmuzaki și a unei interferențe de inspirație preponderent mitică, cărora i se adaugă, în partea idilico-elegiacă, germinația poetică a "momentului veronian" de la Iași.

ALEXANDRU CEL BUN. Nu s-au păstrat (sau nu s-au scris) decât trei scene. S-a găsit, în fragmente nefiniate, mai ales scena Ringalei. În acest început de dramă istorică sunt, fugar dar ferm conturate, personaje cu note caracteristice care "prezic" întâmplările dramei: blândul și cumpănitul Alexandru cel Bun, năpraznica Ringala, Jurgea ("Giurgea", starostele de Suceava, Un șoimar, Ciurbă, Dănicuș...Alexandru are replici scânteietoare: "De ce mă tem, Jurgea?" De sângele meu mă tem!. Tragedia mușatină este invocată simplu, direct: "Frate alungă pe frate, fiu pe tată și tată pe fiu. Sângele mușatin clocote de fărădelegi!" Un scurt monolog al aceluiași drept domnitor devie pilduitor pentru zugrăvirea caracterului său blând, dar și al epocii pe care încearcă „s-o îmbuneze”: „Ei, nu prin ură se domnește ...Oamenii au nevoie de liniște, de îngăduință. Cuțitul prea ascuțit se tocește, domnii cei aspri cad!"Aceasta este chintesența frământărilor voievodului, care dorește „liniștea între hotare" dar aspirațiile schimbării de domn duc la urzeli și uneltiri grave. Voind să treacă tronul fiului său Ilie, Alexandru se teme de gândurile pizmașe ale celui alt fiu (Ștefan) și ale fratelui său „Iuga, cap tăiat".

Alexandru cel Bun este un erou autohtonizat, din familia „diriguitorilor filosofi". Istoricii de teatru au găsit temeuri de comparație, în dramaturgia eminesciană, cu Traian ori Decebal, cu Cezarul sau tribunul proletarilor, cu Arbore hatmanul și cu Ștefaniță (din „Mira"), cu Mircea dar și cu Baiazid (când meditează despre rostul său și al lumii).

În scena finală, Eminescu a compus un moment alegoric: în timp ce se pregătește intrarea lui Ilie în cetate, în fața castelului domnesc apare un tânăr „împlătoșat", fără replică, în care ar putea fi recunoscut viitorul Ștefan al Moldovei, deasupra sa, un vultur mare își întinde aripile „drept soare".

Să revenim și să precizăm că M. Eminescu a conceput „Dodecameronul dramatic" ca un inventar al domniilor mușatine. Dacă planul său ar fi fost îndeplinit, literatura română ar fi avut - alături de Caragiale comediant - un dramaturg de dimensiuni shakespeareane.

Se observă că, în prima înșerie, alături de numele scris cu majuscule „NEAMUL MUȘATIN" apare adausul : „Mircea Vodă - bătălia de la Nicopole". Istoricii de teatru se întreabă și astăzi: să fie vorba de sugestia unei înrudiri între Basarabi și Mușatini?!

ȘTEFAN CEL TÂNĂR. Acest erou de dramă - este ipostaziat de M. Eminescu sub multiple înfățișări caracterologice și în mai multe piese și proiecte dramatice. În afara dramei de sine stătătoare (aproximativ 40 de pagini în manuscrisul păstrat, fragmentar desigur), Eminescu a localizat vremea domniei acestuia și în Mira.

Nepot al lui Ștefan cel Mare și predecesor al lui Petru Rareș eroul debutează în drama ce-i poartă numele ca „nestatornic, de o beție tristă, nobil în fundul inimii, dar abrutizat prin pasiune; în unele momente ale dramei vădește un fond de gândire concentrat în meditații și tineri pozitive; până la urmă nu-și

părăsește caracterul melancolic, aproape maladiv și nici comportările meschine, reacțiile sangvinare.

Eminescu extinde observațiile și criteriile sale caracterologice și asupra celorlalte personaje ale dramei. Le vom reproduce exact, pentru că în puține opere ale dramaturgiei noastre naționale am întâlnit o asemenea profundă și întinsă prospecție în lumea personajelor - calitate dovedită și în „povestirea” lucrărilor neterminate sau în tablourile revelatoare ale proiectelor sale dramaturgice.

Arbore este caracterizat astfel de dramaturg: „Sever, contrastat din mari speranțe în viitor - mari suveniruri din trecut, și cu toate acestea sceptic prin meschinătatea curtizanilor ce-l înconjoară și-l amețesc pe Ștefan cel Tânăr. El e sufletul rămas încă pe pământ al lui Ștefan cel Mare, e suvenirea lui vie încă, e omul ce 1-a văzut pe leul murind, i-a strâns mâna eroului în război, e ca un sfânt care-n visul tinerețelor lui a văzut pe asprul și bătrânul Dumnezeu. Mândru și mare față cu Domnitorul (Posa-Essex). Disprețuitor sublim față cu curtizanii (ALB).”

Mira (al cărei nume a apărut ca titlu și al acestei drame, nume schimbat de Perpessicius pentru a nu se crea confuzii în legătură cu drama de sine stătătoare), apare caracterizată mai lapidar, dar cu o concentrație metaforică excepțională: „Față palidă și lunatică, cu inima la început rece ca (a) unei vergine ce a visat cerul. E personificarea unei rugăciuni melancolice care nu se știe cum se rătăcește pe pământ, când nimic din ea nu se pare a pământului, Nu are nici durere, nici bucurie, ci (e) învelită ca un mister în norul ei de melancolie, e cu inima nedeșteptată și, deși o să se cunune cu Maio, ea-i spune lui că nu-l iubește”.

Frumosul Maio, „poetul înger”, este amplu și precis caracterizat: „...iubește pe Mira, dar amorul lui e acela a disperării și a sufletului zdrobit, căci știe că Mira, deși va fi soția lui, dar nu-l iubește.. dar vrea să fie sclavul visurilor și al capriciilor ei, să trăiască numai pentru că trăiește ea, nu cere nimic, nici amor, nici compătimire, nu cere să cugete la el, numai să-i permită ca să fie reflectul unui surâs palid, dar amorul lui nu e palid, un amor de arab, arzător, de foc, care contrastă mult cu ființa lui angelică (Blond)”.

Petru Rareș (Petru Maja) apare ca erou al dramei ce-i poartă numele, dar și ca personaj adus sub reflectorul altor drame istorice. Pentru aparițiile în drama Ștefan cel tânăr, Eminescu îl voia astfel: „...pasiune italiană, visurile sale sunt de foc și când sunt palide, sunt ca flacăra ce se stinge, dar amorul lui pentru Mira e contrariul amorului lui Maio, angelic, curat ceresc. Are un mare fond de forță în sufletul lui, care-i lipsește lui Maio (Păr castaniu, ochii căprui...)”

Întrerupem - din nevoie de spațiu șirul acestor „caracterizări de personaje” care deschid, mai mult ca în alte „preambuluri” la dramele eminesciene, o viziune amplă, originală, asupra modului în care Eminescu

realiza subtile, colorate și poetice crochiuri de eroi, ele însele repere pentru iluminarea dramei respective, dar mai ales călăuze pentru jocul actorilor — interpreți, pentru întruchiparea rolurilor în spiritul textului și al concepției autorului. Aceste adnotări caracterologice vădesc, o data mai mult, respectul pe care-l arăta Eminescu, eroilor săi, actorilor și spectatorilor.

Manuscrisul acestei drame ne oferă limpeziri în istorie, dar și surprize în ce privește profunzimea ideilor și traiectoria sigură în epocă. În final, apare un Ștefan cel Tânăr, altfel decât cel „istoric” (care-l executase pe Arbore în aprilie 1523): este cel ce se însoțește și este însoțit de acțiunea condusă de Arbore în favoarea lui Petru Maja. Este impresionantă scena aVI-a - ultimile clipe ale lui Arbore - când impunătorul și dreptul hatman rostește fraze de Evanghelie: „Trecutul e în mine și eu sunt în trecut!”

Nu vrem să scăpăm unele localizări în orientul apropiat: la un moment dat se vorbește de „Codrii Livonului”. Este o sugestie convingătoare despre însemnătatea relației Bisericii acelor timpuri cu lumea creștină de oriunde.

Drama Ștefan cel Tânăr poate fi pusă în relația cu alte multe opere poetice și dramatice eminesciene: „Mureșanu”, „Povestea magului călător în stele” (motivul insulei locuită de o prezență angelică); tot astfel, debutul monologului lui Ștefan are corespondent în „Memento mori”, ca și dialogul între Ștefan și Arbore. Relații de „precedențe” dovedim în „Melancolie” sau „Amorul unei marmure”:

Urăsc întreaga lume cu-o patimă atee
Urăsc a mea ființă, urăsc inima mea
Aș blestema pe mama, fiindcă e femeie
Femeie ca și ea.

Mira este etichetată ca fiind „blondă ca Nordul”, ceea ce ne conduce la analogii evidente cu poezia „Nordul”.

În adnotările pe acest manuscris, Eminescu însuși remarcă: „În scena întâia, Ștefan exprimă simțămintele amorului ce le nutrește actualmente pentru Mira, nu a acelui trecut, cum e poezia „Statuia unui înger” (care nu ni s-a transmis, n.n).

P. Panaitescu-Perpessicius ne sugerează și similitudini din „preistoria” lui Înger și demon:

...Popor, urăsc poporul! Popor, eu te urăsc!
~~Eu voi domni pe lume ca îngerul căzut,~~
Sunați, trâmbiți de moarte, loviți arme de foc
O, taur al Moldovei, eu te zdrobesc pe loc!
~~La naiba! Acum vie și Arbore să zică~~
Că eu nu sunt nepotul al lui Ștefan cel Mare,
De nu și în mărire, cel puțin în turbare...

PETRU RAREȘ. Această dramă istorică, proiectată în cinci acte,

continuarea (risipită) a „ciclului Mușatinilor”. Personajele susținătoare ale dramei sunt aduse în scenă, și prin continuitate: Petru Maja (Rareș), Maio, Mira, Arbore. Ipostazele reînvierii acestor eroi sunt diferite.

Piesa ne apare drept cea mai elaborată formă a unei drame bazată pe confruntarea dintre Ștefan cel Tânăr și Petru Rareș, din cadrul Dodecameronului dramatic. Neterminată, dar s-a putut păstra un proiect al dramei, pe acte și scene, în care se vede că poetul - dramaturg intenționa să-și grupeze personajele, altfel decât în Ștefan cel Tânăr, făcând să graviteze totul în jurul lui Rareș. Până și textul „adaos la plan” este scris din perspectiva exclusivă a unui Petru ca personaj central. Ștefan apare doar în ipostaza (și impostura) crâncenei înverșunări a unui înfrânt.

Mira, pe deasupra sentimentelor ei, acționează pe linia tradiționalistă a părintelui său Arbore, jertfîndu-se, sub marea umbră a acestuia în favoarea unui vrednic urmaș la cârma țării..

Poate nu strică să ne referim la un detaliu: aluziile la „liră” și la „cununa de aur”, apar atât în proiectul piesei (în mod cert alcătuit pentru o dramă Petru Rareș), cât și în rezumatul actului V. Cele două obiecte „de recuzită” par a fi avut un rol major în nescrisa poveste de iubire între Petru și Mira....

CEL DIN URMĂ MUSATIN. S-a păstrat un fragment destul de inconsistent (7 pagini, în ediția Perpessicius!) dar suficient pentru ca din „cioburi de teatru” să închipuim un întreg. Prologul dezvăluie gândurile lui Petru, spuse între zidurile unei case de țară: „Nu vreau să fiu pescar ca tata, să trăiesc ca viermele în lume. Mai bine la mănăstire. Îmi plac rasa și cartea. Am să mă uit în carte și am să gândesc la lume.. .nu la fete”.

Sunt demne de reținut scenele închipuite de Eminescu la lacul Brates, prezențele în desfășurarea acțiunii a unor personalități care au făcut sau puteau face istorie. (Rareș, Antim Mitropolitul, un Petru și un Bogdan Vodă, Doamna Ruxandra, stolnicul Petre din Lăpușana, Cornea Vodă (castelanul Ciceiului). ...Scena este mult prea aglomerată de personaje, pentru a-i face „vizibili” pe toți...Rămâne neapărat, ca o mostră de monolog dramatic - cel rostit de Petru Rareș:

*Boieri, Moldova astăzi pe tronul ei ne cheamă
De glasul țării mele eu trebuie să țin seamă.
Si mă apăs pe frunte-mi coroana cea de aur...
Și să vorbesc în purpura și-n slava ei, Mărie!
Stăpân voi fi de astăzi, pe oaste și corăbii
La glasul cel de bucium, la un (...) semn
Ridic cetăți de piatră și mișc cetăți de lemn
Pe fața mării lucii, cu a inimii tărie,
Vom birui de-apururii vrăjmașii toți...Mărie!
Cu sfaturile voastre o să domnesc, socot*

Spre binele Moldovei, spre glo...Oh, nu mai pot...

Prăbușirea trupului exclude prăbușirea spiritului și a puternicului simțământ patriotic al Voievodului. Finalul este o apoteoză eroică sugerând că totul exaltă legenda, clopotul Buga sună de la sine și sfânta mănăstire Putna se luminează din morminte la apusul neamului Mușatin. Invocând acestea, epilogul este în totul cutremurător (ca în puține drama istorice românești!).

ALEXANDRU LĂPUȘNEANU. întreaga acțiune dramatică se desfășoară într-un timp istoric care coincide cu însăși durata reprezentării: două ore pline. Locul acțiunii este curtea lui Alexandru Lăpușneanu, sala tronului. Personajele care definesc conflictul sunt „Lăpușneanul, vistiernicul Ion, văduva Bogdana și boierii de curte (care au funcție corală). În centrul acțiunii dramatice, ca nod al ei, se fală Gruie, om viteaz, de stirpe mușatină, acum mort și așezat pe năsalie în centrul sălii tronului.

Scena întâia evocă, prin declarațiile boierilor în jurul catafalcului, meritele lui Gruie „vlăstar de Mușatini, boier de Curte, făcut din altă plămădă decât toți...suflet din alte vremi”: cu o mână de oameni eliberează Hotinul de turci, sub cuvânt că nimeni, nici Vodă Lăpușneanu, nu are drept să cedeze nici măcar o palmă din pământul Moldovei.

Moartea sa în condiții „ciudate” stârnește supoziții și mai ales împărțirea boierilor în tabere „pro” și „contra” Lăpușneanului, bănuind de ameste în pierderea sfetnicului său. În scenele următoare, atitudinile lui Lăpușneanu sunt diferite: după ce, la început, nu îngăduie ca Gruie să fie înmormântat după cuviință, când rămâne singur cu trupul neînsuflețit al eroului, dezvăluie - într-un monolog fierbinte - adevărata natură a relației lor. Hula pe care i-o aruncă Bogdana - Văduva o întâmpină cu mărinimie, hotărând căsătoria acesteia cu vistiernicul curții, și acordă danii în totul generoase...Primele scene pregătesc admirabil dezvăluirea faptului că Lăpușneanu este „altul decât cel socotit că este”. În alocuțiunea funebră pe care o rostește în fața rămășițelor părăsite ale marelui și credinciosului său prieten, Lăpușneanu se confesează profund:

Dintre cei legați la Putna încă unul, cel din urmă

Dintre toți câți se-adunară ca să facă jurământ

Toți urmară altă cale ... tu te-ai ținut de cuvânt.

