

d a n
m ă n u c ă

Oglinzi paralele



critică literară



CORECTBooks

DAN MĂNUCĂ

OGLINZI PARALELE

Editura Virtual

2011

ISBN(e): 978-606-599-823-0

Avertisment

Acest volum digital este prevăzut cu sisteme de siguranță anti-piratare. Multiplicarea textului sub orice formă este sancționată conform legilor penale în vigoare. Digitizare realizată de Merlin IT

Cuprins

DIN NOU DESPRE GENIU PUSTIU	2
OMUL DE TEATRU	7
SUGESTII TEMATOLOGICE	26
FETELE UNUI EPISTOLAR.....	35
MEANDRELE RECEPTĂRII VIETÏSTE	45
CONTINGENŢA CU PROTOCRONISMUL	55
NECUNOSCUTE	59
O INEXACTITATE COMPARATISTĂ:	64
SURSE ŞI ECHIVALENŢE GERMANE	72
OGLINZI PARALELE	82
DINSPRE ITALIA.....	87
CONEXIUNI FRANCEZE	91
ACTUALITATEA ŞI „JUGUL LUI EMINESCU”	96
CE (MAI) ÎNSEAMNĂ „POET NAŢIONAL»?	105

Dan Mănuță este profesor universitar la Universitatea „Al. I. Cuza”, din Iași, autor a peste paisprezece volume de istorie literară, între care: *Scriitori junimiști* (1971, ed. a II-a, 2005); *Critica literară junimistă* (1975, Premiul „B.P.Hasdeu” al Academiei Române); *Argumente de istorie literară* (1978); *Pe urmele lui Mihail Sadoveanu*

(1982); *Lectură și interpretare. Un model epic* (1988); *Liviu Rebreanu sau lumea prezumtivului* (1995); *Analogii* (1995); *Introducere în opera lui I.Al. Brătescu-Voinești* (1997); *Pelerinaj spre ființă. Eseu asupra imaginarului poetic eminescian* (1999); *Principiile criticii literare junimiste* (2000); *Literatură și ideologie* (2005); *Restituiri (critica criticii)*, (2007). Este membru în comisia de coordonare și revizie și coautor la *Dicționarul general al literaturii române*, lucrare elaborată sub egida Academiei Române. A participat la numeroase întruniri de specialitate, organizate de universitățile din țară, cât și din Italia, Franța, Germania, Austria.

Volumul *Oglinzi paralele* întrunește studii care dezbat aspecte mai puțin clarificate până acum referitoare la proza, la teatrul sau la corespondența eminesciană, la relațiile cu literatura germană (Spielhagen, Röttscher, Lenau), la receptarea în câmp românesc ori străin. Volumul cuprinde și cea dintâi cercetare amplă dedicată, de istoriografia noastră literară, apariției și circulației formulei „poet național” atribuită lui Eminescu.

DIN NOU DESPRE GENIU PUSTIU

După cum se cunoaște, Eminescu a ezitat în stabilirea titlului romanului pe care îl scria în perioada studenției. Dorea să-l intituleze *Naturi catilinare*, ceea ce ar fi propus o lectură prin grila romanului de moravuri. Într-o scrisoare din februarie 1871, el îi mărturisește lui Iacob Negruzzi că a alcătuit „un studiu de cultură, în care cerc a veni cu mine însumi în clar asupra fenomenelor epocelor de tranziție în genere și asupra mizeriilor generațiunii prezente în parte”. Prin urmare, romanul era intenționat ca o încercare de a surprinde caracteristicile morale ale timpului, mai exact - ale epocii românești de tranziție de la societatea semi-feudală la societatea burgheză. Fenomen care ar fi generat asemenea „naturi catilinare”, adică firi ascunse, catastrofice, complicate, distructive (pentru ei și pentru alții). Se apropia astfel de perspectiva adoptată și de Friedrich Spielhagen, în romanul *Problematische Naturen*, apărut în 1861. În mai 1871, Eminescu îi scria din nou lui Negruzzi, informându-l că nu cunoaște scrierea lui Spielhagen. Romanul acestuia, de incontestabil succes la vremea lui, se înscria în marele curent liberal generat de mișcarea *Das junge Deutschland* și face parte mai curînd din categoria frescei de tip realist, autorul însuși fiind un teoretician al realismului.

Scriitor structural romantic, Eminescu a ezitat între două modalități de paratext titular, pentru că a ezitat chiar între două modalități de alcătuire a romanului. Pe de o parte, *Naturi catilinare* este un titlu care înglobează nu numai o serie de personaje, ci și o întreagă alcătuire socială, un mediu și o atmosferă. Dorind să acopere toate aceste domenii, Eminescu a adoptat câteva procedee epice care îndepărtează scrierea sa de tipicul romanului formării individuale. Există scene de viață socială independentă, concepute ca atare și deci fără legătură necesară cu personajul principal. Mai mult încă, pentru a accentua tensiunea către realism și către descrierea istorică, Eminescu își transformă personajul principal în personaj-martor. Astfel, prin Toma Nour cititorul ia cunoștință de o serie de evenimente care aparțin în mod preponderent reconstituirii istorice, precum scenele plasate în timpul revoluției de la 1848 din Transilvania. Din aceeași categorie fac parte și procedeele situate la nivel microtextual, precum descrierea unui oraș (București) sau a unei locuințe (mansarda).

De cealaltă parte, titlul *Geniu pustiu* trimite direct la personajul principal, la formarea și la motivarea comportamentului lui. Acest titlu restrînge numărul „naturilor catilinare”, dar nu înseamnă și o particularizare pregnantă. El încă mai păstrează urme din generalizările pe care le presupuneau procedeele romanului de moravuri. Totodată, prin restrîngerea ariei vaste pe care o incumba titlul *Naturi catilinare*, Eminescu a făcut un pas important către folosirea posibilităților deschise de romanul formării individuale. Din acest motiv, în varianta definitivată probabil pentru publicare, cunoscută și editată frecvent sub titlul *Geniu pustiu*, Eminescu recurge la o sumă de particularități menite să pună în relief cu deosebire personajul principal, Toma Nour.

Procedeul central constă în scrierea celei mai importante părți a romanului sub forma unui

jurnal intim sau a confesiunii. Condamnat la moarte și urmînd să fie executat, Toman Nour îi trimite autorului (recte: celui care i-l va transcrie, după clasicul tipic romantic) un manuscris care cuprinde istoria vieții lui. Sensul acesteia este descifrat din chiar titlul romanului. Viața personajului s-a desfășurat precum a unui „geniu pustiu”, adică a unui ins înzestrat cu calități excepționale, dar care nu își găsește nici o consonanță cu ale semenilor. Precum în romanul lui Spielhagen. De aici încep însă deosebirile, generate de alcătuirea diferită a textului. Personajul lui Eminescu nu se confesează pentru a se putea descifra, nu se formează sub ochii cititorului, precum, spre exemplu, o făcuse Manoil al lui Bolintineanu. El intră în istorie gata format, iar textul romanului înseamnă mai mult o detaliere a elementelor care compun un personaj ajuns la finele vieții, un personaj încheiat ca destin. El se povestește pe sine cu detașare, între el și propria viață existînd un sentiment de desprindere, dar care nu conduce și la o cunoaștere a cauzelor. Personajul se recunoaște și se acceptă chiar de la început a fi „geniu pustiu”, refuză dialogul cu ceilalți, pentru că se iubește enorm pe sine însuși. Din acest punct de vedere, personajul lui Eminescu este de un egoism păgîn, are cultul propriului eu, provenit dintr-un narcisism puternic. Nour mărturisește că el *nu poate* iubi, dar fără a încerca să afle vreo explicație a acestui fapt. Deși nu este tentat să descifreze ce înseamnă neputința de a se dărui, el se definește aproape în întregime cu ajutorul Erosului.