Această smerenie a Lăpușneanului înaintea prietenului său preacurat și viteaz, constituie un moment antologic în drama istorică românească (din păcate, puțin afirmată și ilustrată pe scenă!)

Scenele I și V ni-l dezvăluie, tot mai mult, pe adevăratul Lăpușneanu, care se silește să asculte plâsmuirile veritabilului ucigaș al lui Gruie (deși povara vinovăției acesteia rămâne asupra sa), pentru a-i dezvălui, în cele din urmă, fapta criminală.

Pentru a profita și mai adânc valoarea dramaturgiei istorice eminesciene, să mai cităm un monolog (antologic) al jertfitului Gruie adresat

pașei din Hotin:

Pe mormintele ce-închidem în locaș întunecos,
Noi boierii-am ales Vodă în Moldova, pe Hristos,
Pârcălabi suntem cu toții și ostași ai lui Iisus,
Iar acela care vornic peste noi cu toți l-am pus
N-are drept să dea din țară loc măcar de două palme!

Fragmentul Alexandru Lăpușneanu e scris în epoca maturității, dar conceput încă din adolescență. Piesa are multă tensiune dramatică, tocmai pentru că Eminescu recreia patosul scenei și urmărea, predilect, să scrie piese de înaltă tensiune dramatică. „Din Alexandru Lăpușneanu - menționa poetul când a conceput planul acestei lucrări - s-ar putea face un Macbeth românesc, cu întrebuintarea mai ales a ultimului act al nuvelei lui Negruzzi". Nu a putut finaliza acest gând, dar a reluat ideea piesei în poeme și proiecte ulterioare: G. Călinescu surprinde ritmuri, mișcări și idei din Scrisoarea III, remarcându-se „o altă mișcare a personajelor versuri avântate și teatrale, o intrigă ce promite să fie ingenioasă și un lirism căruia Eminescu reușește să-i dea o altă motivare dramatică (G.C., „Adevărul literar și artistic", 23 oct. 1932). Unii biografi au pus „avântul liric" al acestei perioade de creație și pe seama dragostei platonice pentru Mite Kremnitz. Scriitoarea de limbă germană, traducătoarea lui Eminescu și eleva acestuia (primind „lecții de limba română"), avea să arate în cartea sa Amintiri fugare despre M. Eminescu „Am vrut să-l decid să scrie o dramă, pentru că-mi spusese de multe ori că are capul plin de imagini și motive, însă el îmi obiectă că n-are timp, și afară de acestea n-ar fi în stare să lucreze în mizeria de care era înconjurat. Camera aproape că n-avea nici aer, nici lumină...!"

MIRA ni s-a păstrat ca un fragment de piesă (realizatorii ediției de „Opere complete, Teatru original și tradus" transmițându-ne numai 25 pagini de manuscris). A fost scris în proză și versuri, în anii de adolescență ai poetului (1867); ulterior, n-a mai stăruit asupra cadrului istoric al dramei, strămutând lesnicios episoadele lirice din vremea lui Ștefan cel Mare în cea a lui Mihai Viteazul. Prima versiune a constituit, astfel, nucleul a două sau chiar mai multe piese. Motive din piesă au apărut în mai multe versuri (în Melancolie, de exemplu) după cum în dramă aflăm imagini (și chiar versuri) din Amorul unei marmure și Lido (1866); poezia Cine-i? nu este decât cântecul lui Maio din Mira.

Manuscrisul abundă în adnotări, consemnări răzlețe, încercări de rime, versulețe, decupaje din operele unor autori străini și autohtoni, sugestii pentru posibile variante, etc. ne interesează câteva dintre aceste inserții, care deslușesc preocupări, meditări, roade ale lecturilor: actul al II-lea începe cu „scene ce amintesc de Don Carlos, de Schiller"; în același act, părăsește cursul acțiunii pentru a se angaja într-un dialog între Mihai Viteazul și Hilarie; o succintă însemnare "...așa numite drame clasice s-ar putea introduce prin piese ca Ovid

din Dacia), caracter și idei în operele sale". Introduce un personaj nou (Marcu Vodă) la p. 26 (pe care îl anunțase numai, la p. 15); propune ca model, la un moment dat, scena din Kabale und Liebe de Schiller; pe neașteptate, întrerupe scrierea Mirei, pentru a interfața un nou proiect de piesă (Petru Rareș); în scena „balului de la curte” subliniază pe margine textului : „din bucurie pentru că au băut pe Mihai” (iată o altă dovadă a neconformismului față de adevărul istoric și cultivarea ficțiunii în drame sale...Toate aceste observații, reveniri, interferențe și paralelisme se datoresc, în cea mai mare parte, faptului că varianta de bază a dramei Mira a fost scrisă în perioada de tinerețe (1868-1869), când nu avea încă îndestulă experiență în scrierile teatrale și idei, tot mai noi, poate în dezordine, îi încercau, năvalnic, cugetul.

În prolog, Mihai Vodă îi transmite lui Hilarie (Toma Nour) misiunea de a-l răsturna de pe tron pe Ieremia Movilă, făcând „jertfa lui Avram” (adică pierderea fiului său, Miron Ștefan). Magdalina (în alte versiuni Adina), tutora lui Ieremia, unealtă a acestor planuri, face un joc dublu: ea vrea să-l obțină pe Miron Ștefan fără crimă și să-l convingă pe Ieremia Movilă s-o dea pe fiica sa Mira (cea dorită de Miron Ștefan) „după polon”. În fapt, Miron Ștefan știa că trebuie să devină o „umbră de domn” și că o va omorî pe Mira.

Vorbindu-i lui Nour (Hilarie), Mihai Vodă admonestează imaginea lui Ieremia Movilă: „...un domn desfrânat, vânzător de țară....iată Moldova și domnul ei. În sufletul acelui nimic, acelui om beat de onor, e sufletul Moldovei, numele lui e numele Moldovei (...) O, Satana n-a făcut niciodată un aliagiu mai monstruos, prostituțiunea rânjindă n-a îmbrățișat niciodată cu mai mult foc pe o vergină, nimicul n-a sorbit niciodată cu mai multă lăcomie ființa unui ceva cum nimicul acestui Vodă a sorbit în pustiurile sale plângând (...) Hilariu, nu ai a smulge moartea din mormânt, smulgi un Vodă de pe tron!”.

Drama Mira a fost scrisă în perioada creării romanului Geniu pustiu și de aceea romanul și drama au în comun numele lui Toma Nour și ceva din personalitatea acestuia. Poetul a schițat drama în cinci acte, dar actele 2-5 au numai câteva scene, în următoarele fiind indicate doar personajele, și, respectiv, patru scene și opt dialoguri riguros proiectate. Deși, în genere, este un amestec de rezumate și replici, Mira (varianta primă), este cea mai stăruitor plănuită, dar și cea mai nebuloasă.

Actul al doilea este dominat de „balul de la curte” de după înfrângerea lui Mihai la Mirăslău Miron - Ștefan încearcă să-l convingă pe Ieremia Movilă să-și schimbe politica, să nu încline țara polonilor (aici dramaturgul se inspiră din dialogul Marchizului de Posa-Filip, din „Don Carlos”). Hilariu perseverează, încercând să-i convingă pe boieri să-l înscăuneze pe fiul lui Mihai-Marcu. De fapt, să îl substituie pe fiul său Miron-Ștefan lui Nour. Madalina- Adina îi dă Mirei un narcotic cu efect imediat și aceasta cade într-un leșin ca și moartă.

Actul III începe cu o sfâșietoare lamentație a lui Miron, care crede că

Mira e moartă. (ca în Clavigo de Goethe, la care tânărul dramaturg român face chiar referire!) Toma îi promite că o va învia, punând mai multe condiții. Îi dezvăluie că este fiul său, rod al unei pierdute iubiri din trecut și-i cere să-i dea, pentru un timp nedefinit, tronul Moldovei, Ștefan-Miron nu vrea să intre în acest joc. În disperare de cauză Toma se dezvăluie în cele mai sumbre culori, precizând că, de fapt, el trebuia să fie viitorul domn și soțul Mirei. Urmează o scenă violentă între cei doi, urmată de o alta (Miron-Magdalina), în care Nour o amenință cu moartea, pentru că a otrăvit-o pe Mira.

Din actul IV s-a păstrat numai un rezumat al scenei finale, în care, de fapt, Ieremia Movilă îi reproșează Magdalinei-Adina că, salvând-o pe Mira, n-a dat ascultare planurilor lui Toma Nour, zădărniciindu-le. Mira moare iar Miron-Ștefan manifestă un crud delir erotico-metaforic, dus până la nebunie.

Actul V are două versiuni (rezumate), care propun zugrăvirea prăbușirii definitive a lui Mihai Vodă și eșecul încercării de a așeza pe Marcu în tronul Moldovei.

Se aud trei glasuri: Toma Nour își ia rămas bun de la lume; Marcu Vodă își strigă vrerea de a fi domn; fratele lui Marcu, o ființă imaginară, povestește un vis în trei părți. În final, Mihai cel Mare, inițial biruitor asupra lui Ieremia Movilă (închipuit ca un Sfântul Gheorghe pe armăsar), nu reușește să împiedice intrarea lui Zamoiski și a lui Ieremia Movilă în Suceava. Alte planuri proiectate de autor arată că Miron Ștefan a fost ucis de însăși geloasa Mira, instigată de Magdalina. În al doilea plan, Marcu Vodă (deși îndrăgit de Mira) stimulează dragostea pentru doamna lui Ieremia Movilă, ca s-o piardă. În dramă sunt introduse o seamă de personaje, mai mult sau mai puțin motivate: Ruxandra, un Răzvan uzurpatorul (atât de bine privit de B.P. Hașdeu!), un Pinte și un Arhieru, care înfierează crima Ruxandrei și a Domnului.

Ne-a atras atenția măiestria cu care, la acea dată, M. Eminescu mânua cu arta monologului, tirada bine temperată. În dialogul cu Arbore, Ștefaniță îi spune acestuia: „Portare! Credeți-mă pe mine, vorbele voastre sună a basme; voi înșivă nu mai sunteți trecutul cel plin de fală și putere, ci numai ruina lui. Portare!” Intr-un fragment de dialog între Răzvan Vodă și Arhimadritul, în cadrul unui alt proiect de piesă, e vorba despre Mira, într-o ipostază schimbată: „Vedeți boieri nelegiuirea pe tronul Moldovei, Vodă strângând în brațe p-o țitoare, care a omorât pe fiica lui. Da, ai omorât-o, spune că nu, spune dacă cutezi!...” Trecând prin alte proiecte literare, tocmai la fila 296 a manuscrisului, Eminescu revine cu însemnarea: „Chiar când Mira moare...ea rămâne în inima lui Petru ca suvenirea unui vis frumos ce neîmplinit îi va luci în toată viața, căci, într-adevăr, nu fusese altceva decât un vis frumos”; la fila 298 aflăm un alt fragment scurt din actul al treilea din Mira - pare-se mutat în epoca lui Decebal.

Se poate glosa mult pe marginea relațiilor acestei drame cu alte opere

eminesciene. În afara momentelor lirice, proprii dramei, primite din cuprinsul altor poeme sau transmise operei lirice (am amintit, în acest sens, Melancolie, Amorul unei marmure, Lido, Cine-i?), mai găsim atari simbioze lirico-dramatice: „Lira spartă-n stânca Lunii (la sfârșitul planului rezumat al actului), „Cântecul lăutarului" sau „Cântecul unei Casandre"; acesta din urmă, sub un tipar poetic aproape aidoma, este prezent și în mărturia lui Toma Nour către Mădălina („De sunt nour, de sunt lună") cât și în invocația lui Miron Ștefan de la sfârșitul actului.

ANDREI MUREȘANU

A apărut mai întâi în „Revista Asociației generale a studenților din România" sub titlul notat mai sus; în alte părți s-a scris titlul Andrei Mureșanu. M. Eminescu a început să lucreze la acest „tablou dramatic", la numai 5 ani de la moartea tragică a lui Andrei Mureșanu (fiul de morar din Bistrița Năsăud, cântăreț al suferințelor poporului, lovit de moarte, sufletește, de eșecul revoluției transilvane din 1848), impresionat de destinul nefericit, dar brav al acestui martir-român.

Când a început prima versiune din Mureșanu, Eminescu, optimist, nota în marginea manuscrisului: "Am scris-o într-un timp când sufletul meu era pătruns de curățenia idealelor, când nu eram rănit de îndoială. Lumea mi se prezenta armonioasă cum i se prezintă oricărui ochi vizionar netrezit încă...". În această primă versiune, personajele sunt: Mureșanu, anul 1848, Geniul luminii, Silfii de lumină...

Mureșanu a rămas în forma unui proiect mai dezvoltat, Eminescu a prevestit acest lucru și, lucid, îi scrie lui Iacob Negruzzi, la 6 februarie 1871 din Viena: „de drama mea n-are să fie nimic, pentru că nu e dramă. S-ar potrivi mai mult pentru epos, dar atunci aş pierde vioiciunea scenelor și a caracterelor ce-mi trec prin minte. Cum să vă spun, n-are să fie nimic din ea; simți cum e se desparte întregul ei în părți constitutive, din care fiecare își pretinde independența sa. De-ar fi fost să fie, apoi ar fi fost cam în maniera lui Faust, deși nu totuși; dar nefericire, n-a fost".

La puțin timp după această corespondență (16 mai 1871) îi scria din Viena aceluiași Iacob Negruzzi: „...afară de asta am să vă fac o confesiune — confesiunea unei crime ce-am comis-o acum doi ani. Fără cea mai mică teamă de procurori și de judecători de instrucțiune, în ciuda organelor singurătății publice, am compus un tablou dramatic a cărui figură principală e: Andrei Mureșanu. Vi l-aș trimite, însă mă tem că atunci justiția va pune mâna pe mine și ... ba-zău; dacă titlul nu vă răpește a priori gustul de a arunca o privire în acest tablou, apoi vi-l voi trimite c-o ocaziune viitoare, de veți crede că obiectul său nu-l exclude dinainte de la critică și publicare. Dacă n-ar fi să fie, atunci va sta unde-a mai stat și până acum; în fundul lăzii mele!" (v.I.E.Torouțiu, Studii și documente literare, III, f. 117). Eminescu a purtat cu sine acest manuscris și la Berlin, perfectându-l.

Eminescu îl proslăvise de-a dreptul pe Andrei Mureșanu în Epigonii, nu atât pentru talentul lui literar, ci mai mult ca pe un „cântăreț al deșteptării noastre, semnelor vremii - profet.” În piesă, Mureșanu este înfățișat ca „un uriaș trezit el însuși dintr-un somn îndelungat”. Cum am subliniat, există trei versiuni ale acestui tablou dramatic - ca un exemplu al aspirației continue a lui Eminescu pentru desăvârșirea formei și a cuprinsului, de preocupare îndelungată pentru aceeași idee. În această privință, remarcăm că celebrele versuri: „Se bate miezul nopții în clopotul de -aramă/Si somnul-vameș vieții nu vrea să-mi ieie vamă...” sunt fragmente din Andrei Mureșanu.

În perioada celor zece ani în care a stăruit asupra celor trei versiuni, Eminescu a adăugat alte personaje alegorice: Regele Somn, Chipul, Undele ș.a. În crearea fizionomiilor, acțiunilor, ideilor și metaforelor - cheie, s-a servit de „metoda liricii rolurilor” (astfel denumită mai târziu de Tudor Vianu), uzitată de poet de la Genaia înainte și până la Luceafărul; momentele intermediare fiind constituite de poemele, prozele dialogate ca (Replici, Întunericul și Poetul, de poeme postume ca Icoană și privaz. Prima viziune grandioasă a „Stingerii lumilor” cuprinsă în versiunea din 1896, avea să fie reconstituită în prim-planul epopeii Genaia proiectând apoi pe cele din Memento mori și Mortua est.