În evoluția romanului românesc al formării individuale, scrierea lui Eminescu dezbate pentru întâia oară problema constituirii unui personaj masculin prin intermediul iubirii. Eminescu preia și amplifică esența romanului *Un boem român* de Pantazi Ghica, apărut în urmă cu un deceniu. Erosul conceput aici, deși prevestindu-l pe cel eminescian prin caracterul violent al manifestărilor, se împărtășește și se diluează însă în probleme de ordin obștesc. El este stăpînit cu ajutorul unei metode învechite și pe care Eminescu o depășește, anume sublimarea în altruism. Cu totul deosebit procedează Eminescu: el adîncește și răscolește diversele fețe ale Erosului și crează un fel de mistică a eroticității.

Pentru punerea în valoare a acestei trăsături deosebit de moderne și de importante, semnificativă este, firește, prezența feminității, înfățișată într-o dublă ipostază: Sofia și Poesis, cele două surori care semnifică ambivalența acesteia. Adică „Înțelepciunea” și „Creația”. Sînt componente care îi lipsesc personajului masculin, întruchipat atît de Toma, cît și de Ioan. Personajul masculin nu are nici înțelepciune și nici capacitate creatoare, fiind dominat de aceste absențe, pe care încearcă să le suplinească. De aici, dorința de posesiune, chiar furia posesiunii. Scenele de violență carnală - extrem de crude în unele variante manuscrise - dovedesc faptul că personajul masculin nu este deloc sigur pe sine și că dorește să știe cît de adînc se poate prăbuși. El nu are posibilitatea - repet - de a se cunoaște prin dăruiere. Cu alte cuvinte, nu este un spirit creștin, ci unul de-a dreptul păgîn. De aceea, numele personajului principal este tocmai *Toma Nour*, combinație care semnifică o dublă neîncredere: a lui Toma, ca individ particular, și a lui Nour, ca ființă cosmică. Această proiecție în infinit este caracteristică întregii gândiri artistice eminesciene și se vedește și în conceperea romanului său.

Alegerea autobiografiei ca modalitate de structurare a romanului i-a oferit lui Eminescu prilejul de a sublinia trăsăturile catastrofice ale personajului principal. Toma Nour este conștient el însuși de forța acestor trăsături, pe care și le asumă. Eminescu reușește să creeze astfel un personaj puternic interiorizat, care a transformat gândirea proprie în destin. Personaj tragic, deși nu în totalitate. Tragismul lui Toma Nour subzistă numai în măsura în care personajul încearcă să se opună unei soarte pe care și-a asumat-o. În această tentativă, el se sprijină pe Eros. De aici, provine și amintita violență a scenelor erotice, prin care se dorește amânarea destinului, înlăturarea disperării.

Tot din dorința de a evita disperarea provine și cealaltă tentativă pe care o întreprinde Toma Nour, anume proba morții. Practic, personajul se sinucide, angajându-se deschis, fără precauții, într-o mișcare revoluționară. Eșuarea în Eros deschisese o primă posibilitate de înfruntare a destinului. Putem conchide că, îmbinând componentele thanatică și erotică, sinuciderea lui Nour se dovedește a nu proveni din thanatofilie, ci numai din dorința de a demonstra, printr-un act paradoxal, forța vieții. Încărcătura de vitalitate a fost preluată de la Ioan, cel de-al doilea personaj masculin, într-o scenă creată de Eminescu din sugestii biblice. Prin sacrificiul lui, Ioan îl convertește pe Toma, căruia nu îi transmite însă un sentiment de obediență creștină, ci datoria de a se supune numai lui însuși. Căci Ioan este posedat de același narcisism ca și Toma.

Prin modul în care a distribuit diversele planuri ale romanului, Eminescu a căutat să sugereze caracterul general uman al insubordonării păgâne. Condiția umană ar consta dintr-o afirmare statornică a vitalității. Un sentiment de natură vitalistă, adică opus atât spiritualismului, cât și mecanicismului. Viața se retransmite și reapare chiar și printr-o singură ființă, nu neapărat prin supraviețuirea întregii omeniri. Se întrevăd aici unele urme din Schopenhauer, în special prin accentul pus pe asceza vitalității. Se deosebește însă aici, fundamental, de romanul lui Spielhagen.

Bătrînul tribun ardelean, cel care îl ucide pe rănitul Ioan pentru a-l salva de furia inamicilor, cunoaște acest principiu și, în roman, apare drept un fel de martor și garant al respectării lui. Ioan se sacrifică deoarece știe că va fi continuat prin Toma. La rîndul lui, acesta se sacrifică deoarece speră să fie continuat de povestitor. De aceea, romanul este alcătuit din două povestiri, fiecare avînd un povestitor distinct: a) Toma povestind despre el însuși, într-un text autobiografic; b) povestitorul anonim relatînd despre el însuși, într-un text tot confesiv, în care însă trăsăturile autobiografice sînt doar schițate. Nu este vorba însă de povestire în povestire, ci mai curînd de paralelism narativ.

Naratorul are grijă să reliefeze raporturile de consangvinitate dintre cei doi povestitori. De exemplu, este subliniată identitatea opiniilor lor ideologice ori culturale. De asemenea, identitatea în aprecierea condiției umane: povestitorul prim consideră că numele povestitorului secund, Toma Nour, ar fi „metafora întunericului” care îl înconjoară pe el însuși, ca povestitor prim. Așadar, onomastica și interpretarea (sau traducerea ei) crează un fel de numitor comun la nivelul celor doi povestitori. Recapitulînd: Ioan devine Toma; acesta, la rîndul lui, devine povestitorul anonim (povestitorul prim),

constituind astfel verigile unui lanț simbolic pentru perpetuarea condiției umane. *Geniu pustiu* apare drept primul nostru roman care pune, cu adevărat și într-o construcție epică modernă, problema formării individului, văzută într-un angrenaj filosofic amplu.