În personajul „de o romanticitate sălbatecă” (cum subliniază însuși Eminescu), dând indicații scenografice și de montare trebuitoare atmosferei de la miezul de noapte în care sună orologiul dogit din turnul satului încă fumegând, Mureșanu (în alte variante Mureșan sau Mureșianu) își cântă dorurile și zbaterile inimii, având viziunea „Anului 1848” („în lumină simbolică”) și străluminat de o Rază și de silfi. Monologurile sale conțin momente inspirate de dialectica heraclidiană sau de dialectica spontană din vechea gândire populară românească („răutatea face istoria, fapta cea bună ducând la rău”) dar răutatea nu poate învinge contra morții” (idee găsită și în Mira!).

Deși împărtășește suferința țării, a eșecului unui act hotărât al „redeșteptării naționale”, Mureșanu face permanent elogiul lucidității și al datoriei ultime. Este, rând pe rând, faustian (prin modul în care eroul vaticinar își apără țara și slujește ideile revoluționare de la 1848), byronian (prin funcțiile pozitive ale titanismului romantic împins la extreme, deosebit de mefistofelismul, negativ din drama lui Goethe) și, așa cum arătăm -shopenhauerian (când susține că „sâmburele lumii este răul/Vrăul pustiitor”).

Patosul lucidității și al optimismului popular este potențat, ca la teatru, de „scenografia locului” (aspectul trist, dezolant de la început se schimbă, ca un decor: după apariția simbolică a Anului 1848, Mureșanu se vede dormind, de astă dată, „pe o brazdă de flori, într-o câmpie de munte în al cărei fund se vede dumbrava verde, cu munți verzi”; în avanscenă se ridică,

înconjurată de tufişuri dese, ruina de marmură a unui monument roman). Se schimbă şi „lumina de scenă”, prin personajul Lumina („albă şi surâzândă; în păru-i blond ard stele”, într-o mână duce crinul luminii, în cealaltă o coroană de lauri de argint). Muzica de scenă este încorporată, corespunzător cu atmosfera acestor episoade de un romantism frenetic: la început ilustraţia muzicală de scenă este indicată de dramaturgul „metteur en scene”, ca fiind una stranie (în „scena hamletiană a craniului”, apoi „melodia cea dulce, pe care o cântau nevăzuţii înainte” este preluată de corul silfilor de lumină; în final, o tiradă a eroului anunţă o altă muzică, ce „urmează misterios”). Mureşan ascultă îndemnul silfilor de lumină: Silfii:

A tale cânturi, palide bard,
Cu fruntea-n laur,
Sunt stele eterne ce-n ceruri ard
Cu raze de aur,
Cîntă, dar cîntă,
tînăr poet,
Mîină-a ta liră
Lumea ascultă gîndu-ţi profet
Marea se miră.

Mureşan: În ocean de flăcări gîndirea mea se scaldă
Şi sufeltu-mi îmbată de o primăvară caldă Ş-
un cîntec trece dulce prin visele-mi de jar Cum
vîntul trece freamăt prin codru de stejar. Să cînt
cum leul rage, să cînt! Sdrobită liră! Un cîntec
d-o sublimă, senină respiraie Precum respiră
raze întunecata mare....

După un coral al silfilor, pe scenă negura se risipeşte, fiind „ca întâi”. Dramaturgul face încheierea tabloului dramatic prin ... "îndicaţii de regie", în stilul său personal: „Acelaşi trunchi, aceeaşi galbenă lumină de lună străbate prin stîncile sdrobite şi lumină planul cel ruinat. Mureşanu arată că s-ar fi deşteptat dintr-un somn neliniştit, cu visuri de o impresie poetică. Fruntea sa e ostenită şi faţa în delir adîncit. Îşi încordează privirile, senin. Muzica melodramatică aduce încet aria lui „Deşteaptă-te, române” "El o declamă încet şi expresiv" prin acest citat, facem o nouă dovadă asupra desăvârşitei griji a dramaturgului de a urmări, chiar din această fază a compunerii piesei, modul montării şi a indica tuturor participanţilor la actul artistic (regizor, actriţe şi actori, corp ansamblu, scenograf, creatorul luminilor şi al muzicii) , sugestii şi soluţii inspirate. Sau, poate, dramaturgul a avut în vedere, uneori, imposibilitatea punerii în scenă, din motive varii (mai ales impedimentele ivite totdeauna în calea repertoriului original), astfel că aceste îndrumări sunt

adresate cititorilor, spre a le face lectura cât mai agreabilă și mai bine tălmăcită ca sens și spectacol văzut cu ochii minții.

Raportându-se la versiunile mai cuprinzătoare trebuie să mențină că acestea imprimă tabloului dramatico-filozofic o tot mai pronunțată specificitate de poem filozofic. Se degajă, de cele mai multe ori, o filozofie pesimistă, Mureșan fiind permanent muncit de întrebări: Viața noastră însă oricât de neagră fie Ea împlinește, oare, în lume vreo solie Îi scop în viața noastră?/Vreun scop de mîntuire?

Furtuna haotică și întreg peisajul mării cu stânci ascuțite pe țărm și cu insule risipite - deci peisajul de o „sălbăticie cosmică - pare a da primele răspunsuri...Invocația din Ondina apare ca un episod lateral, servind-o pe aceasta ca pe o idee, ce intrase în planul genezei:

Idee

Pierdută într-o clipă fie

Dinplanul genezei ce-aleargă

Neîntreagă...

În versiunile ulterioare, apar personaje noi sau schimbate ca rost: Ormuz devine Ichim, Titanul răzvrătit este Satan (pe care inițial, Mureșanu îl elogiază, ca „zeu mîndru, etern al disperării"). După furtună, Somnul, Visele, Vîntul și Izvorul se întrunesc ca într-o dramă muzicală „pe patru voci".

În ultima variantă - se pare că aparține perioadei berlineze - îi dă lui Mureșanu numele de Mors; apar noi personaje : Indefinitul (Nirvana). La fereastra castelului, apare un înger cu „păru-n flori albastre" (iată și motivul „florii albastre", luat din Novalis!) cu o stea de foc pe frunte. Mureșanu (de data aceasta călugăr) pătruns de o ciudată iubire pentru chipul frumos suav din castel, se urcă într-o luntre trasă de lebede (ca în Lohengrin). Năluca strălucitoare care-l însoțește pe Mureșanu este o apariție metaforică, puterea de ficțiune ce poate duce sufletul în orice parte.

Dramatică este înfruntarea lui Mureșanu (încrezător în destinul neamului său) și Anul 1848 (deceționat dar și retardat, pesimist în esență):

Anul 1848: Sunat-a moarte aspre, tu-n lume ce aștepți?

Ori vrei tu ca poporul român să îl deștepți?

În van îți-e chemarea și cântecul în van

-Necată-i românimea pe-al lumii ocean...

Mureșan: Un an?! Este-un nimic. Un an ?! E un vis reu

Și-n vis poate pătrunde chiar un suflet de zeu,

Dar noaptea trece iute și ore albe vin

Și mai senin, mai splendid, e sufletul divin...

Semnificațiile filozofico-patriotice ale acestui tablou dramatic ne frapează cu atât mai mult, când constatăm că el este înrudit cu Povestea magului călător în stele, ambele fiind scrise în aceeași epocă.

POVESTEA. Este mai mult un tablou alegoric, scris în 1869 și dedicat, ocazional, jubileului căsătoriei regelui Carol I cu Elisabeta de Wied. Este, neîndoiește, un tablou mai puțin dramatic, cât unul ocazional. Eminescu a creat personajele sub aura de „glasuri”: Povestea (poetul prezentator al întregului tablou), Poesis, Umbra lui Ștefan cel Mare...

Fără o însemnătate deosebită în integrala operei dramatice eminesciene, această lucrare este importantă mai ales prin relația sa cu alte opere: Poesis - sub același nume - este asimilat cu Steaua polară; episodul Miază noapte ne aduce în minte un fragment destul de bogat din Memento mori.

Deși această alegorie i-a fost comandată de către conducătorul trupei actricești sau, poate, de oficialități, Eminescu nu și-a ascuns simpatia și prețuirea pentru Regina Elisabeta (Carmen Sylva), din opera căreia avea să traducă în românește cu un real interes.. Arcul între trecutul istoric și actualitate este ilustrat prin monologul către Poesis al slăvitului Ștefan cel Mare. Stând pe „o piatră risipită de mormânt”, „leul Moldovei” o cheamă „în fruntea unui popul” spre a domni, spre a fi „steaua sfântă a Daciei unite”. Ideea de a-l solicita pe poet să scrie acest tablou alegoric - împărtășită de autor în totul, - a fost a revistei „Ulpia Trsiană”. Dând ușurință fiecărui spectator de a identifica pe cea chemată și destinată să fie „îngerul de pază al națiunii” și „regina-noronată, investmântată în rază”. Eminescu trece la clamarea unor elogii supreme, direct exprimate de Umbra lui Ștefan cel Mare.

Ștefan: Trezit din groapa-mi rece din noaptea mea cea
 mută,
 În aerul de nuntă al țării adiez
 Și mă închin la tine, o stea, în care crez
 Și inspirat în taină de-un cuget - proroc
 Eu văd fericirea Țării în tine - și mă rog,
 Genunchii-n piatra stearpă și cugetul în cer,
 Ca Dumnezeu să-ți deie aceea ce îi cer.

La observațiile de mai dinainte privind relația acestui poem (sau tablou alegoric) cu restul operei, trebuie să mai adăugăm și locul central pe care-l are personajul Poesis în romanul lui Eminescu Geniu pustiu.

ALTE DRAME

Aici, creatorii monumentalelor volume de „Opere complete” au inclus trei titluri: Călugărul și chipul, Regina și Cavalerul, dar mai ales Amor pierdut - Viată pierdută (Emmy).

CĂLUGĂRUL ȘI CHIPUL

Acest poem dramatic a fost scris în epoca berlineză, la numai un an după apariția poemului Magul călător în stele. De fapt, este o reluare, în formă dramatizată, cu explicite indicații de personaje (Prințul, Magul, Călugărul ș.a.).

Și totuși, structura dramatică este îndeajuns de autonomă față de poemul menționat. În același timp, a integrat, mici ajustări, versuri din Călugărul și chipul în Andrei Mureșanu.

REGINA ȘI CAVALERUL

Sub acest titlu a scris două versiuni în 1873, la Berlin (aproape în același timp cu Memento mori). Ulterior, titlul a fost schimbat în Cavalerul - flutur pe lângă soare.

Protagonista are și triplă onomastică: Elfrida, Mira și Sara.

AMOR PIERDUT - VIAȚĂ PIERDUTĂ

Pe motivul poeziei Emmy de Vasile Alecsandri (care a impus și subtitlul lucrării dramatice) Eminescu a scris o valoroasă „dramă originală într-un act” alias V. Alexandrescu, cu un trio de personaje principale: Ștefan V. (rancea) (poet), Emma (o adolescentă de 17 ani), Alecu Cristea.

Locul și data acțiunii: Wies-Baden, 1852. piesa a fost scrisă în 1869 și revizuită în 1871. E de observat că „Emmy poate fi luat și ca o parte din numele lui Eminescu, iar unul dintre eroii piesei este chiar Vasile Alecsandri.

Eminescu a terminat piesa în primul an al șederii la Viena (ducând acțiunea până la sfârșit). Manuscrisul ei indică aceeași cerneală cu care a scris și Epigonii. Eroina grav bolnavă, fără speranță, într-un hotel sanatorial din Wiesbaden. În momente de disperare dar și de resemnare, primește, vizita poetului Vasile Alexandrescu (îndrăgostit odinioară de mama sa). Cu toată grija acestuia de-a o apropia cât mai mult de tânărul Alecu Cristea, care o iubește cu adevărat, Emmy se îndrăgostește de poet și caută să-și impună dragostea și să nu mai fie considerată o „copiliță” de 17 ani, ci o femeie care are dreptul la dragoste. Când V. Alexandrescu părăsește subit localitatea și se află că este, pe deasupra și căsătorit, o stare de deznădejde cumplită pune stăpânire pe Emmy și-i i grăbește sfârșitul.

Această melodramă cu multe expresii curente în limbajul pieselor timpului, a avut parte de o singură reprezentare pe scena teatrului Național din Iași, cu Aglae Pruteanu în rolul principal. Pe lângă naivitățile impuse de

subiect, lucrarea a dovedit și momente de analiză plină de finețe, o apreciabilă vioiciune a dialogului și o știință evidentă a conducerii acțiunii.

Lipsa experienței eminesciene asupra lumii și-a pus amprenta asupra acestui „love story” autohton, lacrimogen și siropos. Însuși poemul alecsandrian este vădit romanțios, el fiind scris la moartea tragică a lui Emmy, copilița cu același nume a lui Vasile Sturza. În afara transfigurării unor elemente de inspirație fertilă din poezia lui Alecsandri, Eminescu evocă - prin formulări și atmosfera străveziu parodică - și modul său de viață al poetului „veșnic tânăr și ferice, Veselul Alecsandri”, modul său de viață și de destin literar, sentimentalismul excesiv, stereotipia după moda timpului.

V. Alexandrescu este uneori exagerat de superfluu, alteori malațios, mai ales în prețuirile sale ușurate asupra frumuseții Emmei. Găsim și reminescente din Dama cu camelii, pe care o jucase trupa lui Pascaly pe când Eminovici era sufleur și copist...

În ciuda unor carențe, destul de mulți biografi au considerat Amor pierdut - Viață pierdută, singura piesă încheiată, dacă nu și finalizată pe măsura exigențelor lui Eminescu. Un moment memorabil îl constituie cel în care Emmi îi opune pedantei și hedonicei elogieri a Italiei, făcută de Vasile Alexandrescu, dragostea ei statornică pentru „Bucovina Mușatinilor”.

Această melodramă cu multe elemente parodice, a arătat o anume romanțiozitate plăcută publicului, valoroasă prin simplitate.

Unele personaje au fost translate în componența altor distribuții, unor proze sau poezii: Niță - slujitorul a devenit un Pepelea mai îmbătrânit, iar Moș Trifu apare, sub același nume și în, La curtea cuconului Vasile Creangă.

Drama aceasta a fost scrisă paralel cu forme dezvoltate ale dramei Mira și cu romanul Geniu pustiu, alături de fragmente, planuri sau indicații de titlu ale altor opere (Genaia, Întunericul și poetul, Horiadele, Ovidiu în Dacia).

Triadele eroilor pot să pară ușor melodramatice (în fond mai mult aluzive parodice și chiar sarcastice), dar ele rezonau și la întocmeala lumii în stilul primelor versiuni din Mortua est: "Dumnezeu. Suflet? Dar e suflet la Dumnezeu? "...

Găsim cu ușurință anticipări ale altor viitoare opere eminesciene: Cezara (prin ambianță, stilul și expresiile elogiului Italiei), înger de pază, Feciorul de împărat fără de stea, Luceafărul (prin motivul obsedant al întruchipării însușirilor eroinei: "ca un înger"!)

IV. 5. Comediile (în versuri și proză)

Dacă e adevărat că dramaturgul M. Eminescu nu s-a impus îndeajuns pe tărâmul comediei, nu pot fi extrapolate sau absenteizate nici numărul mic de comedii în versuri sau în proză (șase titluri) și nici o anumită lipsă de

propehensiune, pentru acest tărâm de creație dramaturgică. Mărturiile contemporanilor ni-l prezintă, în mai multe momente ale vieții sale, ca un tânăr -pe cât de adâncit în lecturi și în scris, pe atât de jovial, - vesel, amator de agape, mereu în compania unor maeștri ai umorului (Creangă, Caragiale etc).

Poezia și proza sa ne oferă multe creații în care mijloacele și armele comediei scot în evidență pagini pline de umor (e adevărat, de cele mai multe ori sarcastic sau cu amprenta incisivității pamfletarului). Există, însă, și multe înserări de comedie pură, senină, curată și mai ales, plină de nerv și de pitoresc. Să dăm, în treacăt sau fulgurent, câteva mostre exemplare:

*Amețiți de limbe moarte, de planeți, de colbul școlii,
Confundam pe bietul dascăl cu un crai mâncat de molii
Și privind păienjenişul din tavan, de pe pilaștri
Ascultam pe craiul Ramses și visam la ochi albaștri Și
pe margini de caiete scriam versuri dulci, de pildă
Către vreo trandafirie și sălbatică Clotildă. Îmi trecea
pe dinainte cu al timpului amestec Ba un soare, ba un
rege, ba alt animal domestic Scărțâirea de condeie
dădea farmec astei liniști Vedem valuri verzi de grâne,
unduirea unei liniști Capul greu cădea pe bancă,
piereau toate în infinit Când suftya, știam ca Ramses
trebuia să fi murit*

(Scrisoarea II)

*De zei lipsite, vai! a tale pagini,
Zadarnic paiul sec al minți-l treieri,
Drapându-i golul ei cu reci imagini:
Nimic nu iese dintr-un dram de crieri.*

(Sonet satiric)

*O, tu crai cu barba-n noduri ca și căiții când nu-i perii,
Tu în cap nu ai grăunțe, numai pleava și puzderii Bine-
ți pare să fii singur, crai bătrân fără de minți, Să oftezi
după a ta fată, cu ciubucul între dinți Să te primbli și să
tot numeri scânduri albe în cerdac? Mult bogat ai fost
odată, mult ramas-ai tu sărac.*

*Pe cuptoriul uns cu humă și pe coșcovii păreți
Zugrăvit-au c-un cărbune copilașul cel isteț
Purceluși cu coada sfredel și cu bețe-n loc de labă
Cum mai bine i se șede unui purceluș de treabă.*

... Și aceste citate lesnicioase pot fi extinse ...

Eminescu și-a dovedit, nu o dată, apetența pentru genul comic, pe care l-a dorit a-l ridica la rang de semnificație și de rafinament superior, depășind vodevilurile ușoare cu ("poante") ori comediile de salon.

A tradus și vodeviluri, a transcris o seamă dintre cele mai pe gustul publicului, chiar și când acest gust cobora spre derizoriu sau efemer, (Margo Contesa, de exemplu), dar — fără a disprețui cu nimic seria de vodeviluri ale lui Alecsandri, Millo și Negruzzi. Totuși, s-a îndepărtat de acestea pe tărâmul creației proprii. Poate că, ceea ce l-a deranjat cel mai mult pe planul producției de vodeviluri, a fost folosirea abuzivă a limbii dialectale care i-a repugnat totdeauna. În mai multe rânduri, gândind despre teatrul de comedie, a atacat această manieră devenită "modă" greu de suportat:

"A face din pronunția, provincială a unui popor un element de plăcută naivitate - sublinia Eminescu - e permis, pentru că persoana care vorbește astfel ne devine simpatică, dar a face ridicolă o pronunție înăuntrul unuia și aceluiași popor, este procedura unui om care caută efect cu orice preț" (v.C.d.I. nr.133,187,5 dec 1876; apud I.Scurtu, Eminescu, ediția I, 1905).

Dând îndrumări fructuoase unor diletanți în scrieri de teatru, Eminescu se autoironiza dar, în subsidiar, își arată prețuirea pentru mari clasici europeni ai comediei :"Numele în "eseu" nu sînt caracteristice. De aceea ar trebui alese altele. Scrierile lui Moliere, de exemplu, cuprind numai numiri caracteristice, la auzirea cărora ne închipuim oarecum persoana." (remarcă făcută pe manuscrisul piesei Devotamentul de Eugenia Frangolea-Bădnărescu). Altă dată, preferințele înclină spre danezul Holberg sau pentru teatrul directorului Hebbel: "Ne place și nouă și gluma cea mai bruscă, numai ea să fie morală, să nu fie croită pe spatele a ceea ce e bun (...)"

Dacă cineva se simte anume să creeze materii tragice ori comice din poporul țaran, îi recomandăm de model, pentru cea dintîi sublima dramă a lui Fr.Hebbel: Măria Magdalena, pentru cea de-a doua, comediile cele populare ale poetului danez Holberg. Nu să le imiteze, nu să le traducă, numai să le aibă măsurariu pentru ce se va scrie în acest gen.. Sînt bine veniți autorii aceia, cari chiar cu talent mai (ne)însemnat și-au dat silința onestă de a scrie solid și sănătos, fără jignirea moralei și a cuviinței" (v.art. „Teatrul românesc și repertoriul lui", în "Familia ", nr.2, 30 ianuarie 1871;apud ed .I.Scurtu, 1905).

Înainte de a se încumeta să scrie comedie, Eminescu a făcut "exerciții" rodnice, abordând mai ales specia "butadei".

Necazul pricinuit de rechemarea urgentă la Berlin, de către familie și de comportamentul ostil și funcționăresc al pedantului N. Krețulescu, noul șef al Agenției române din capitala Germaniei, și-l îndulcește cu o asemenea butadă:

Din Berlin la Potzdam merge
Drum de fier, precum se știe
Dară nu se știe însă

C-am luat bilet de-a treie.
C-am plecat de dimineață
Cu un taler și doi groși
Și de gât cu blânda Milly
Cu-ochi albaștri, buze
roși.

Eminescu - bun cunoscător al dramaturgiei spaniole - și-a dat seama că piesa Amor și viclenie de Iacob Negruzzi nu era originală - cum susținea autorul - ci mai mult o localizare după piesa El desden con el desdenal autorului spaniol, contemporan cu Lope de Vega și cu Calderon, Augustin Moretto. Ironizând pastișa și pe autorul ei, Eminescu scrie o butadă, în proză și în versuri albe, din care desprindem cele spuse de Donna Diana: (v.Ioan Massoff op.cit.p.210):

Nici n-as plânge, 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.
"Viclenie și amor."
Acolo mă văd și pe mine
Figurând sub nume-Elena,
Iar pe Manuel, ii Caro,
Văd că îl numesc Costică.
Dară cum c-a imitat-o
Neci n-o spune, neci n-o scrie;
Ci pe mine mă silește
Să recit la versuri rele.
De-a făcut asta Negruzzi
Cu madona lui Moretto,
Atunci este nenorocită
Dona Diana. Dona Diana.

Într-un proiect de piesă, care ar putea fi Petru Rareș și a cărei acțiune se desfășoară într-o casă de țară, Petre spune: „Mamă, știi tu povestea ceea de

unul prost, care era altfel năzdrăvan, cum a scăpat copiii Sfintei Vineri și Sfânta Vineri i-a dat un băț "... Este vorba de bățul uscat care reînflorește și dă roade, ca prin minune. Fabulos se îmbină astfel cu ironizarea "prostiei omenești", într-un fel ca la Creangă.

Relațiile de prietenie cu Ion Creangă, I.L.Caragiale și Ioan Slavici au impulsionat considerabil creația de teatru comic a poetului. Desigur cea mai mare înrâurire a avut-o cel mai mare comediograf român, dar și Creangă, prin narațiunile sale de un comic popular irezistibil și prin proiectele sale. S-a păstrat o consemnare a lui Ion Creangă în fața unuia dintre tribunale și a unui consistoriu, în care se apăra pentru "pricina vinovată" de a merge la teatru, împreună cu alți preoți: *"Teatrul Național este una din instituțiile morale (...). L-am frecventat de câteva ori, unde n-am văzut nimic scandalos și demoralizator, ci din contră, combaterea tuturor viciilor"*. La intervenția ministrului Cultelor (nota bene: fost elev al Conservatorului filarmonic - dramatic), Creangă a fost "gradat". A fost din nou acuzat, în 1871, pentru aceeași faptă (devenind, se pare, „înrațit în acest păcat”, iar de data aceasta n-a mai fost iertat. Mihail Sadoveanu avea să aprecieze mai târziu că "toată această dramă își are rădăcini în însăși natura lui țărănească, nedisciplinată, ironică și puținel păgână." (v. M. Sadoveanu, Ion Creangă, în „Adevărul literar și artistic ", 27.nov.1932).

Cu multă încredere în sfaturile marelui său prieten Mihai, Ion Creangă i se adresează, cu îndoioșare, într-o scrisoare în care-i anunța evenimentul scrierii unei comedii: „ *Eu am început, de, ca prostul, să scriu, dragă Doamne, o comedie. Când voi isprăvi-o, nu știu. Atâta știu că subiectul e copiat, așa cum prea bine știi că pot copia; e luat din viața de mahala, unde stau de când am părăsit Humuleștii.* ”

Mihai Eminescu, cel care în copilărie, împreună cu frații și prieteni săi de joacă, participa la pantomime (desigur cele mai multe glumețe, dacă nu chiar comice) a dat preț și unor comedii, pe care le-a transcris, le-a tradus, le-a prelucrat și despre care a scris cronicile dramatice prețuitoare adesea. Între articolele și cronicile pe care le-a prezentat și comentat în "Curierul de Iași" și "Timpul", putem cita câteva: „Literatura și pastrama din Botoșani, „Comedia franceză și comedia rusească”, „Teatrul și actorii ieșeni” etc.

A comentat, de cele mai multe ori cu plăcere și cu aprecieri încurajatoare, comedii vizionate, a scris și a apreciat corespunzător farsele molierești, comedii și vodevilurile lui Alecsandri, comedii lui Gogol, creațiile comedie ale clasicilor și dramaturgilor europeni contemporani, ca și textele dramatice cu acest profil ale unor autori români, mai mari sau mai mici, cu calitățile și defectele lor: O palmă în Teatrul Național, Lumea pe dos, Cine vrea poate, Jianul, Căsătorie fără vină, Prințesa Chabamba, Două fete-logofete, Ștregarul din Paris, Paiațul, Lăptărița, etc.

Respectul și uneori adorația față de actorii cu care s-a înconjurat și a

colaborat, s-au răsfârțat și asupra unor mari interpreți în genul comediei: Matei Millo, Gr.Manolescu, Alecsandrescu, Galiano, Daniil Drăgulici ... în scrierile sale poetice în care evoca lumea scenei (La o artistă, Amorul unei marmure, Epigonii, etc. în traducerea piesei lui Regnard Mignemi), a pus preț pe marile valori ale teatrului, a psalmodiat avânturi erotice-reale sau presupuse (Eufrosina Popescu, Măria Vasilescu, Augusta Baudius, Bognar, care nu o dată l-au încântat și prin rolurile de factură comică).

Romanul Geniu pustiu are mai multe pasagii revelatoare dedicate teatrului, astfel că un citat in extenso se impune: „Teatrul era într-un suburbiiu al orașului, zidit din scânduri în mijlocul unor grupe de arbori, care formau în complex cu alții mai îndepărtați, un fel grădină, sau mai bine zis pădurice ("gândul te poartă - conchide I.Masoff - la înfățișarea vreunui teatru transilvan, poate teatrul vechi din Sibiu", op. cit .95) ..." e o ușă la capăt puteai privi pe scenă la toată crasa dezordine înaintea reprezentării cu boschetele al căror verde e amestecat cu pete roșii .. cu bănci ce stau încă trântite pe scenă, cu fundaluri ce spînzură de la jumătatea scenei ... în care vezi încă stînd mobilele grămădite una peste alta, candelabre peste scaune, mese culcate cu picioarele-n sus pe canapele, oglinzi întoarse cu sticla la perete, scoarțe învălătucite, rechizite aruncate una peste alta, și-n stînga și-n dreapta cabinele de scânduri numite garderobe în care se îmbracă și se spoiesc actorii și actrițele". Aceste evocări sunt pline de nostalgie, dar nu le lipsește nici un iz de comic captivant. În același mod, prietenesc dar și parodic, este înfățișat un mai modest slujitor al teatrului, Simon Maeru, care - în vremea cînd teatrul nu avea recuzită proprie - *"se angajase să aibă totdeauna gata patru garnituri de rips albastru, roșu, galben și albastru închis (...) și să procure pe scenă la toate reprezentațiile române rechizitele și accesoriile trebuincioase, după lista ce i se prezenta ... Exceptându-se piano, trăsuri, cai, boi"*.

Sora poetului, frumoasa Aglaia, își amintea că fratele său "în vîrstă de 16 ani, a compus o dramă în cinci acte pe o singură coală de hîrtie". Despre această schiță a unei proiectate piese, amintește și Stefanelli, legînd-o de sfîrșitul turneului din 1864 al trupei Tardini-Vlădicescu.

La cererea expresă a lui M.Pascaly, Eminescu a scris un "prolog" la întunericul și poetul:

Voiu să ridic palatul în două dulci surori
La Muzică și Dramă .. în dalbe sărbători,
Voiu să le îngîn viața și-n cupa lor-aurie
Să torn și întunericul, dureri și bucurie,
Să văd trecutu-n viață, să văd româna dramă
Cum din morminte eroii istoriei îl cheamă.

Firește, acest prolog denotă predilecția pentru dramă, pentru cea istorică cu precădere, Eminescu a avut asemenea proloage și pentru a elogia "zeii și slujitorii mai mărunți ai Comediei". Închipuind existența unei cochete, proprietara unui stabiliment de pohto și litografie "dictând" cuprinsul unui afiș, și a unui culegător Ms.Destin (care nu ține seama de dicteu, ci are insolența de a culege ce-i trecea prin cap) sunt exemplificate discrepanțe tregico-comice: D-nu Petrică Moft „farsor en gros et en detail”, (apare în afiș: „Petrică Moft, om politic”; „Costea Urlă, cu minavetul ” devine "Constantin Urlătoreanu, poete et grand homme de lettres), Tache Caraghiozlâc (Constantin Caraggio, artist-dramatique), sufleurul M.E. (Mihai Eminescu) este înscris ca „feuilletoniste Ennuyen" (Acad. Română, ms. 2255, f.206). În afara autonomiei, e de observat ironia la adresa lui Costache Caragiale, ctitor al teatrului românesc, pe care Eminescu nu l-a apreciat, probabil pentru jocul său exagerat.

Reflexul - hazliu dar și înduioșat - al vieții lui Eminescu în mijlocul, actorilor, i-a prilejuit scrierea unui text autobiografic:

*Tișluit-ați comediantul,
L-aplaudați cu sudalme,
S-asfârșit acum comedia
Haida-de! bateți din palme!
Nici n-a fost a lui voință
Voi de el să faceți haz,
El a vrut să placă damei
Cu gropițe în obraz.*

*Ea stă-n loje rezimată,
Ochii-și pleacă printre gene;
E mai albă decât zâna
Venus Anadyomene.*

*Pentr-un blând zâmbet al gurii
Comediantul și-ar da viața,
Dar ca marmura-i de albă
Și e rece ca și ghiața.*

*Și nici numele-i nu poate Să-l
rostească-n gura mare,
Ci pierdut în al lui suflet
Prin suspine el răsare.*

O, vedeți-l în cabină Intre cei

păreți de scânduri
Plînge ...nu de-al nostru șuer
Ci de propriile-i gânduri...