Romanul lui Eminescu are însă și o pronunțată dimensiune locală, indusă atât prin caracterul istoric determinat al unor probleme, cât și prin caracterul unor personaje. Sub raportul problematicii, este vorba despre dialogul dintre Toma Nour și povestitorul prim, derulat în taverna bucureșteană. Temele: soarta românilor, copleșiți de „formele fără fond“, precum și adecvarea sau inadecvarea cosmopolitismului. Sub raportul personajelor, este vorba despre prezența tribunului ardelean. Acesta este anonim, cu alte cuvinte - un personaj exponențial. Problematika pe care el o induce este însă atât una general umană, cât și una strict locală și etnică: luptele de la 1848 dintre români și unguri.

O concluzie referitoare la particularitățile personajului eminescian scoate în evidență ambiguitatea lor. Deși în roman pare a predomina o problematică general umană, preocupările conjunctural-locale, provenite din romanul-frescă și din romanul istoric, au oarecare pondere. Este terenul pe care romanul lui Eminescu se întâlnește cu acela al lui Spielhagen.

O deosebire se află în faptul că romanul *Problematische Naturen* nu numai că a fost tipărit, dar și că s-a bucurat de un enorm succes, fiind reeditat de mai multe ori. În schimb, romanul eminescian a rămas în manuscris pînă în 1904, an în care a fost tipărit pentru prima oară de Ion Scurtu. Nu se poate vorbi, așadar, de vreo influență a lui asupra romanului nostru dintre 1870 și 1900. Cu toate acestea, *Geniu pustiu* stă mărturie asupra unei stări de spirit, asupra unei anumite mentalități care l-a generat și care și-a pus amprenta atât asupra gândirii artistice eminesciene, cât și a altor scriitori din jurul lui 1870. Este vorba de posibilitățile tot mai numeroase pe care le avea, atunci, artistul român, romancierul în particular, de a-și dezvolta individualitatea, în ramele tot mai bine constituite, tot mai consolidate, ale democratismului burghez. La nivelul componentelor epicului românesc, acest lucru se traduce prin consolidarea statutului pe care îl are *personajul* în ansamblul epic. Funcția socială a individului se transferă în funcția simbolică a personajului.

Romanul *Geniu pustiu* este o mărturie extrem de importantă asupra faptului că, în jurul anului 1870, în literatura noastră începea să se coaguleze o funcție epică decisivă, anume *personajul* românesc. Romanul eminescian dovedește că această funcție ia naștere în primul rînd din concentrarea interesului asupra dimensiunilor antropocentrice ale acestei funcții, reprezentate, aici, de punerea în valoare a autobiograficului și, apoi, a biograficului. Consecutiv acestui interes de ordin ideologic ori psihologic, rezultă accentuarea rolului de coagulant al materiei epice. Toma Nour structurează aproape toate planurile romanului. Acest lucru a fost înlesnit de introducerea unor dimensiuni simbolice, rezumate de Eminescu în afirmația după care romanul este „metafora vieții”. Personajul românesc devine așadar un fel de esență, o concentrare de elemente atât sociale, cât și textuale. Datorită acestei duble încărcături, personajul are forța (și „îndrăzneala”) de a se prezenta singur în fața cititorului,

căruia i se dezvăluie prin jurnal (sau confesiune sau autobiografie - cum vrem să-i spunem).

Mentalitatea literară românească a epocii a ajuns, în jurul lui 1870, la stadiul de a putea recunoaște autenticitatea unei existențe fictive, construită de un text. S-a putut ajunge aici datorită romanelor lui Bolintineanu, Pantazi Ghica, Radu Ionescu, iar Eminescu a sintetizat aceste tendințe. Mai mult încă, el introduce, pe un plan de egalitate, două personaje, cu un rol simbolic: un povestitor prim și unul secund. Dar din punct de vedere narativ, acestea nu se află la egalitate, precum se află în registrul simbolic. Eminescu are abilitatea de a nu încărca structura romanului cu două funcții identice. El face în așa fel încât personajul Toma Nour să se prezinte singur și să dețină rolul primordial; iar povestitorul secund să devină totodată personaj secund și să preia în plan extradiegetic funcția lui Toma Nour.

Că în *Geniu pustiu*, Eminescu se făcea exponentul unei mentalități favorabile prezenței mai accentuate a personajului o dovedește și faptul că, în următorul deceniu, apar la noi romane care încearcă să se structureze în jurul unui personaj central unic, al cărui nume, de regulă, îl și poartă: *Fulga* (1871) de Grigore H. Grădinaru, *Romeo* (1873) de Ion Pop-Florentin, *Mihai Vereanu* (1873) de Iacob Negruzzi, *Scarlat* (1875) de I. C. Fundescu. Romanele scrise de Grădinaru, Pop-Florentin și Fundescu prelungesc tipul de erou creat de Bolintineanu, în *Manoil*, dar totodată introduc și o noutate: încearcă să îndepărteze personajul de factorii exteriori construcției romanești și să ridice această construcție în așa fel, încât să justifice prezența personajului. Acești romancieri minori se fac purtătorii de cuvânt ai unei combinații de necesități atât epice, cât și sociale. Ei aspiră ca personajul pe care îl concep să fie atât o funcție socială, cât și o funcție epică. Pentru posibilitățile lor reduse era prea mult. Dar tentativa demonstrează o accentuare a rolului pe care *personajul* trebuie să îl aibă în coagularea tuturor compartimentelor romanești. Este semnificativă pentru acest stadiu, de pildă, prezența în continuare a unor portrete generalizatoare, realizate din clișee culturale și lipsite de caracteristici individualizatoare, cum se întâmplă în romanul *Mihai Vereanu* al lui Iacob Negruzzi. Roman pe care Eminescu îl va și parodia, de altfel, peste câțiva ani, în *Mitologicele*.

OMUL DE TEATRU

Cum se cunoaște, Eminescu a fost preocupat de teatru încă din copilărie și adolescență. Era o pasiune născută, în primul rînd, dintr-o curiozitate firească față de ceea ce copilul Mihai credea că este o altă lume. Cu timpul, s-a convins că, de fapt, scenele teatrelor din Cernăuți, Botoșani ori București sînt oglinzi în care se reflectă tocmai această lume care îl înconjoară pe el, ca spectator și ca om. Se poate susține că, după contactul cu universul primar al naturii, realizat la Ipotești, teatrul a fost a doua cale de acces la lui Eminescu spre lume, mai precis, către viața de relație. Fascinația a fost covîrșitoare și el s-a lăsat prins în mrejele întinse de această adevărată „lume în lume» de pe scenă. Cunoașterea lumii reale a fost astfel mediată, la început, de spectacolul scenic, perceput, de multe ori, ca un raport specular. De tot atît de multe ori, mai convingător decît relațiile conjuncturale din cîmpul societății.

Dar în existența lui Eminescu, teatrul a avut și o altă menire, aceea de a declanșa procesul de autocunoaștere. Iată despre ce este vorba. Din fragedă copilărie, Eminescu a realizat că viața este o forță imensă, pe care, în adolescență, o va ridica la rangul de principiu cosmic. Curînd, în iarna 1864-1865, anume circumstanțe biografice (în special, moartea fratelui Ilie) vor duce și la descoperirea perechii, adică a morții. Sentimentul tanatic atrage îndată apariția dedublării, deschizînd astfel una din căile importante de autocunoaștere. Asemenea profunde modificări în conștiința morală eminesciană vor fi sprijinite de descoperirea concomitentă a dedublării propuse de spectacolul teatral.