Ediția de Opere complete, voi. 8, la care ne-am raportat cel mai mult - rezervă comediilor în versuri (Minte și inimă, Elvira în disperarea amorului, Convorbirii literare: Romancero espanol), ca și celor în proză (Gogu Tatii, Județul lui Vodă) un spațiu destul de restrâns. Explicația constă în aceea că majoritatea lucrărilor enumerate au rămas în stadiul de proiect sau au fost păstrate doar file puține de manuscris, sau disparate. Textele ca atare ocupă în volum câte o pagină (mai ales cu distribuții!), cam același spațiu ocupă fiecare dintre "comentariile lui Petre Creția - de altfel consistente!, fiind vorba mai mult decât de detalii privind explorările posibile, pe acest tărâm, în "sanctuarul" manuscriselor.

Calitățile de comediograf satiric ale lui Eminescu aparțin și ele geniului văzându-se, în scenele savuroase și caustice din Gogu Tatii și din tiradele Minte și inimă are admirabile episoade comice în versuri și excelentă povestire parodiată după Iliada:

Muți: Împrejur stau toți elinii, stăteau preoții și regii/Iară Nestor ține una.../Știi mata cumu-s moșnegii. /Iar Achil pe Agamemnon/suduindu-l zice: „Câine! Mi-i lua tu pe Brizeis/Dar uitată nu-ți rămâne, Las-jupâne,/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, mamie, că Homer îi natural/Si ne-ai zis să spunem toate, ia așa cum se grăiește,/Ș-apoi tot eu îs de vină? Ana: natural, nu mijlocește/Spune tu, Bibi... Bibi: Mamaie, eu știu tocmai cum e-n carte.

Comedia mică Infamia, cruzimea și disperarea, sau Peștera neagră și cătuile 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 Miniștrii, după ce apar în scenă, „fiecare are o bortă-n părete în care se bagă”, iar Regele, hotărând să deslușească secretul unui personaj sinistru, decide: „Voi pune să-l discoasă”, indicația următoare fiind „Apar servitori cari-l discoasă și din el iese Pepelea”. Remarca Aureliei Rusu că piesa nu putea fi scrisă pentru teatrul de păpuși, deoarece „Eminescu se declara pentru o artă mare și nu pentru păpușerie”, se bizuie, credem, 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 G. Călinescu se trage, după convingerea noastră de aici-el fiind de altfel cel dintâi care a comentat fragmentul.

Mica poem comică Convorbiri literare -Romancero spaniol dialog de

mare sprinteneală e o bijuterie. Mai înainte am exemplificat prin versurile parodice prin care Donna Diana incriminează plagiatul lui Iacob Negruzzi.

Comediei Gogu Tatii i se rezervă cel mult 8 pagini în ediția cercetată cu mult interes. Este, de fapt, cea mai importantă comedie originală, concepută în trei acte, în vremea când a funcționat ca revizor școlar (prin 1875, când Slavici, îndemnat de Eminescu, terminase Popa Tanda și comedia în trei acte Toane cu vorbă de clacă). Se pare că înrâurirea a fost reciprocă, căci și Eminescu s-a înduplecat să scrie această comedie cu subiect din mediul rural, cu intenția de a opune spiritului liberal conservatorismul vechii boierimi patriarhale.

Anterior acestei comedii în proză, Eminescu încercase gustul unor divertismente comedigrafice încă din perioada berlineză (Infamia, cruzimea și disperarea sau Peștera neagră și Cățuile proaste sau, Elvira în disperarea amorului), cu multe bufonerie de situație și tot atâtea de grotesc verbal. Eminescu se întoarce în țară, arătând dorința de a atenua patosul romantic din anii de tinerețe prin subiecte aflate într-o perspectivă comică. Comedie de moravuri, Gogu Tatii, a fost gândită în trei acte, dar dramaturgul n-a trecut de scena cincea din actul I. În proză dedicase "epocii de tranziție" scrieri ca La curtea cuconului Vasile Creangă și Aur, mărirea și amor.

Eroii sunt concepuți și numiți în maniera proprie comediiilor lui Alecsandri: Subpapuc, Hermence - fiica, Marghioala, Barbu Vultureanu, Stratimir Frige - Linte (boier bătrân) Gogu (fiul său), Dr. Napoleon Pătărlăgică (subprefectul plășii Desbrăcătoreni), Leizer Zolzangessind, stăpânul birtului "La Birlicul de aur").

Interpretul Gogu Vultureanu își dispută cu năucul Gogu Frige-Linte, pe Hermence, fiica marelui proprietar Subpapuc, care cheltuie nesăbuit la hore" și caută să devină învingător, în ciuda condiției sale intelectuale derizorii. Întâlnim în acest fragment mult comic de situație și de moravuri (pe care Eminescu i le reproșa, altădată, lui Alecsandri). De fapt, ipostaza de compunător de comicării în gustul vremii n-a putut să stăruie mai departe. Pe cititorul de astăzi îl interesează sarcasmul la adresa „claselor sociale neproductive", ca și o anume ipostază mai eminesciană a râsului.

Iată pe acel în care vătaful lui Vultureanu istorisește "pățania" botezării sale ca proaspăt seminarist: "Uf, tare mi-e foame și nu mai pot de picioare. De când eram la școală, seminarist, nu mi-a fost așa de foame ca azi. Venisem de Oșlobeni (denumire împrumutată din Amintirile lui Creangă, nn) să mă facă popă. Cum te cheamă, mă?! zice Directorul. Pavel a lui Vasile a Ilenei Savului lui Mihai Radului. Vine rîndul altuia. Da pe tine cum te cheamă? - Gheorghe a lui Ioan a lui Petrea Rotariu. Nemaștiind ce să facă cu numele noastre lungi, Directorul ne puse în rînd și începu să spuie tatăl nostru latinesc pe pielea noastră. Pe tine Noster, pe tine Quies, pe tine Incoelo, pe tine Sanctificator...asupra mea a venit Intentionem. De atunci mă cheamă

Intenționăm, adică ispită. Dacă era lecția mare eram în ispită să n'o învăț, dacă vedeam vre-o fată frumoasă eram în ispită s'o sărut, dacă mă bătea părintele econom, pentru c'am furat un cazan cu fasole de post, am fost în ispită să fug, dacă mă bătea eram în ispită să-i crap capul...în sfârșit, din ispită în ispită, am fugit de-acolo și mă aflu azi vechil la Măria Voastră și sfetnic de taină pentru o mulțime de trebușoare anapoda, îți ajut să sai gardurile, să prăpădești parale la cărți, să bei și's totdeauna în ispită să te'ntrec în toate bunele năravuri".

Neîndoielnic, un personaj pitoresc și mai mult, bine schițat caracterologic ne apare, în scurta sa apariție, Leizer Zolzangesind "hotelier de pe Vienne...la Disbrăcătoreni (...) la hotel Birli Birliki de aur...E gits hotel, e fain hotel ... ezoi zoll eh zan gezind ... și ieftin". În afara limbajului caracterologic (un amestec pestriț, dar amuzant, de română, germană și idiș, cu stâlciri ale tuturor limbilor la rând), personajul este veros în afacerile și "machiavelăcurile sale a la Meterniku" dar - din păcate și semit. Spunem, din păcate, pentru ca aici se manifestă unele tendințe prea antisemite ale lui Eminescu din perioada de tinerețe. Dacă cronicarul de la "Timpul" saluta cu multă satisfacție trupa teatrală evreiescă și repertoriul ei atât de comic și de refrișant, aici nu înțelege să evite incitarea șovinistă a spectatorilor, atribuind personajului replici de genul: "Știi Dimitale cine ești stăpân în țara Moldovii? Creazi că rumună? Rumună-i bună să are, rumună-i bună la prașală numai iu stăpân. Stăpân ist Leizer zoll-zan- gesind"...

Înamoratul prostalau "Gogu Tatii (Frige Linte) nu apare în cele cinci scene scrise de autor, dar este caracterizat, parțial de celelalte personaje. Mai ales ca gurmand: "Patzeci galbeni cheltuiți la birt în numai trei zile — se miră vătaful lui Vultureanu. D-ul Gogu Frige - Linte trebuie să aibă stomacul lui Flămânzilă din povestea cu cocoșul roșu, care mânca 12 cuptoare de pâine și câte 12 viței și tot nu-i ajungea "Apetitul irositorului Goguleț este comentat și de Leizer: "Dacă mînîcă Mănu niu-Mînîn că chit șapte. Da Dumialui, după ce-a băut șampanii, e ghit șampanii, e fain șampanii! s'o făcut bier mare, o pornit să dai la cine -a cerut". Destul de captivantă este și încercarea lui Leizer, cu un birtaș profitor și oneros, așa cum reiese din toate aceste scene, de a-și demonstra "cinstea": "Acum șampanii niu i scump. Eu singăr aduc de la Paris, of manes munes...N'am nici un kișling ...am dat în preț, cum l'am luvat de la fabriki. Pe cinste niu(...) Ghindești Dimiata iu nu ține la cinstea niu ... să disbrăc oamenii, să prăpădesc cinsti?!....

În finalul scenei a cincia (și ultima), într-un dialog destul de antrenant, Intenționăm îi mărturisește Anettei dragostea sa ("d'apoi mi să te strâng de gât de dragă ce-mi ești!" dar o muștră, în felul lui, pentru "avansurile" ce le dă bărbaților din jur. Răspunsul vine prompt (și amuzant): "Aoleo! Bine ...ai putut fi atât de prost să crezi că eu țin la sfrijitul cela, la Călimărescu, la scriitorul ajutorului de perceptor....Nee! Glava ...Acela mă, nu-mi da voie

să mă mai sărute nimenea....Auzi infamul! Pe loc i'am dat pașaport! Sfrijitul! Parole d'honneur!".

Putem face câteva considerații și despre cele două "Județe" comice. În cel "al împăratului" (scris între 1874-1875), chiar dacă textul ne-au parvenit ca fragmente de scene, personajele sunt: împăratul, Haplea, Strolea, Bălăuț, Ermolache Chisăliță (preluat de la Chiriac Chisăliță al lui Slavici) Baba-Vrăjitoarea. Vrăjitoarea e "ca iapa din poveste" încercând miracole. Singurele încercări zădărnice se leagă de "dulcile osteneli ale iubirii". În schimb, i se cere pedepsirea, pentru că „face tămâieri unui bătrân” încheagă apa”, „provoacă grindină”, „omoară vite”, „mănâncă șerpi”. De factură populară, acest fragment de comedie este viu colorat cu expresii folclorice și zicale: "își pune picioarele la ceafa" (pentru a fugi); "lingăii trebuie luați cu tânjale la goană"; "unde șade un boier nu curge fumul" (pentru ilustrarea zgârceniei)...

În unele ediții de început cele două comedii sunt intitulate și împărăteasa și împăratul.

Din Județul lui Vodă, s-a păstrat doar un fragment dintr-o scenă mai extinsă. Personajele principale sunt: Vodă, Bălan, Ștefan Vulpe... Vodă este oțărât pe supușii săi că-1 prea obosesc cu pricini neînsemnate: "Pentru fiecare lucru de nimic, la Domnie, ha? Ce socotiți voi, că altă treabă n-am decât să vă număr prunele din grădină?" Dreptele sale "județe fără strâmbătate" cer, de regulă, împăcare. Un împricinat îi răspunde: "M-aș împăca bucuros, Măria Ta, numai că nu vrea să audă megieșii împăcare și sunt mulți". Vorbirea este populară, cu „greșeli de cuvinte” pe care Vodă le "sanționează" mai aspru decât "vinovățiile" reale, voind să dea locuitorilor "pilde de gramatică". Vrând -nevrând, trebuie să judece și "pricini lumești": pescuirea unui iaz, pagubele la vin, rămasul de la muncă...

Asemenea pagini ne pot întări în credința că Eminescu ar fi putut scrie comedie de bună calitate, de performanță sigură în literatura română. Dar a pornit prea târziu pe acest drum de creație, dând întâietate - datorită și firi/sale - poeziei, prozei, dramei și criticii. Poate că și vicisitudinile vieții și suferințele trupesti și sufletești la rând nu l-au lăsat să rădă de ajuns, cel puțin sub luminile rampei.

IV.6 Bruioane, proiecte, manuscrise

Istoria literaturii dramatice românești, tipărită de Vicu Mândra în 1985, ne-a întărit prezumția mai veche că, adunând adevărate nestemate din speciile folclorului copiilor, Eminescu le-a descoperit, le-a sporit și, într-un fel, le-a valorificat dramacitatea. Copil fiind, el însuși pune la cale pantomime, improvizând sau interpretând "cînticele" rostite de unul singur (cele mai multe de origine magică) sau "numărătoarele" dinaintea jocului, ambele momente

folosind organizarea dramatică a cuvintelor, fabulația genuină din viața înconjurătoare a adulților, transpunerile în lumea animalelor (care dădeau ocazia realizării unor fabule dramatizate) transformau aceste plăsmuiri în recitative dramatice sau iscusite acte teatrale ... Jocurile sau mimarea jocurilor "De-a baba oarba", "De-a v-ați ascunselea", „De-a fețele" etc, trebuie să fi fost frecvente în jocurile copiilor botoșeneni, "sâmburele lor dramatic" transformându-se în "spectacole".

Trebuie să observăm că, în apologurile miniaturale existente în culegerile de folclor ale copiilor făcute de Eminescu, întâlnim multe sugestii de "momente teatrale", la nivelul înțelegerii și bucuriei infantile de a fabula permanent:

*Mere racul la petit,
La broșuța-n pipirig,
Află broasca nevedind.
- Bună ziua, broască-roască!
- Sănătos, race-drace
Pleacă race la prânzit.
- N-am venit ca să prânzesc
Ci-am venit să te peșesc.
- Mea dracu după tine
- Că n-ai cap de cumenac
Nici piciorul de nădrag.*

(M.Eminescu, "Opere" vol.VI, Ed. Academiei RPR, 1963, p. 258)

Jocurile copiilor, capătă o imagistică și întruchipare poetică, prin momente dramatice care au în structura lor vervă, mișcare și conflict dramatic, întreaga poezie este plină de asemenea "sugestii dramatice" sau momente în sine, gata să dea contur unor scene sau acte demne de reprezentat. Fără a intra în amănunte, exemplificăm prin: „jocurile" din Călin File de poveste "jocul" lui Cătălin din "Luceafărul", dialogul "posibil de dramatizare" din "Floare-albastră", confruntările lui Călin Nebunul cu Smeul, Zori de Zi, „De-cu sară și Miez de Noapte" (de fapt, această miniatură de poem-bijuterie este un poem dramatic în întregul lui!) ... Mușatin și codrul are un aspect baladesc, atmosferă folclorică și tangențe cu teatrul istoric; figura dascălului din Scrisoarea I este ca o apariție scenică; "dialogul dintre Mircea și Baiazid are mișcare de idei, dar și mișcare scenică; în Kamadeva, un copil șăgalnic-zeu indic - se joacă cu sentimente umane, Scrisoarea II și Scrisoarea III au note ce pot fi transpuse în comedii filozofice substanțiale.