Teatrul l-a ajutat pe Eminescu să-și construiască un prim personaj interior, anume - personajul adolescentin, întruchipare a voluntarismului, a autoritarismului și a eroismului civic. Adolescentul învață să interpreteze un rol existențial plecînd și de la rolul scenic. Acesta i-a oferit cadrul în care să-și afirme experiențele și căutările interioare. Pe aceste două coordonate se înscrie interesul pentru teatru al lui Eminescu, ele constituie izvoarele care i-au nutrit pasiunea de o viață.

Sufleor și copist în trupa bucureșteană condusă de Mihail Pascaly, tînărul poet, bun cunoscător de germană, a fost îndemnat de acesta să traducă o lucrare de specialitate datorată unei autorități în materie de teatrologie la acea epocă. Heinrich Theodor Röttscher era autorul unui tratat intitulat *Die Kunst der dramatischen Darstellung. In ihrem organischen Zusammenhänge wissenschaftlich entwickelt*, tipărit între 1841 și 1846. După cum precizează însuși Eminescu, a fost folosită ediția a doua, apărută la Leipzig, în Editura Otto Wigand. Editorii consideră că Eminescu a început traducerea la București și a continuat-o la Viena. Că era o întreprindere de suflet o demonstrează și faptul că, la moartea lui Röttscher, survenită în 1871, studentul vienez transcrie necrologul apărut în „Blätter für literarische Unterhaltung”, care apărea la Leipzig, revistă pe care o citca frecvent¹. Perpessicius și Aurelia Rusu sînt de părere că Eminescu intenționa să-și tipărească traducerea. Ar fi

¹ Helmut Frisch, Sursele germane ale creației eminesciene, vol. I, București, Editura Saeculum I.O., 1999, p. 30-34.

fost un eveniment cu totul remarcabil pentru viața noastră teatrală. Oricum, chiar dacă impulsivat de Pascaly, Eminescu se înscria într-un curent care se opunea influenței covârșitoare a școlii interpretative franceze, reprezentată, între alții, de Matei Millo. O demonstrează transcrierea, în chip de introducere la textul tradus al lui Röttscher, a două note publicate de Mihail Kogălniceanu, la 1840, în „Dacia literară” și în care aprigul polemist care era directorul revistei își exprima încrederea că nu va trece mult timp pînă cînd teatrul românesc se va transforma din „păpușerie” în „arte”². Tînărul traducător își însușea un punct de vedere de un pronunțat criticism, pe care îl actualiza și îl generaliza. Era, totodată, și o justificare a traducerii și o constatare că, vreme de trei decenii, teatrul românesc nu înregistrase mari progrese. Este limpede că Eminescu își concepuse traducerea nu numai ca pe un act pedagogic, ci și ca pe o acțiune culturală.

Voluminosul tratat al lui Röttscher (aproape cinci sute de pagini) analiza în amănunt specificul artei dramatice, arhitectonica ei, raporturile dintre diletantism și profesionalism, adecvarea interpretării (în sensul descifrării semnificației rolului și a „adevărului natural”), raportul dintre public și actor, dintre actor și criticul de teatru; în sfîrșit, avea în vedere „treptele dezvoltării artistului dramatic”, acestea fiind „stadiul simțirii nemijlocite”, „stadiul reflexiunii” și „stadiul creării artistice”. A doua parte a traducerii se referă la „cultura tonului” (adică la îndepărtarea pronunției regionale și vicioase), la „frumusețea pronunției” (adică la exploatarea valorii fonetice a vocalelor, a consoanelor, a silabelor, a cuvintelor), la „modulațiunea tonului” (adică la înălțimea sau profunzimea lui, la amploarea, forța și viteza emisiunii vocale), la respirație, la aflarea „accentului logic”, a „accentului simbolic”, la rostirea unui text în proză și a unuia în versuri, la tempoul emisiunii, la declamație și povestire. Ultima parte discută despre „reprezentarea caracterelor”, scop în care se recomandă o „mască” potrivită și o costumație adecvată, despre intuirea specificului fundamental al personajului, despre transpunerea acestuia pe scenă prin diferite procedee (joc mut, „accent etic”), despre probleme referitoare la regie.

Eminescu nu a tradus însă în întregime tratatul lui Röttscher, renunțînd la un capitol întreg. Pînă acum, rareori editorii și exegeții versiunii eminesciene au comentat absența capitolului intitulat *Die körperliche Beredsamkeit*³, unul din cele mai importante ale tratatului. Teatrologul german studia aici *Elocința corpului*, ocupîndu-se de mers, relația dintre acesta și vorbire, posibilitățile corpului de a sugera anumite stări sufletești (spre exemplu: moartea, nebunia, visarea, ipocrizia, iubirea) ș.a.m.d. Pot exista mai multe explicații. Pare certă renunțarea voită, din motive care, deocamdată, rămîn necunoscute. Manuscrisul traducerii este numerotat fără întreruperi, ceea ce exclude posibilitatea rătăcirii paginilor care ar fi conținut respectivul capitol. De asemenea, nici în sumarul manuscrisului acesta nu este menționat. Iar în ediția a doua a tratatului lui Röttscher, pe care a folosit-o Eminescu și

² M. Eminescu, Opere, vol. V, ediție critică, note și variante de Aurelia Rusu, București, Editura Minerva, 1979, p. 164.

³ H. Th. Röttscher, Die Kunst der dramatischen Darstellung. In ihrem organischen Zusammenhänge wissenschaftlich entwickelt, zweite vermehrte Auflage, Leipzig, Verlag von Otto Wigand, 1864, p. 239-375.

pe care am consultat-o și noi, capitolul *Die körperliche Beredsamkeit* nu lipsește, ci se află la paginile 239- 375. Nu ne rămîne decît presupunerea că, din motive numai de el știute, Eminescu a renunțat de bună voie la peste o sută de importante pagini. Fără îndoială că studiasse și acest capitol, de vreme ce, acordîndu-i importanța cuvenită, îi folosea termenii în cronicile sale dramatice.

Foarte tînărul traducător a avut de înfruntat două tipuri de dificultăți. Deoarece, după moda timpului, Rötcher a inclus teatrologia în estetică, Eminescu a trebuit să învingă dificultățile decurse din echivalarea termenilor filozofico-estetici. În al doilea rînd, a avut de surmontat dificultățile decurse din echivalarea terminologiei specifice teatrologiei.

În ceea ce privește prima situație, este de remarcant faptul că Eminescu a trebuit să facă față nu numai precarității, în acei ani, a propriei pregătiri în materie de filozofie, ci și precarității, tot în acei ani, a discursului filozofic românesc în genere. De aici, numeroase ezitări, numeroase revizuiți ale traducerii. Rezultatul trebuie așezat, neapărat, în contextul ezitantului limbaj filozofic românesc al epocii, din care, pe deasupra, Eminescu nu avusese timp să asimileze decît extrem de puține lucruri. Studiile filozofice de la Viena au ridicat problema adaptării din mers. Toate acestea constituiau impedimente socotite de netrecut în găsirea unui corespondent românesc exact, în cazuri precum *Kunsttätigkeit*, *Bewältigung*, *Genuss*, *geniessen* ș.a. Acestea, ca și alte cuvinte din textul german, au fost transcrise ca atare, rezolvarea urmînd a fi aflată într-un viitor care nu a mai survenit. Este totuși uimitor că, lipsit, în perioada 1868-1870, de studierea sistematică a filozofiei (pe care o va începe abia din iarna lui 1869-1870), Eminescu află echivalențe moderne: „nutriment metafizic“, „substanța imaginilor“, „lumea ideală“, „concepțiunea poetică“, „realitate sensibilă“ ș.a. Cînd are ezitări, folosește direct, deși de puține ori, termenul german: „în înțelesul (...) *Bewusstsein*-ului științific”. Sublinierea, probabil în chip de autoatenționare, a termenului german este o dovadă incontestabilă că Eminescu urma să caute un corespondent acceptabil. În mod cert, Eminescu s-a folosit și de dicționare franceze pentru a găsi echivalențele cele mai potrivite termenilor folosiți de autorul german. O dovedește, între altele, următoarea frază: „Și fiindcă drama are de fundament individualitățile ce se desfășoară dinaintea noastră prin a căroră *ensemble* reciproc apare ideea poetică a întregului” etc.⁴ Subliniind el însuși cuvîntul *ensemble*, Eminescu scrie deasupra, după cum arată manuscrisul, termenul german: „*Ineingreifen*”. Iată textul lui Rötcher: „Da nun das Drama auf den sich vor uns entwickelnden Individualitäten beruht, durch deren gegenseitiges *Ineingreifen* die dichterische Idee des Ganzen” usw.⁵ Procedeu se repetă și în cazul traducerii cuvîntului german *Erzählen* mai întîi prin *enarare*, neologism luat direct din franceză, înlocuit ulterior prin *narare* și *narațiune*. Se deduce, de aici, că Eminescu era cu adevărat preocupat de corectitudinea echivalențelor, că nu era mulțumit de ceea ce se găsea în cîmpul limbii române, că a recurs, nu de puține ori, la cîte un neologism romanice

⁴ Idem, p. 173.

⁵ Idem, p. 3.

și că, spre deosebire de alți compatrioți din epocă, nu a apelat la procedeul simplist și reduționist al calchierii.

Este tot atât de cert că Eminescu și-a revizuit de câteva ori porțiunea tradusă, atât pentru a da fluiditate textului, cât și pentru a modifica unele cuvinte care i se vor fi părut inexpressive. Iată un exemplu. Referindu-se la „arta povestirii în poezia dramatică” („die Kunst des Erzählens in der dramatischen Poesie”), Rötcher afirma următoarele: „Zweitens die Erzählung des Beaumarchais in Göthe's *Clavigo*, in welcher derselbe in seiner Erzählung gegen Clavigo das treulose Benehmen des Letzteren enthüllt“⁶. Și acum, traducerea eminesciană: „a doua, narațiunea lui Beaumarchais în *Clavigo* de Göthe, în care acela îi impută lui Clavigo purtarea lui infidelă”⁷. Editoarea textului precizează că, într-o primă variantă, ultima propoziție a frazei suna astfel: „îi *descopere* lui Clavigo purtarea lui infidelă”. Ceea ce înseamnă că, la început, Eminescu a tradus literal verbul *enthüllen* („a descoperi”, „a dezvălui”), pentru ca, ulterior, să creadă că verbul a *imputa* ar preciza mai limpede relațiile dintre personaje. Situațiile de acest fel sînt extrem de numeroase, demonstrînd preocuparea pentru exactitate a traducătorului⁸.

Trebuie subliniată, de asemenea, corectitudinea, uneori chiar suplă, a construirii frazelor. Rötcher folosește o frază arborescentă tipic germană, care nu este, totuși, alambicată. Faptul l-a ajutat pe Eminescu să structureze, la rîndul lui, o frază la fel de amplă și de inteligibilă. Extrem de semnificativă este suprapunerea frazei românești peste cea a originalului, aceasta nefiind niciodată segmentată în vreuna din propozițiile componente. Astfel, în textul german întîlnim următoarea construcție întinsă pe un sfert de pagină: „Die dramatische Poesie, in welcher die sittliche Idee sich durch das Organ freier Individualitäten vor uns entfaltet, durch die sich eine Welt von Charakteren, im Empfinden, Denken und Wollen sich gegenseitig bedingend und an einander entwickelnd, vor unsern Augen gestaltet, weist nun, wie wir gleich zu Anfang angedeutet, auf ihre letzte Verwicklichung, zu der gleichsam alle Künste beisteuern und ihre Gaben darbringen, auf die dramatische Darstellung, hin”⁹. Și acum, textul lui Eminescu: „Poesia dramatică - în care se dezvoltă ideea morală prin organul unor individualități libere - prin cari se formează dinaintea ochilor noștri o lume de caractere condiționate reciproc prin simț, cuget și voință și dezvoltate unul prin altul - poezia dramatică dă a înțelege o ultimă a sa realizare, la care contribuia așa să zic toate artele, adică la: reprezentarea dramatică”¹⁰.

Mișcîndu-se pe scîndura scenei și în culise, tînărul Eminescu a deprins repede limbajul teatrului, atât cît exista acesta la noi în jurul lui 1870. De aceea, nu-i va fi venit foarte greu să afle

⁶ Idem, p. 233.

⁷ M. Eminescu, Opere, ed. cit., p.85.

⁸ Pe larg despre problemele ridicate de traducerea lui Rötcher cf. notele Aureliei Rusu din același volum V de Opere, p. 742-752.

⁹ H. Th. Rötcher, op. cit., p. 5.

¹⁰ M. Eminescu, Opere, vol. V, p. 176.

corespondențele românești pentru termenii lui Röttscher. Iar acestea erau, preponderent, de sorginte franceză și au rămas ca atare pînă astăzi: *maskă, grimă, costum, ritm, declamațiune* (și *declamare*), *joc mut* ș.a.m.d. Deosebit de important este și faptul că Eminescu a folosit în cronicile sale dramatice tocmai o asemenea terminologie modernă¹¹.