Multe dintre poemele eminesciene te introduc în cadrul naturii prin ample și fremătătoare descrieri de natură, care ne par veritabile „schite scenografice". Costumele unor personaje ne apar ca sugestii pentru un

creator de profil din lumea teatrului. În alte pagini poetice eminesciene, nevoia de teatru este permanentă, animatoare;

*Eu mă duc, te părăsesc —
Nu mă privi şuier,
La spectacol mă pornesc,
Stăi să-mi văd de guler
Azi e "Luisa Miller"...*

Drama într-un act Histrion, după Guillom Ierwitz, este o dramă istorică din viaţa actorilor, dovadă în plus că Eminescu a fost direct interesat să evoce această viaţă trepidantă, creatoare. E posibil ca Eminescu, spectator ardent al teatrului şi al operei vieneze, să fi gândit unele proiecte ca librete ori scenarii de teatru muzical. E cert că a intenţionat să scrie o "operetă cu cântece în 3 acte Arpad, regele ungarilor ("Opere" vol. IV, p. 362). Una dintre variantele poemului dramatic într-un act ... Mureşanu e concepută, neîndoielnic în spiritul operelor hoffmanniene. 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" haos înstelat", „negură roză", „ruini de marmură". În sfârşit, se indică limpede ca personajele să fie "sopran", „basso", „bariton".

Se va observa ce loc ocupă muzica în dramaturgia eminesciană, atâta ca fir în ţesătură dramatică şi subiect, cât şi ca auxiliar sau fond ilustrativ. În Amor pierdut-viaţa pierdută, compoziţia muzicală din piesă are o funcţie precisă în conflict. Majo îşi cântă frumosul cântec (probabil, acompaniindu-se cu lăută) ce încheie de fapt şi drama Mira. Versiunea a treia a lui Mureşanu cuprinde asemenea indicaţii: "S-aude o muzică dulce", „S-aude glas de corn", „S-aude de departe cântând". "Undele" răspândesc un cântec peste ape, Bogdan îi povesteşte lui Dragul (în Bogdan-Dragoş) despre ținutul mirific al Moldovei, unde "Vezi turme fără număr în zare răsărind/Şi buciumele sună duios şi-n cânt de fluier". Cornul (lui Decebal) are şi el aici, cum am arătat, în rol dramatic, anunţând pe muribundul voievod ("şi cât de dulce sună!") că fiul său a scăpat de uneltitorul Sas, trecând, pentru totdeauna, munţii în ţara cea nouă. Povestindu-i lui Roman, Bogdan descrie peisajul, transfigurat de dragostea sa pentru Anna, adăugând: " În farmecul naturii părea c-aud chitara". Anna, singură, ascultă, în noaptea luminoasă, corul din pădure, iar când acesta tace, rosteşte vorbele ce vor deveni celebre în poem: "Mai suna-vei, dulce corn /Pentru mine vreodată?" în Minte şi inimă, îndemnul muzical e direct: "Ție-ți place poesia /El lucrează versuri bune/Toate versurile sașe / Tu pe muzică le-i pune/De-i cânta, veți face duo/Glasul vostru se combină /De te-i pune la piano/Te-a-nsoți din violină".

Ioan Massoff (op.cit,p. 174) are o reflecție şi o constatare care explică nefinalizarea multor proiecte eminesciene care ar fi putut naşte atâtea "monştri sacri" şi pe tărâmul teatrului: "*Teatrul cere, mai multe, decât oricare alt gen*

literar, îndelungă concentrare. Ce mirare, că Eminescu a abandonat atâtea proiecte dramaturgice, pe unele după tratări înaintea, desfăcându-le în poezii. Este și aceasta o dramă a creatorului." Completând, trebuie să avem în vedere și condițiile în care scriitorul a trăit, ca și tragicul său sfârșit la o vârstă încă tânără.

Fără o ordine anume, ne vom referi la câteva, dintre aceste proiecte.

Din epoca bucureșteană, cel mai elaborat dintre proiecte, este Văduva din Ephes. Conceput după Die Matrone von Ephes de Lessing s-au păstrat (s-au scris numai!) patru scene din actul I și III din actul II, punându-se accentul pe acțiunile conjurațiilor de a întrona un spirit nou de viață și cărmuire, ca și pe eforturile depuse de Suphis pentru a-l salva pe Menader.

Revenind asupra proiectului pentru opereta Arapad, regele ungurilor, reținem ideile politice pe care voia să le transmită Eminescu prin intermediul reprezentării unor momente istorice, statornice sau pasagere; reacția românilor față de doctrinele religioase lutheriene, simbolistica înrudirii familiei Corvinilor cu cea a Paleologilor. Eminescu dorea să transpună în această lucrare dramatico-muzicală, idei de adevăr etern: sub vulturul Basarab, românii erau incomparabili mai mulți decât ungurii; vinovăția învrăjbirii dintre cele două popoare o au magnații unguri, care au pus în slujba acțiunii lor scrieri fanatice și exaltate. Ne putem închipui ușor ce ecou (și mai târziu) finalizarea acestui proiect!

La gura sobei (Quiproquo) a fost proiectată ca o comedie în cinci acte, dar nu s-a păstrat decât semnalarea titlului. Aceeași existență doar semnalată -au avut-o și alte proiecte: Nevasta lui Kalidasa, Amorul lui Kalidasa, Jupiter și Onphale... Plănuită la Berlin, drama Demon și înger ar fi fost, desigur, un "transplant dramaturgie" al cunoscutei și prețuitei poeme "înger și Demon" este greu, de asemenea, de precizat dacă, anunțând o dramă inspirată de piesa Ayle sau transpunere românească a piesei Junetea lui Mirabeau, Eminescu ar fi realizat creații originale, pastişe sau prelucrări după aceste evenimente teatrale petrecute pe scena Teatrului "Vodenville" din Paris...

Un proiect de "drame istorice" urmărea să pună în evidență figuri proeminente din istoria românilor, ca și efigii din antichitate: ciclul Horiadelor, Doamna Chiajna (cu o „scenă din biserică", excepțional proiectată), Doja, Mihai cel Mare, Aron Movilă, ca și Iuliu Cezar, Richard III.

Un proiect transpus doar prin câteva schițe dramatice rămâne Cenușotca, proiect pe care 1-a prețuit mult de G. Călinescu. Poetul voia să desfășoare povestea Cenușăresei (Cendrillon, Cenerattella), zugrăvind alaiuri voevodale și înfățișări luminoase din familia Mușatinilor...

Eminescu a dorit să scrie un "foileton dramatic" (așa i s-a zis mai târziu! -intitulat Tropare de stil, satiră la adresa cântărilor și ritualurilor de fraze patriotarde, ultra comune.

A fost proiectată — fără perspective de realizare — o vastă "comedie de

caractere" o istoriografie sau o radiografiere (dramatică) a moftangiilor din toate timpurile, adică a tuturor celor care "*suspină pentru patrie cu fizionomia cea mai plângătoare de pe lume, dar toți nu vor binele ci doar posturile patriei*"....

... Iată atâtea și atâtea proiecte - majore, profunde, entuziasmate - care au rămas în istoria teatrului românesc doar ca ilustrare a unor majestuoase, dar tragice "retezări de aripi"...

V. CATEVA EXEGEZE SCENICE

Amalgamul de frânturi intitulat Visul meu de fier - montat tot la Botoșani a fost alterat de "ritmul fals" (așa a apreciat presa de specialitate: v. Valentin Silvestru, Eminesciana, „Teatrul” nr. 6, iunie 1979,p.9) „înflorat și fără noimă în articulările sale artificiale, a fost un eșec, categoric, care a diminuat dar nu a închis seria reprezentațiilor cu dramaturgia eminesciană”. Zilele de teatru "Mihai Eminescu" de la Botoșani și apoi Oradea , Bârlad - au dat publicului spectacole noi, colaje, dramatizării care au stimulat - dar nu îndeajuns! - interesul pentru dramaturgia eminesciană.

Ni se pare în totul surprinzător că Naționalele țării n-au realizat evenimente teatrale cu piesele lui Mihai Eminescu, putând cita doar ecourile teatrelor bucureștene cu evocarea Eminescu. Cu excepția realizărilor editoriale - care sunt de înalt nivel și de fecunde consecințe, reprezentarea dramaturgiei eminesciene rămâne tot mai mult, la capitolul "debite" în repertoriul și politica teatrală a instituțiilor de spectacole din țara noastră.

Din informațiile noastre - selective, dar incapabile să facă un indice absolut al reprezentării teatrului eminescian în țara noastră - mai desprindem, câteva veritabile scene la Botoșani: reluarea, într-o montare nouă, mult îmbunătățită, a dramei Dragoș Vodă, montarea la teatrul "Radu Stanca" din Sibiu unei interesante dramatizării Avatarii faraonului Thla, valoroasă selecție lirică din antume și postume Gând de aur, spectacolul de evocării Destăinuiri spectacolul Teatrului de păpuși "Vasilache"cu dramatizarea cunoscutului basm în versuri Călin Nebunul. Pentru că am fost martor la aceste spectacole, îmi îngădui sa relatez cu modestia cuvenită câteva impresii de spectator la aceste veritabile evenimente, care neîndoios lucru - prelungesc, cu atât mai mult, eternitatea lui Eminescu, și în creația destinată Teatrului.

La Botoșani - cum arătam - au fost realizate spectacole de meritat ecou cu Bogdan- Dragoș, Mira și Decebal, care au introdus în circuitul valorilor naționale secvențe ideale de teatru eroic în proiecția romantică.

Un cuplu eroic primordial (Dochia-Traian) fascina pe poet pentru valoarea simbolică a nașterii poporului român. Apoi, în lirică, antumele și postumele atrag și ele luarea aminte. Sarmis, Rugăciunea unui dac, episodul dacic din Memento mori anunțau încercări de viziune unitară asupra civilizației geto-daco-romane.

Uimitor, deși este scris la o vârstă juvenilă — perioada berlineză — fragmentul Decebal nu relevă mai ales un portret dramatic, ci un mistuit al filozofiei statului. Două replici ni s-au părut fundamentale pentru natura meditației: "Noi în lume nu naștem bătrâni "(Decebal)"; „Voi căutați adevărul, noi puterea" (Loginus). Tema virtuților în stat, potrivit lucrării în forță pentru

imperiu și dominație, este obsesia lui Longin, a Cezarului, a barbarului Iaromir. Varianta adagiului "eu îmi apăr sărăcia și nevoile și neamul" nu mai este seninătate eroică. Conștiința sacrificiului îi dă lui Decebal vibrații de personaj grec. Dacismul lui Eminescu țintește, credem, o dimensiune de titanism. "Bătrânețea" regelui trimite la eternitatea unui spirit de conservare autohton; un spirit în jurul căruia se consolidează un stat cu mișcări rituale, fără putință de abatere. În cutare moment, cutare gest trebuie făcut. Riscul nu intră în calcule. Dacia este eternă. Văzută în absolut, țara pârjolită de Cezar se retrage în absolut. Adâncită monstruos, antiteza Decebal-Cezar, de cea mai pură esență romantică, este net în avantajul învinsului, om filozofic nutrit prin observații tradiționale asupra naturii lucrurilor și a locurilor.

Mărturisim că, din spectacol, rostul Dochiei nu a fost limpezit. Pare mai mult o prefigurare a prudenței, pentru a mări și, mai mult din interiorul taberei, tensiunea dramatică. Iar Dochia, din drama cu acest titlu, își cântă liturgic și folcloric pețirea... Pentru familiarul preocupărilor eminesciene, dramaturgul din Decebal și gazetarul ciclului polemic Icoane vechi și icoane nouă, se întemeiază structural pe aceeași convingere solidă în sănătatea morală a vechimii, vechime activă și purtătoare de sens istoric. Sub acest aspect întorcându-ne la izvoarele vieții noastre politice, radiind învățăminte, o bună parte a dramaturgiei lui Eminescu stă sub zodia educației civice. Romantismul etic al teatrului istoric, eminescian, rămâne în continuare, o sursă exegetică.

Întrucât spectacolul botoșenean cu drama istorică Decebal l-am văzut mărunțit - nolens - olens - în fragmente ilustrative, dar nu și ilustrativiste, în aprecierile ce urmează mă voi bizui mai ales pe considerațiile criticului teatral Ionuț Niculescu (v. "Teatrul" nr.2 februarie 1976, p.25) care a văzut spectacolul integral.

"Spectacolul - accentuează numitul cronicar - Ion Olteanu și l-a gândit poematic, în sensul celebrării dramaturgului, O grijă excesivă pentru un cuvânt, pentru așezarea actorilor în cadrul plastic, pentru scoaterea efectelor solemne din poziția - frescă. Remarcabilul decor al Teodorei Dinulescu, în alb negru, a contribuit, prin simplitatea lui, la realizarea tonului poematic. O platformă albă, sugerând adâncimea unui posibil drum în istorie, încadrată de draperiile negre ale așteptării încordate Măria Bortnovski a semnat costume, a realizat cu fidelitate după desene de uz didactic". Suntem în totul de acord cu cronică I.N. că interpretul rolului titular (Cazimir Tănase) a creat un Decebal meditativ, iar replicile sale erau mai mult ecouri. Actorul a avut finețea de a-și privi personajul ca pe un exponent (mai ales, în scena înfruntări Cezarului). Cezarul, gândit de Teodor Buzea, era încarnarea ideii totale de putere, o putere iradiantă, prin ea însăși înspăimântătoare... Iulian Voicu, o căpetenie dacă, era memorabil prin robustețea interioară și patetismul interpretării ce releva condiția tragică a țaranului înfruntând istoria ostilă. Loginus, implacabil cu destinul, crud în prevestirile lui capătă, prin

sonoritățile metalice ale vocii actorului Victor Nicolae, întreaga trufie a Romei. O actriță de coloratură (Despina Marcu) a înfățișat impresionant o Dochie vulcanică, mistuită de răspunderi materne, personajul anticipând în psihologie valoarea ulterioară de simbol. Am aplaudat, în acest spectacol auster și emoționant prezența în grupul dacic a bătrânului actor ieșean Constantin Cadeschi - cu parfumul unei rostiri din alte vremuri.

Tot la Botoșani, am admirat un spectacol - colaj, cu fragmente de piese, scurte recitaluri și momente muzicale inspirate de lirica eminesciană, o demonstrație de reală inventivitate, cu care s-a dat, indirect, o ripostă, făcătorilor actuali de "sunet și lumină".