*
* *

Însoțind trupele lui Iorgu Caragiali și Mihail Pascaly prin țară, Eminescu avea nu numai funcția de sufleur, ci și pe aceea de copist. S-au păstrat cîteva din textele transcrise de el, precum *Smeul nopții* de Hippolite Lucas, tradusă de P.I. Georgescu; *Margot Contesa*, tradusă de Teodor Porfiriu; *O palmă sau Voinicos da ,fricos*, tradusă tot de Porfiriu. Cum se constată, este vorba de un repertoriu lejer, alcătuit din piese datorate unor autori francezi la modă. Dar marele avantaj al meseriei de copist a fost acela că l-a ajutat pe Eminescu să exploreze dedesubturile textului, modalitățile de construire a lui. Nu este de mirare că, urmărind să cunoască îndeaproape și alte experiențe, Eminescu a încercat să traducă el însuși, în 1868, o piesă, *Diplomatul*, datorată unor autori de oarecare valoare: Eugène Scribe și Casimir Delavigne. Proiectul a fost însă abandonat. Tot în această primă perioadă bucureșteană, el a tradus piesa *Histrion*, a unui obscur autor german, Wilhelm Ierwitz. Prin 1870, va traduce un fragment, *Tasso*, din Goethe, iar peste cinci-șase ani, făcea proiectul unei piese, *Văduva din Efes*, conducîndu-se, probabil, după o piesă a lui Lessing¹².

Toate acestea reprezintă dovezi ale pasiunii constante a lui Eminescu față de teatru, ale cărei prime semne au apărut în perioada cernăuțeană și s-au amplificat în prima perioadă bucureșteană. De aici vine privirea extrem de severă aruncată înspre repertoriul autohton al vremii, cu deosebire acela promovat de Teatrul Național bucureștean, în care, după părerea copistului, traduceri și localizările din repertoriul boulevardier francez ar covîrși puținele piese originale. Prin urmare, conchide tînărul critic, într-o schiță de articol: „Teatru Național! Nume frumos, dar care sună a bațjocură acolo unde neci nu există. Teatrul Național nu împrumută de la alții, ci are materiale despre modul d-a cugeta și poezia națională. Al doilea, cel mai adevărat, cel mai salutar, e să ne-ntoarcem de unde am plecat și apoi să reîncepem clădirea pe baze românești solide, vechi. Poezie română, proză, vînează la alde Neculcea cronicarul, la alde Ureche vornicul, C. Negruzzi. Modul d-a judeca, d-a raționa românesc, prin urmare, o filozofie românească”¹³. Aceasta era perspectiva lui Eminescu asupra teatrului nostru înaintea plecării sale la Viena, în toamna lui 1869. Consecvent, el își propune să urmeze modelul lui Negruzzi, adresîndu-se istoriei naționale, din care urma să-și extragă subiectele pentru un *Dodecameron dramatic*. Ciclul era proiectat să stea sub semnul lui Dragoș descălecătorul și urma să aibă

¹¹ Ștefan Oprea, *Eminescu omul de teatru*, Iași, Editura Timpul, 2000, p. 173.

¹² Cf. notele Aureliei Rusu la M. Eminescu, op. cit., p.657, 662.

¹³ Apud George Munteanu, *Eminescu omul de teatru și dramaturgul*, în M. Eminescu, op. cit., vol.IV, p. XCVIII.

drept protagoniști domnitori precum Alexandru cel Bun, Ștefan cel Mare, Petru Rareș, Alexandru Lăpușeanu, dar și Bogdan cel Chior, Ștefan cel Tânăr ori Despot.

Spectator fidel al teatrelor vieneze, Eminescu nu uită situația din țară și publică în „Familia”, din ianuarie 1870, *Repertoriul nostru teatral*, articol provocat doar aparent de discuțiile duse în Transilvania pe tema înființării Societății pentru Fond de Teatru Român. Aceasta va și lua ființă la Deva, în octombrie același an, urmînd să colecteze banii necesari pentru ridicarea clădirii destinate spectacolelor în limba română. Articolul este cea dintîi atestare a desprinderii lui Eminescu de influența lui Aron Pumnul și de orientare către principiile Junimii. În „Convorbiri literare” din 1868, Maiorescu tipărise fulminantul articol *În contra direcției de astăzi în cultura română*, prin care pusese în circulație teoria „formelor fără fond”. Conform acesteia, „înainte de a avea partid politic (...) și public iubitor de știință care să aibă nevoie de lectură, noi am fundat jurnale politice și reviste literare (...). Înainte de a avea învățători sătești, am făcut școli prin sate și înainte de a avea profesori capabili, am deschis gimnazii și universități (...), înainte de a avea o singură piesă dramatică de merit, am fundat teatrul național”.

Tînărul student dezvoltă ideea maioresciană, o aplică domeniului teatral și susține că, în România, nu poate fi vorba despre un repertoriu original, în stare să susțină măcar o singură stagiune. Dovedind, din nou, că fusese un spectator fidel și pasionat, el aruncă o privire mohorîtă asupra autorilor dramatici conaționali și nu se sfiește să îl privească sever pe însuși Alecsandri. Piesele acestuia ar fi „pline de spirit”, dar și de „imoralitate” și de o coloratură prea locală; ale lui Matei Millo ar fi spirituale, dar mult prea frivole; ale lui Pantazi Ghica ar cuprinde doar un galimatias de franțuzisme; ale lui V.A. Urechia ar fi „excelente», dar prea puține; ale lui Alexandru Lăzărescu ar fi „mizerabile»; ale lui Bolintineanu ar fi „drame fără caractere, fără scop, fără legătură»; piesa lui Hasdeu *Răzvan și Vidra* ar fi „în multe privinți bună”. Prolificii Ion Dumitrescu, C. Halepliu, Șt. Mihăileanu, G. Mavrodolu și Eugen Carada ar propune doar niște „încercări ofticoase». Cu adevărat bune și reprezentabile ar fi doar două piese: *Rienzi* a lui Samson Bodnărescu și *Grigorie Vodă* a lui Alexandru Depărățeanu. Ferm și exclusivist, Eminescu opinează că este nevoie de piese în care să se regăsească „spiritul națiunii”, așa cum s-ar întîmpla în dramaturgia spaniolă, în piesele lui Shakespeare și ale lui Björnsterne Björnson, nu însă și în dramaturgiile germană și franceză. Model absolut pare a fi Victor Hugo, ale cărui piese ar reflecta aspirațiile poporului francez „în contururi mari, gigantice”. Eminescu le recomandă tinerilor compatrioți să citească piese germane și traduceri ale acelor piese care, „de nu vor avea valoare estetică mare, cea etică însă să fie absolută”, cum sînt cele tipărite în colecția „Classische Theater-Bibliothek aller Nationen”. Devine limpede că duritatea opiniilor lui Eminescu a fost provocată de proliferarea repertoriului boulevardier francez, al cărui adversar a rămas tot timpul. Pieselor de acest fel le recunoștea abilitatea construcției scenice, dar le reproșa elogiul adus adulterului, prezentat pe scenă într-un limbaj situat adesea la limita decenței.

O lungă filipică îl va acuza pe Frédéric Damé de a fi discreditat „nenorocirile» din războiul pentru Independență prin folosirea, în piesele lui, tocmai a procedeelelor boulevardiere.

Probabil datorită aceleiași aversiuni față de comedioarele boulevardiere, Eminescu prefera drama, împărțind specia în două categorii. Prima ar fi a „dramelor de caractere”, în care se prezintă personaje puternice, intrate obligatoriu în conflict prin însăși forța firii lor. Exemple ar fi piesele lui Sofocle, ale lui Molière și ale lui Shakespeare, care aduc pe scenă caractere „cristalizate», convingătoare prin „teribila lor consecvență», datorită căreia sînt „înfrînte prin ele însele» și cad „sub propria lor greutate». Apare astfel „vina tragică», termen împrumutat de la Hegel. De altfel, de la filozoful german a preluat Eminescu cele mai multe din opiniile referitoare la dramă (numită „tragedie” de Hegel). Cea de a doua categorie ar fi a „dramelor de intrigă» și include piesele care au un conținut mai mult intelectual, conflictul fiind declanșat de opoziția a „două planuri» contrare; aici, se pleacă de la premisa că personajul este deja cunoscut, interesul fiind orientat către desfășurarea conflictului. Exemple ar fi cu deosebire piesele din repertoriul francez și spaniol. Pe teren autohton, cea mai bună piesă „de acțiune» ar fi *Despot Vodă* a lui Alecsandri.

Un dramaturg poate deveni „clasic” (adică de o valoare recunoscută) numai dacă respectă „natura” și nu imită anumite precepte, cum au făcut neoclasiștii Corneille și Racine. Deși, pe de altă parte, admite că „nu tot ce e natural e și frumos», Eminescu nu încetează să repete că, respectînd specificul național, un dramaturg autentic, precum și un prozator de valoare, crează personaje „copiate de pe natură». Așa ar fi procedat, în general, Gogol, Bret Harte, Fritz Reuter, Petöfy, Creangă ori Slavici, care, din acest motiv, sînt numiți „scriitori populari”. Terminologia este maioreșciană și Eminescu face din nou dovada aderenței sale la ideologia junimistă. Tot în această direcție se îndreaptă și opiniile sale despre specificul artei autentice, care, spre a se deosebi de simpla copiere a naturii, trebuie să rămînă „senină”. Este motivul pentru care un dramaturg autentic nu copie, ci crează și dă un sens propriu personajelor sale. Cînd doar ar copia natura, spre exemplu, în cazul prezentării pe scenă a infirmităților fizice, dramaturgul va produce „o impresie penibilă” și îl va „băga în boală pe spectator”, cum se întîmplă la spectacolele cu melodrame de pe scenele noastre. În schimb, „nebunii” lui Shakespeare ori Oedip al lui Sofocle, în scena orbirii, îndeamnă la meditație. Chiar o comedie, precum *Revizorul* de Gogol sau piesele lui Molière, predispun la reflecție, deoarece, după reacția normală a rîsului, urmează neapărat și îngîndurarea, pentru că „natura și adevărul sînt serioase». În cea mai mare parte, este vorba de un suport teoretic pe care Eminescu îl va fi aflat și în capitolul netradus, dar, în mod cert, citit și asimilat, din tratatul lui Rötcher, în care erau abordate și astfel de chestiuni.

Cititor pasionat de dramaturgie, Eminescu s-a arătat și un spectator avizat. A fost considerat chiar „cel dintîi critic teatral profesionist”¹⁴. După text, atenția lui s-a îndreptat în egală măsură și

¹⁴ Ștefan Oprea, op. cit., p. 146.

asupra interpretării. Arta spectacolului este analizată cu pricepere și severitate. La actor, este observată adecvarea la rol, cerîndu-se insistent ca interpretul să se „identifice” cu personajul jucat. Din această perspectivă, el analizează mimica, jocul mîinilor, machiajul, modulațiile vocii și ceea ce numește, după Rôtscher, „accentul logic” din replică. Vădind o etică profesională ireproșabilă, cronicarul nu s-a sfiit să își spună părerea defavorabilă chiar despre jocul lui Matei Millo, considerat a se baza mai mult pe farmec personal, decît pe studierea personajului. Sever cu sine și din respect față de artă, Eminescu a fost aspru și cu interpreții care, doritori de succes, coborau nivelul jocului spre a obține popularitate. Nu o singură dată, el a admonestat și publicul, fie pentru că nu a știut să aprecieze corect un spectacol, fie pentru că s-a entuziasmat de o reprezentație penibilă.

Împreună cu I. L. Caragiale, G. Ionnescu-Gion sau Mihai Văcărescu-Claymoor, Eminescu a contribuit astfel la consolidarea statutului cronicarului dramatic român, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

*
* *

Cronicarul care ironiza melodramele din repertoriul trupelor românești a încercat și o parodie a acestora, intitulată *Infamia, cruzimea și disperarea sau Peștera neagră și cățuile proaste sau Elvira în disperarea amorului*. Vizunea parodică este vizibilă chiar din titlul care pastișează titlurile curent redundante și alcătuite din sintagme menite să impresioneze prin exagerări și contraste violente, ireductibile, paroxistice, precum „infamia”, „cruzimea”, „disperarea”; toate acestea urmînd a se petrece într-un spațiu terifiant, într-o „peșteră neagră”, în care se zbate o eroină de o puritate celestă, cuprinsă de un amor disperat. Parodia începe cu un monolog meditativ, obiectul reflecției constituindu-l o problemă gravă, „viața”, considerată, imediat și prin prisma umorului, drept „ciorbă fără stele”. Personajul care emite aceste gânduri profunde este un „Rege”. Pentru a spori și mai mult efectul comic, Eminescu adîncește monologul meditativ, îndreptînd filozofeala către o altă problemă la fel de... profundă: ceremonialul de curte îi permite sau nu Regelui să se scarpine, și anume într-un loc delicat, cînd acolo s-a refugiat un purice! Trecînd cu vederea că este vorba de o parodie, Edgar Papu a dedus, în linia protocronismului său obișnuit, că ne aflăm în fața primului rege din literatura absurdului, înaintea celui al lui Alfred Jarry¹⁵. Stupefiant de-a binelea!

Continuîndu-și gluma, Eminescu recurge la parodierea solemnității dialogului dintre un „Rege” și o „Regină”, care, firește, nu se putea desfășura decît în versuri. Cum dintr-o melodramă care se respectă nu putea absenta intrigantul, Eminescu crează și un asemenea personaj. În viziunea sa, acesta nu este, cum cereau regulile, un infam lucid și crud, ci un călugăr bețiv și gureș. Jocuri de cuvinte, rime neașteptate și hazlii fac din textul eminescian o descărcare de moment și dovedesc

¹⁵ Edgar Papu, Eminescu într-o nouă viziune, ediție de Vlad-Ion Papu, eseu introductiv de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Iași, Princeps Edit, 2005, p. 124.

totodată cât de atent considera Eminescu structura unui text dramatic.