Aranjat "la minut", spectacolul (Gând de aur) și-a luat numele de la varianta dramei Mira. Același regizor (Ion Olteanu) a făcut o remarcabilă selecție de versuri din antume și postume, punând accentul pe lirica elegiacă și filozofică răspunzând marilor întrebări ale existenței... Impresia lăsată de recitatori (nota revista "Teatrul" nr. 2, ianuarie 1976) „a fost mai mult decât onorabilă”. Momentul de aleasă ținută l-a constituit dramatizarea basmului Miron și Frumoasă fără corp. Frăgezimea folclorică a metricei eminesciene din scenele de ritual țărănesc s-a păstrat, cu intraductibila ei candoare. Un personaj, Dionis, cugetând parodic la condiția lui mizeră, a înfățișat Casimir Tănase. Am ascultat cu plăcere Corul de renume a Liceului pedagogic care a descifrat melodic, fără sentimentalisme, cântece pe versurile poetului, din cele mai puțin cunoscute. Despre multiplele (dacă nu chiar infinitele modalități de valorificare scenică a moștenirii eminesciene, ne-a făcut o reală demonstrație spectacolul teatrului de păpuși "Vasilache" (Botoșani) cu o dramatizare după Călin nebunul. Cei 12 zmei devin draci; în acest spectacol inventiv și inspirat, frații lui Călin sunt niște bicisnici (amintind de frații lui Păcală). Savurosul episod al nunții fetei împăratului Roș cu țiganul fudul a fost cu consecvență excelent tratat. Realizatorul dramatizării (Constantin Brehnescu) a urmărit simplificarea epicii dramaturgului. Cronica din revista "Teatrul" ne-a ajutat să pătrundem în tainele dramatizării și să-i aflăm resorturile."Realizatorii spectacolului au întâmpinat greutățile unui răspuns la întrebarea: "Căror vârste li se adresează dramatizarea?" Călin nebunul nu este un basm pentru copii. Poetul a făcut un exercițiu superior de redimensionare a unor motive folclorice, într-o schemă de mare subtilitate narativă și lingvistică. Călin a fost transformat într-un soi de Prâslea și este supus majorității încercărilor voinicești din basm (minus lupta inițială cu zmeii). De altfel, în locul clasicului "nevolnic" și "râs al familiei", Călin a apărut ca un neliniștit romantic (imagine de mare finețe populară, atașată textului original.) Ne-au plăcut decorurile inspirate din etnografia moldovenească, dar mai ales măștile dracilor, de ceremonial grotesc, practicat în sărbătorile de iarnă. Modul în care școlarii noștri au urmărit spectacolul - a căror reacție a demonstrat cât de mult și bine este recepționată asemenea

transpunere scenică alertă și pitorescă, adică exact ce trebuie pentru prima treaptă a încântării artistice.

La aniversarea nașterii poetului, din ianuarie 2005, Teatrul Național "Radu Stanca" din Sibiu a făcut efortul lăudabil de a relua un spectacol mai vechi, întinerindu-l: Avatarii faraonului Thla, dramatizare după Mihai Eminescu, împlinită de inspirații autori ai dramatizării (Corin Braga și Mc.Ranin). Titlul a fost dat de G.Călinescu, schimbând astfel numele original mai puțin corespunzător din manuscris - Nu de nasuri preotești.

Autorii dramatizării-cunoscători a fibrei sensibile de creator de limbă ca și ai filonului de dramaturg și de structuri teatrale - arătate deplin de Eminescu, -au înscris într-o inspirată formulă teatrală trei nuvele (Avatarii faraonului Thla, Cezara și Archeus, păstrând ideea (orientală) de reîncarnare (avatar). Astfel, personajele traversează timpul sub diferite identități, pentru a-și găsi liniștea în insula lui Euthanasius, în gândirea pură. Un astfel de scenariu s-a arătat în totul deschis unor posibilități spectaculare care să angajeze evoluția artei teatrale de azi în plan european, în care textul nu este decât unul din elementele expuse publicului. La texte s-au adăugat decorurile, muzica și dansul, într-o sinteză care nu i-ar fi displicut nicidecum lui Eminescu. Spectacol a impresionat prin adâncimea introspecției și retrospecției mitului spiritului înaripat, existent de la Platon începând. Cei doi interpreți protagoniști au impresionat prin har și variațiile de ton, atmosferă, întrupare: Cătălin Pătru (Ironim, Tla, Cerșetorul Baltazar, Angelo) și Diana Văcaru (Rodope, Dona Ana, Demonul, Cezara). Un veritabil spectacol-eveniment care indică o înaltă cotă în promovarea moștenirii eminesciene, atât de bogată și infinită prin răsfrângerile ei.

Pe scenele mai multor teatre s-au reprezentat evocări dramatice inspirate din viața și opera lui Mihai Eminescu. Dintr-un noian de asemenea dramatizării, uneori riscate (căci nu e ușor să aduci pe scenă o efigie de demiurg! - s-au înscris în corpusul literaturii dramatice române cu deosebire, două asemenea înfățișări: Mihai Eminescu de Mircea Ștefanescu, dramă în două părți (cel care a scris și altă reușită dramă biografică: Căruța cu paiate Matei Millo și "Eminescu, student la Viena" de Stelian Vasilescu.

De fapt, și evocarea lui Mircea Ștefanescu cuprinde în cea mai mare parte, perioada vieneză a existenței poetului, dar ea se extinde apoi în medii românești diferite și existențiale: în lumea cecurilor politice, la „Junimea”, etc.

Acest spectacol despre Eminescu tinerețea, avatarurile vieții și creației scriitorului, încununările și restrițele covârșitoare, folosind un număr de peste 60 de personaje (plus o imensă figurație!). Alături de Eminescu, apar prietenii apropiați (Veronica Micle, Mite Kremnitz) colegi de studii (Ioan Slavici, A.Chibici Rîvneanul, T.V.Stefaniuc, apoi Vasile Pogor, Ion Creangă, Titu Maiorescu, I.L.Caragiale), "inamicul" D.Petrino, oameni politici și literați (Prim-ministrul, președintele Adunării Naționale; Al.Lahovary,

Petre Carp, Iacob Negruzzi, Vasile Alecsandri; etc). Neîndoielnic, numărul mare de interpreți ridică greutatea în calea unor reluări și reprezentări periodice a cestei valoroase evocări dramatice. Textul trebuie însă împrăștiat, pentru că păstrează un iz didacticist și influențe ale unui stil festivist al deceniilor 7-9 ale secolului trecut.

În spectacolul din 1964 al Teatrului Național "Ion Luca Caragiale" s-a distins un valoros și larg colectiv de realizatori, în frunte cu Ion Caramitru, în rolul titular care a dat publicului momente de veritabilă epopee. Iată un moment, în care la Viena ajunge vestea apropiatului Război pentru independență. Eminescu o primește ca un iluminat: "De două ori, numai în veacul nostru, neam ridicat să ne scuturăm de jugul ciocoilor și de jugul turcilor. Și de ambele dați, tiranii dinlăuntru au chemat ajutor pe cei dinafară, zdrobind lupta pentru independență a poporului (.....) Dacă sună goarna, plec! Fiindcă vom trăi iar o pagină din acelea care au înfrățit glasul poeziei cu faptele luptătorilor, pentru scuturarea aceluiași jug dinăuntru și din afară...pentru împlinirea aceluiași drepturi încă neîmplinite!".

În fragmentul de final, Eminescu parcurge cu un amestec de nădejde și înflăcărare, clipe dinaintea sfârșitului.

Eminescu: în conferințele umilitoare, care s-au ținut după ce m-am îmbolnăvit, toți au vorbit despre mine "la trecut" M-au îngropat de viu. Nu mai e loc pentru mine pe lumea asta..Toți râd! Li auzi cum petrec.noroc și ...în cercul lor strâmt? Și pe mine m-au azvârlit în afară ca pe un ghimpe! Unde să fug, dacă nu mai am loc pe pământ?

Veronica: (se rează și, cald) dar trăiești mai mult ca oricând, Mihai! Versurile tale au inspirat melodii care au pătruns în inimile tuturor.

Eminescu: (are un râs ironic) N-a spus un "mititel" - unul dintre acei care cerșeau public pentru mine — că au scăpat de mine ~ că Eminescu a intrat în legendă de viu?M-au proiectat pe cerși au scăpat de mine! (Se ridică)

Uită-te la mine cum strălucesc. Acolo! Luceafărul (cu un umor trist) să nu crezi c-am înebunit iar....(Tonfîresc) Comodă născocire, legenda!

Veronica: (se ridică, pune mâinile pe umeri, îl privește lung. E foarte impresionată) Și totuși, Mihai, așa este! Ai intrat în legendă. Umbra mea dispăre în fața luminii tale... Adio, Mihai... (o clipă) pricepi, Mihai?

Eminescu: Nu...

Veronica: Ai intrat în legendă... (se îndepărtează încet) Ai ocolit seara străzile, să auzi cântecele tale? Perechi, perechi, fete și băieți cântă versurile tale... Tot tineretul. Toți oamenii simpli și curați...sunt cu tine. (Se aud cântece pe versuri de Eminescu, voci, flașnete și viori).

Eminescu: (privește în direcțiile de unde se aud cântecele și întreabă mirat) Adevărat? Adevărat?

CONCLUZII

Tragediile trecutului național dețin controlul cantitativ și calitativ. În shakspearianismul marelui poet român - accentuează Vicu Mândra vedem o consecință a credinței sale în neoclasicism, comparabil cu acea direcție a teatrului german anticornelian din prima jumătate a secolului XIX (...) Oripilat de teatralitatea simplificatoare a micului romantism („oameni boiți cu alb și negru nu înseamnă caractere”), Eminescu aspiră - în spiritul "dramaturgiei hamburghe" - la opere teatrale care să se ridice la generalitate, plecând de la "spiritul națiunii" realizând o, "esențializare clasicistă printr-un istorism de acută stilizare"(v.Vicu Mândra "Istoria literaturii dramatice românești, voi I. Ed. Minerva București 1995,p.214). În piese ca Bogdan Dragoș, izbuteste o structurare complexă a personajelor principale, despărțind funcția dramatică a acestora din conflict de caracterul lor individual. Tot așa Lăpușneanu, de pildă, posedă o conștiință activă și o certă noblete a gândirii.

Dacă privim cadrul țărănesc al unei "barbarii sănătoase " (existentă în Bogdan-Dragoș și în alte drame și fragmente dramatice), remarcăm că el întâlnește pătrunderea unor atribute poetice deosebite în eposul folcloric ...Eroii "pozitivi" aparțin unei lumi de rusticitate meditativă în timp ce "intriganții" sunt străini sufletește de acest climat; disimularea țărănească a bătrânilor înțelepți (Hatmanul Bodei) ne pune în față modele din opera lui Creangă. Din proiectele Mirei descinde cu evidență eroul Viforului, lui Delavrancea, iar legendarul Dragul anunță dedublarea lui Vlaicu Vodă, din drama târzie a lui Al.Davila.

Într-o cronică nimicitoare la piesa Moartea lui Brâncoveanu de Anton Roques, Eminescu a dat o definiție semnificativă a dramei "adevărate" care are "ca obiect și ținută reprezentarea caracterelor omenești curățite de neconsecvența vieții și cugetărei zilnice,a caracterelor consecvente, întotdeauna același, pentru a căror manifestațiune se alege situațiuni interesante. În acestea, caracterele antice se lovesc unul de altul în dezvoltarea lor, dintr-asta se naște înnodământul, iar din învingerea unui princip și căderea celuilalt, deznodământul dramei". Observând că, în cele mai multe dintre cronicile dramatice, Eminescu a inserat reflecții și analize de doctrină, să remarcăm și predilecția de-a încorpora mai întotdeauna conflictualitatea în mecanismul activ "antitezelor".

Există la Eminescu, și eroi scoși din hățișurile conflictuale. Mira, de exemplu apare în mai multe drame (având "parteneri") diferiți caracterologic a feminități, (Stefaniță Vodă, Marcu Vodă, Petru Rareș), dar rămâne totdeauna întruparea feminității Stefaniță o dorește cu o patimă "arabică", spiritualizatul Mayo o adoră ca pe o divinitate, iar Petru Maja nu apucă să se definească în

avântul său erotic. Mira rămâne "media dintre pământ și stele" (v.Vicu Mândra, op.cit.p, 216).

Istorismul romantic și clasicitatea miturilor esențiale îl conduc în mod firesc pe Eminescu către efervescența revoluționară a operei wagneriene și către ideile cu privire la "teatrul total" profesate de E.T.A.Hoffmann. În acest sens, ca pildă avem trecerea poemului teatral Andrei Mureșanu prin cele trei variante care compun drumul acestei compoziții, de la spațiul național către Universalitate.

Scrupulos și exigent față de sine, Eminescu a înțeles teatrul ca un domeniu al construcției complexe, lucru care a împiedicat proiectele dramatice eminesciene să se desfășoare până la capăt. Întâlnim, în mai multe rânduri, implicarea lui Eminescu nu numai ca autor (sau posibil interpret sau regizor, prin indicațiile aflate în textele dramatice), dar și ca plănuitorul și realizatorul unor ambițioase versiuni arhitectonice, cum este structura punctică a celui mai izbutit tablou din Alexandru Lăpușneanu, în care personajele din scenă (Brad, Arbore, apoi Lăpușneanu) privesc în "stradă", iar replicile lor alternează cu glasurile (ce nu se văd) ale unui cortegiu de înmormântare. Dublarea câmpului dramatic, prin implicarea în acțiune a unor prezențe invizibile, este condusă cu o uimitoare abilitate.

În cuprinsul acestei lucrări ne-am referit, pasager desigur, și la exegezele scenice ale acestei dramaturgii. Am mărturisit că spectacolele teatrale, văzute de noi întâmplător ne-au atras spre aprofundarea cunoașterii teatrului eminescian. Credem și acum în aceasta, regretând că o asemenea mare dramaturgie este fragmentată, lucru care nu trebuie exploatat ca o stavilă, ca un impediment! Citeam recent că oamenii de teatru germani au cheltuit și cheltuiesc imaginație enormă (și nu numai imaginație) să valorifice scenic chiar și bruioanele de fragedă junețe ale lui Bertolt Brecht, întocmind majestuoase compuneri spectaculare, recitaluri de grup, reprezentații de studio, monologuri fanteziste ale autorului însuși (apărând ca personaj aievea în reprezentații de poezie, muzică, dramă, expoziții de artă plastică cu lucrări inspirate din opera marelui scriitor, vernisaje de artă fotografică, biografii scenice și numeroase altele, în așa fel încât nimic din arhiva Brecht să nu rămână un bun exclusiv al cercetătorului filolog specializat și al cititorului. Până și articolele și manifestele lui au fost, la un moment dat, prezentate la rampă...

La noi ...Dacă nu am avea un corp nobil și prestigios de cercetători academici care să studieze fără răgaz manuscrisele poetului ca și un număr mic de teatre ce dau din păcate (sporadic) luminilor rampei "relicve" de artă dramatică și un grup valoros de istoriografi care și-au făcut din aceasta un legământ de viață. De artă dramatică luminate de o proaspătă tinerețe veșnică și de contemporanizări, nesilite, orice omagiere Eminescu ar deveni prin "tipicul" și formalismul care le amenință permanent. Teatrele, în genere,

fac prea puțin pentru a se putea număra printre moștenitorii și executorii testamentari ai nesecatului tezaur dramaturgie eminescian.

VII. BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

I. OPERE COMPLETE, ANTOLOGII. EDIȚII DE TEATRU

1. *Opere complete, Poezii. Nuvele. Roman. Teatru...Cu o prefață și un studiu intruductiv de A.C.Cuza*, Iași, 1914
2. *Opere*, I (1939), II(1943), III (1944), IV(1952), V (1958), Editura Academiei, R.P.R.
3. *Opere IV Teatru*. Ediție critică, note și variante de Aurelia Rusu, Buc, Ed. Minerva, 1979.
4. *Opere V. Teatru*, Ediția critică, note și variante de Aurelia Rusu, Buc, Ed. Minerva, 1970.
5. *Teatru*. Ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Aurelia Rusu, I - II.Buc, Ed. Minerva, 1984
6. *Eminescu. Opere poetice. Ediție de Al. Piru*(6 voi.), Craiova, Ed. Vlad & Vlad, 1993
7. *Opere alese III (Literatura populară....Balade dramatice ...Ed. Academiei R.P.R.)* 1963
8. Călinescu, G. *Opere*, 12, *Opera lui M. Eminescu*, Buc. E.p.L., 1969
9. Călinescu, G. *Opere*, 13, *Opera lui M. Eminescu*, Buc. Ed. Minerva, 1970
10. *Antologia piesei românești într-un act*, (voi I- secolul XIX)
11. *Bogdan Dragoș*. Dramă istorică inedită cu o precuvântare de Iuliu Dragomirescu. Ediție completă, Buc Ed. Librăriei „Leon Alacalay” (1912)
12. *Elvira în desperarea amorului*, în „Viața românească”, nr. 7-8, iul-aug. 1949
13. *Pacea pământului vine s-o ceară. Decebal. Mira, Ștefan cel tânăr* (fragmente), Caietele „Mihai Eminescu”, 1974
14. *Decebal*, „Manuscriptum” IV (1975), nr. 1, p. 10-14
15. *Decebal*, „România literară”, IX (1976), nr. 12, 18 mart, p. 12-13.
16. *Alexandru Lăpușneanu*, „România literară”, XVIII (1857, nr.41, 10 oct. P. 12-13).
17. *Vârful cu dor*, textul de F. de Laroc, traducere de M. Eminescu, Typografia „Curtii F. Gobl”, 1879.
18. *Lais (Le jouer de flote de Emil Augier)*, traducere de M. Eminescu, Buc. Ed. Librăriei „Socec & Co.S.A.”, 1908.
19. *Lanțul de aur de CA. Weterberg, versiune românească, după traducerea lui C.F. Frisch de Mihai Eminescu*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1983.

20. *Timon din Atena*, „Manuscriptum”, IV (1970), nr. 1, p. 17-19
21. Carmen Sylva, *Vârful cu dor*, Craiova, Ed. S. Samitca

II. DESPRE TEATRUL EMIESCIAN (OPERE TRADUCERI, TRANSCRIERI, PROIECTE).

Referințe biografice și Amintiri - în periodice

22. Bogdan Duică, **M. Eminescu, Studii și articole**, Iași, Ed- Junimea, 1981, p. 51-73
23. Băjenaru, Grigore, **Eminescu dramaturg**, Buc, Ed. Cartea românească, 1940, 32 p.
24. Brădățeanu, Virgil, **Eminescu, îndrumător al teatrului românesc**, în „Studii eminesciene”, 1965, p. 687-721
25. Brădățeanu, Virgil, **Comedia în dramaturgia românească**, Buc, Ed. Minerva, 1970, p. 126-127
26. Caracostea, D., **Opera lui M. Eminescu. Creativitatea eminesciană**, Iași, ed. Junimea, 1987, p-242-253
27. Călinescu, G., **Istoria literaturii române. De la origini până în prezent**, Buc. Ed. Minerva, 1982, p. 446-452.
28. Ciorănescu, Alexandru, **Teatrul românesc în versuri și izvoarele sale**, Buc. Casa Școalelor, 1943, p. 102-105.
29. Crețu, I., **Mihai Eminescu. Biografie documentară**, Buc- E p.L., 1968
30. Drâmba, Lucian, **Eminescu la „Familia”**, C.C.E.S.Bihor. Oradea 1974, p. 18 - 22, 69
31. Gorovei, Ștefan, **S. Mușatinii**, Buc. Ed. Albatros, 1976, p. 16-24.
32. **Istoria literaturii române. III, Epoca marilor clasici**, Buc Ed. R.S.P., 1973, p. 161-163, 171-176, 225-228.
33. Massoff, Ioan, **Eminescu și teatrul**, Buc, E.p.L., 1964
34. Massoff, Ioan, **Teatrul românesc. Privire istorică**, Voi. II (1860-1880), Buc. E.p.L., 1966, p. 389-390, 436, 451-452, 454-455, 507-517, 546.
35. Mîndra, V., **Istoria literaturii dramatice românești I. De la începuturi până la 1890**. Buc, Ed. Minerva, 1985, p. 176, 177, 187, 199, 208-219.
36. Munteanu, Elisabeta, **Motive mitice în dramaturgia românească**, Buc. Ed. Minerva, 1982, p. 138-144, 159-163.

37. Munteanu, George, *Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici*, **Buc.**
Ed. Did. și ped., 1980, p. 176-178, 200,203,285-288,290-333.
38. Murărașu, **D. Mihai Eminescu. Viața și opera**, Buc. Ed. Eminescu, 1983,
p.
78-79, 118-120,143-147.
39. Murărașu, **D.**, *Eminescu și clasicismul greco-latin*, 1982,p. 125-154.
40. Perpessicius, *Eminesciana*, Iași, Ed. Junimea, 1983, p.49-71.
41. Perpessicius, *Eminescu și teatrul, în voi „Alte mențiuni de istorie literară și folclor 19857-1960 //*, Buc, E p.L, 1961,p. 83-107.
42. Perpessicius, *Doi cronicari dramatici de excepție: M. Eminescu și I.L. Caragiale*, în „Eminesciana", 1971, p. 283-288.
43. Rotaru, **Ion**, *O istorie a literaturii române, voi I (de la origini până la 1990)*, Buc Ed. Minerva, 1971, p. 363-366, 370.
44. Vatamaniuc, V., *Publicistica lui Eminescu 1870-1877*, Iași, Ed. Junimea, 1985, p. 190-191, 194-195.
45. Vianu, Tudor, *Eminescu și Shakesperare*, în voi. Literatura universală și literatura națională, Buc, Ed. Minerva, 1956, p. 213 și următoarele.
46. Vlahuță, Al. *Amintiri despre Eminescu, în voi. Scrieri alese*, Buc, E.p.L.
p.
364-368.

III. STUDII, ARTICOLE, CRONICI, AMINTIRI DESPRE EMINESCU (ÎN PERIODICE)

47. Barbu, N, *Eminescu critic*, în „lașul nou” nr. 5-6, 1950.
48. Barbu, N, *Eminescu despre creația artistică*, „lașul literar”, aug. 1956.
49. Berechet, Mihai, *Mihai Eminescu*, „Teatrul” nr. 6, 1980.
50. Boeriu, Ion, V., *Mihai Eminescu și arta actorului*, în „Gazeta literară”, III, nr. 32(126), 9 aug. 1956, p.4.
51. Boeriu, Ion, V., *Eminescu și realismul scenic*, „lașul literar” XIII (1962), nr. 12, dec. P. 89-91.
52. Bogza, Geo, *El a spus*, „Teatrul” nr. 1, 1976.
53. Bomher, Neomi, *Motivul eroului în dramaturgia eminesciană*, „Analele Universității din Iași”, tom XXIX, 1983, p. 27-32.
54. Bucur, Măria, *Variațiuni pe tema „deșertăciunii” în teatrul eminescian*, Caietele „Mihai Eminescu” II (1974), p. 78-95.
55. Bucur, Măria, *De la un monolog dacic la un început de traducere din Shakesperare*, „Manuscriptum”, IV (1975), nr. 1, (ian - mart), p. 10-14.
56. Căprariu, Al., *Eminescu, cronicar dramatic*, „Tribuna”, Cluj, 9 aug. 1958.
57. Coroiu, Irina, *O ipoteză: teatralitatea și dramaticitatea operei eminesciene*, „Teatrul”, XXXL (1986), nr. 1, ian. P, 16-18.
58. Creția, Petre, *Comentariu la drama „Alexandru Lăpușneanu”* (cu publicarea textului dramatic), „Teatrul” nr. 6, iunie 1989, p. 25-42.
59. Dimiu, Claudia, *Eminescu - „cenzor” și sfătuitor teatral*, „Manuscriptum”, VIII (1977), nr. 3, iul-sept, p. 36-37.
60. G.G. *Visul meu de fier de M. Eminescu*, (cronică dramatică), Teatrul XXIII (1978), p. 35-36.
61. Gîță, Letiția, *Mihail Pascaly și Eminescu*, „Stufii și cercetări de istoria artei”, nr. 1-12, 1957, p. 36-42.
62. Istrate, Gavril, *Lațul de aur*, „Cronica”, XIX (1984), nr. 3210 aug, p. 6-7.
63. Levițki, Leon, D., *Eminescu, traducător al lui Shakespeare*, „Secolul 20”, nr. 6, 1976. p. 16-24.
64. Jucan, Grațian, *Caragiale și Eminescu*, „lașul literar”, iulie 1962.
65. Marcea, Pompiliu, *Locul dramaturgiei eminesciene*, „Cronica”, XV (1980), nr. 2, 11. ian, p. 3.

66. Maria, Constantin Radu., *Eminescu și critica criticii dramatice* „Teatrul”, și
2 (ian, ferb.), 1980.
67. Maria, Constantin Radu, *Din nou despre Eminescu. Omul de teatru*
„Teatrul ”, XXIV, (6 iunie 1979), p. 13-16.
68. Maria, Constantin Radu, *Eminescu la Viena*, „Teatrul” XXIV (1979) nr. 5
(mai), p. 35-36
69. Maria, Constantin Radu, *Idealul clasic în teatrul românesc*, „Teatrul”
XXIV (1979) nr. 6 (iunie), p. 13-16.
70. Mihail, Radu, St., *Eminescu la teatru*, „Cronica”, XV (1980), nr. 2, 11
ianuarie, p. 1-3.
71. Mileșan, Ion, I., *Eminescu și dramaturgia istorică: proiectul dramatic*
„Alexandru Vodă”, „Vatra”, Tg. Mureș, X (1980), nr. 2 (20 ferb.), p. 6.
72. Mecu, Nicolae, *Dramaturgia eminesciană*, „Viața românească”, LXXVIII
(1983) nr. 12 (dec.) p. 71-74.
73. Munteanu, George, *Preambul la „dramaturgia eminesciană”*, „Steaua”,
Cluj-Napoca, XXVI (1975), nr. 1 (ian - mart) p. 6-8.
74. Niculescu, Ionuț, *Eminescu - un episod biografic în dublă versiune*,
„Teatrul”, XXV (1980), nr. 1 (dec-ian), p. 23-25.
75. Niculescu, Ionuț, *Publicistul M. Eminescu și ideea promovării repertoriului național*, „Teatrul”, XXIV (1979, nr. 6 iunie), p. 12-13.
76. Niculescu, Ionuț, *Regândind drama Mureșanu*, „Teatrul”, XXII (1977) nr. 2
(februarie), p. 65-66.
77. Niculescu, Ionuț, *O însemnată operă bibliografică: Bibliografia Mihai Eminescu, vol I (1866-1970)*, „Teatrul” XXVII (1977), nr. 1 (ian), p. 67.
78. Niculescu, Ionuț, *Eminescu și cupletistul Lugoșanu*, XVIII (1972) nr. 3
(martie), p. 23-25.
79. Niculescu, Ionuț, *Personajul istoric: Bogdan Dragoș*, „Teatrul”, XXVIII
(1982), nr. 7-8 (iulie- audgust), p. 74-76.

80. Niculescu, Iomț, *Dramaturgul Eminescu. Scurtă privire asupra editării proiectelor dramatice*, „Teatrul”, XXI (1976), nr. (ian), p. 16-19.
81. Niculescu, Ionuț, *Vârstele revoltei, Cezara, Bogdan-Dragoș*, „Teatrul” XXI (1976) nr. 2 (febr.), p. 21-25.
82. Niculescu, Ionuț, *Decebal, Gând de aur, Călin Nebunul*, „Teatrul” XXI (1976), nr. (febr.)p. 2-27.
83. Niculescu, Ionuț, *Dacia dramaturgului Eminescu*, „Teatrul”, XXV (1980), nr. 7-8 (iul-august), p. 16-18.
84. Perpessicius, *Eminescu - omul de teatru*, „Teatrul”, IX (1964), nr. 6 (iunie), p. 1-5.
85. Perpessicius, *Elvira în desperarea amorului sau parodia și teatrul de păpuși*, „Viața românească”, iulie - august 1949.
86. Perpessicius, *Întâia cronică dramatică și întâia polemică a lui Eminescu la „Timpul”*, în „Revista Fundațiilor Regale”, VII (1940), nr. 9 (sept.), p. 614-5169; apud. *Eminesciana*, 1983, p. 445-448.
87. Pienescu, G., *Eminescu, traducător al lui Shakespeare*, „Steaua” Cluj, oct. 1955.
88. Rotaru, Ion, *Eminescu , traducător al unei cărți de teatru*, „Analele Universității București, Aria științe social-filologice”, nr.- 23, 1961.
89. Rusu, Aurelia, *Teatrul lui Eminescu*, „Teatrul ” XXII (1977), nr. 1 (ian), p. 3-6.
90. Sebastian, Mihail, *Eminescu, cronicar dramatic*, „Revista Fundațiile Regale”, VI (1939), nr. 7, 1 iul, p. 134-146.
91. Silvestru, Valentin, *Dramaturgul Eminescu*, „Tribuna României”, XV (1986), nr. 308, 15 ian., p. 13.
92. Tănăsescu, Gr., *„Mureșanu” și „Faust”*, „Tomis”, V (1970), nr. 3 (mart.), p.6.
93. Tănăsescu, Gr., *Goetheanul Eminescu*, „Tomis”, V (1970), nr. 5 (mai.), p. 6.
94. Tornea, Florin, *Eminescu despre caracterele dramatice*, „Studii și cercetări

de istoria artelor", II (1995), p. 36-39.

95. Tornea, Florin, *Mihai Eminescu și responsabilitatea actorului*, „Teatrul”, II

(1957), nr. 2 (febr.), p. 16-18.

96. Tornea, Florin, *Eminescu. Gânduri despre teatru*, „Teatrul”, IX (1964), nr.

6 (iunie.), p. 41-46.

97. Vasilescu, Stelian, *Eminescu și teatrul*, „Familia”, nr. 1, 1982, p. 4.

98. Vasilescu, Stelian, *Lupta pentru teatrul românesc în Transilvania. Printre*

primii sprijinitori - Eminescu, „Crișana plus”, 9 oct. 1998, p. 2.

99. Vasilescu, Stelian, *Regizorul Ionel Olteanu pune în scenă Eminescu* ...,

„Familia”, nr. 1, 1975, p. 2.

100. Vasilescu, Stelian, *Eminesciană*, „Familia” nr. 2/1977.

101. Zamfirescu, Ion, *Eminescu, o pagină semnificativă în istoria teatrului*

românesc, „Teatrul”, nr. 6 (iunie) 1989, p. 9-10.

Tablou sinoptic al operelor dramatice eminesciene

TEATRUL ORIGINAL DRAMATICELE ISTORICE: DODECAMERON DRAMATIC

Decebal
Pacea pământul vine s-o ceară
Bogdan-Dragoș
Gruie Sînger
Alexandru cel Bun
Ștefan cel Tânăr
Petru Rareș
Cel din urmă Mușatin
Alexandru Lăpușneanu
Mira
Andrei Mureșanu
Povestea

ALTE DRAME

Călugărul și Chipul
Regina și Cavalerul
Amor pierdut - viață pierdută

COMEDIILE

Comediile în versuri

Minte și inimă
Elvira în desperarea amorului
Convorbiri literare Romancero espanol
Comediile în proză
Gogu tatii
Județul împăratului
Județul lui Vodă

TRANSCRIERILE DE TEATRU

Smeul nopții
Margo Contesa
O palmă sau Voinicos da fricos
Rigatul femeilor sau Lumea pe dos
Minegmii sau Frații cei de gemine.

CUPRINS

INTRODUCERE

I. PEREGRINARI SI PREZENTE IN LUMEA TEATRULUI

1.1. Apitudini si pasiuni precoce

1.2. experiente intelectuale si creatoare

II. STUDII DOCTRINARE SI PREOCUPARI DE INDRUMATOR TEATRAL