Din aceeași perioadă ieșeană datează și comedia *Gogu tatii*, pe care unii comentatori au așezat-o sub semnul lui Alecsandri. Onomastica provine, într-adevăr, din dramaturgia acestuia, personajele avînd particularități pe care le sugerează numele. Așadar, prefectul Subpapuc trebuie neapărat să fie un soț fără personalitate; Barbu Vulturescu trebuie să fie un tînăr boier de modă nouă, în timp ce Stratomir Frige-Linte trebuie să fie un boier ruginit iar subprefectul Napoleon Pătărlăgică - un veleitar caraghios. Fiecare se exprimă potrivit condiției sale sociale, Eminescu exagerînd mult în această direcție, spre a obține un comic de limbaj pe care îl folosea și Alecsandri. Tipic este, în această privință, Leizer Zolsangezind, negustor evreu caricaturizat numai prin limbaj. Restul personajelor sînt caricaturizate prin comportament.

Neterminată este și comedia *Minte și inimă* (1879), în care Eminescu încearcă o dezbatere asupra celor două elemente din titlu, prin intermediul unei intrigi simple: Ana, văduvă, și-a crescut singură cei doi copii, pe fetița Bibi și pe băiatul Muți. Dorește să se recăsătorească și își alege drept soț un bărbat mult mai în vîrstă, dar ministru. Raționamentul ei este următorul: încheiată din dragoste, deci după chemarea „inimii”, prima căsnicie a fost un eșec. Ana are și alt pretendent, un maior căruia și lui i-a mers prost în cea dintîi căsătorie. Dar, decisă să dea ascultare, de acum înainte, numai „minții”, Ana va opta pentru ministru, cu toată povața unei rude bătrîne, convinsă, din experiența propriului matrimoniu îndelungat, că „numai inima-i izvorul fericirii vieții noastre”. Cele cîteva scene care au fost concepute dovedesc un dramaturg abil, deosebit de priceput în construirea dialogului și în sugerarea unor caractere. Însă Eminescu țintește mult mai departe decît simpla comedie de situații și o dovadă în acest sens este discuția dintre cei doi copii și mama lor. Ana îi ascultă cum rezumă *Iliada*, pe care copiii o coboară la nivelul lor de înțelegere și într-o exprimare cu ușoară tentă de vulgaritate. Observației făcute în acest sens de Ana, unul din copii îi răspunde prompt: „singură ai spus, mamaie, că Homer îi natural / și ne-ai zis să spunem toate ia așa cum se grăiește”. Prin urmare, Eminescu avea în vedere și o dezbatere despre exprimarea pe scenă: să fie aceasta naturală, ori să se deosebească de exprimarea cotidiană. Invocarea lui Homer și a modului de construire a unui personaj indică faptul că Eminescu ar fi intenționat să transforme piesa într-un eseu despre condiția artei, în general, și a teatrului, în particular, condiție pe care dramaturgul o vede drept una de subordonare la mitologie și, prin reducere, la eposul folcloric. Căci frumoasă cu adevărat ar fi nu realitatea de conjunctură, ci doar „istoria” pe care o spune un personaj numit „moș Toader” și care este, în fapt, poezia *Povestea codrului* (apărută în „Convorbiri literare”, cu un an în urmă).

În mare, *Minte și inimă* urma să dezbată raportul dintre natural și artificial, dintre artă și natură, dintre imaginație și rațiune. Cu toate dificultățile generate de faptul că piesa este fragmentară, se poate desprinde concluzia că Eminescu se arată partizanul „naturalului” și adversarul artefactului, acesta din urmă fiind întruchipat de Homer. În lupta dintre „antici” și „moderni”, el este de partea

celor din urmă, preferind, în plus, folclorul și sugestiile oferite de acesta. Eminescu și-a încercat aceste opțiuni teoretizatoare și într-o altă proiectată comedie, *Împăratul, Împărăteasa*, din care, la Iași, a realizat câteva scene, reprezentând, probabil, începutul. Evenimentele s-ar fi desfășurat plecând de la necazurile unui împărat bătrîn, căsătorit cu o împărăteasă foarte tînără, cuplul neputînd avea copii, în joc intră personaje folclorice, precum Pepelea și Haplea, o babă vrăjitoare, Casandra, personaje caricaturizate ca Ermolachie Chisăliță și Strolea.

Intriga acestor două încercări a fost determinată, în mod cert, de împrejurări biografice lesne de determinat: matrimoniul Veronicăi Micle, ascunsă sub prenumele Ana (care era prenumele ei real de botez). Ștefan Micle, soțul, era mult mai în vîrstă și a lăsat-o văduvă cu doi copii. Este limpede că *Minte și inimă* nu putea fi concepută înainte de 7 august 1879, data morții lui Ștefan Micle. A doua din păcate, se mai întîmplă. În afară de *Amor pierdut- Viață pierdută. Emmi*, care a zăcut în manuscris timp de aproape patru decenii, Eminescu nu și-a închiat nici unul din numeroasele sale proiecte. Este însă de necontestat că a fost un om de teatru profesionist.

Cele două feerii discutate anterior oferă orientarea fundamentală pe care a urmărit-o Eminescu în toate proiectele, anume desprinderea fabulei de conjunctural, urmată de sublimarea situațiilor civico-etnice și, în final, includerea fabulei și a personajelor într-o meditație asupra condiției umane. Este rațiunea de căpetenie datorită căreia, precum în cazul *Mureșanu*, a reluat același proiect în etape succesive, pentru a atinge ținta ultimă.

De aceea, precizez că, în cele ce urmează, voi considera termenul „etapă” nu prin prisma cronologiei manuscriselor, ci prin prisma sublimărilor tematice.

Într-o primă etapă a încercărilor sale dramaturgice, Eminescu a fost captivat de tentativa realizării unei epopei naționale, în care să fie aduse pe scenă momente considerate decisive din istoria românilor, ilustrate prin personaje eroice, din categoria acelor scoase în față de scriitorii postpașoptiști. Mai exact, momente apreciate drept semnificative pentru o istorie națională așa cum și-o imagina el. S-a adresat, mai întîi, perioadei de formare a poporului român, din înclinarea obișnuită lui către originar, prin piesa *Decebal* (1871-1873), care, la începuturile ei, exalta bravura. Și-a propus un *Dodecameron dramatic*, închinat dinastiei Mușatinilor, adică domnitorilor la fel de bravi ca indivizi, de la începuturile Principatului Moldovei, schițînd chiar și un plan, care cuprinde însă titlurile a doar unsprezece piese. Trecînd peste secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, Eminescu se va opri la secolul al XIX-lea, din care a ales figura lui Andrei Mureșanu, poate pentru că acesta l-a atras prin contrastele vieții sale și prin sfîrșitul impresionant. Chiar la această primă treaptă, a înclinației spre epopeic, se întrevede preferința pentru epoci frămîntate sau imaginate ca atare, zguduite de neîncetate prefaceri, un timp al unui început de creație. În conceperea planului, încă mai domină poetul stăpînit de contrastele exterioare și de entuziasm cetățenesc. Dramatismul provine numai din conceperea unor evenimente agitate și are un vizibil caracter narativ, întrucît epopeea însăși se întemeiază pe