

INFLUENȚE LIRICE ÎN STRUCTURA COMPOZIȚIONALĂ A TEATRULUI EMINESCIAN – DIDASCALIILE

Lyrical Influences in the Composition Structure of the Eminescian Theater – Didascalies

Eminescu's plays are recognized not necessarily for the lack of a clear dramatic structure (a point highlighted by critics) — a conclusion that can also be extracted from the absence of stage directions — but rather for the deliberate omission of certain didascalia or the inclusion of directions within the dramatic text itself. Thus, the novelty of Mihai Eminescu's theater lies precisely in the surprising blend of lyricism, which characterizes his entire literary creation.

Key-words: *the Eminescian theater, didascalia, stage directions, lyrical influences, mandatory and optional tutorials*

Despre sfârșitul veacului al XIX-lea, se știe că dramaturgia românească era bine reprezentată prin piesele de teatru ale multor scriitori deja consacrați, iar drama istorică mai cu seamă se impusese prin *Răzvan și Vidra* (1867) a lui Bogdan Petriceicu Hasdeu și prin *Despot Vodă* (1879) a lui Vasile Alecsandri.

Mihai Eminescu – a cărui întâie tinerețe este profund legată de lumea teatrului – va scrie o bogată pagină și în acest domeniu prin trei capodopere dramatice reprezentative (*Decebal*, din 1873; *Bogdan-Dragoș: Cornul lui Decebal*, din 1879, și *Alexandru Lăpușneanu*, din 1880), însăși prin numeroasele încercări abandonate. Exegeții consideră că întreaga sa dramaturgie a fost proiectată ca un „Dodecameron dramatic”² ce cuprindea douăsprezece drame vizând o cronică a Mușatinilor, însă ulterior planul nerealizat a fost regândit ca o serie de

„proiecte dramatice axate pe istoria românilor [...] în ordinea cronologică a evenimentelor și a domniilor: *Decebal*; *Pacea pământului vine s-o ceară*; *Bogdan-Dragoș*; *Gruie sânger*; *Alexandru cel Bun*; *Ștefan cel Tânăr*; *Petru Rareș*; *Cel din urmă Mușatin*; *Alexandru Lăpușneanu*; *Mira*; *Andrei Mureșanu*; urmate de *Fragmentarium la Dramele Istorice*”³.

Însemnările precise din manuscrisele poetului sunt cele care dovedesc intenția acestuia de a contribui la repertoriul național⁴ prin piese de factură universală, dar cu subiecte inspirate cu precădere din trecutul îndepărtat al poporului român, după cum apare notată, în manuscrisul „2275, f. 175 v.”, ordinea momentelor istorice proiectate în acel

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² G. Călinescu, *Opere XII, Opera lui Mihai Eminescu* (1), București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 93 și Mihai Eminescu, *Teatru*, Ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Aurelia Rusu, București, Editura Minerva, 1984, p. 143.

³ Daniel Paneș, „Semne ale sacrului în proiectele dramatice eminesciene”, în *Transilvania*, nr. 1, 2010, p. 13.

⁴ Ioan Massoff, *Eminescu și teatrul*, București, Editura pentru Literatură, 1964, p. 109.

„*Dodecameron dramatic*: Dragoș-Vodă 1. Neamul Mușatin (Mircea-Vodă – Bătălia de la Nicopole). 2. Alexandru cel Bun. Carl der Grosse. 3. Ștefan și Ilie – Sarmis. 4. Ștefan cel Mare. El însuși. 5. Bogdan cel Chior. Ortnit. 6. Ștefan cel Tânăr – Harald (Twardowski). 7. Petru Rareș – Eginhard. 8. Alexandru și Iliaș. 9. Alexandru Lăpușneanu. 10. Despot-Vodă. 11. Alexandru Lăpușneanu”⁵.

Teatrul lui de inspirație istorică însă – și se vor avea în vedere în special cele trei drame reprezentative și finalizate – se distinge de tot ceea ce se scrisese până atunci, căci influența poetul este predominantă asupra dramaturgului Mihai Eminescu, în materie de didascalii regăsindu-se puține exemple și, de cele mai multe ori, acestea fiind cu rol estetic, mai mult decât practic. Acolo unde există în număr reprezentativ, indicațiile scenice sunt completări ale diferiților editori prin analogie cu alte texte sau prin identificarea lor în conținutul propriu-zis al replicilor. De altfel, acest aspect al textelor dramatice eminesciene a fost remarcat de o parte a criticii literare, piesele fiind considerate „neterminate și neînchegate”, neavând „o structură dramatică limpede, fiind inferioare celor ale lui Bolintineanu și chiar Asachi.”⁶

Astfel, drama istorică *Decebal* este considerată „mai degrabă, un poem dramatic de tip romantic”⁷, alcătuit din cinci „părți”⁸: *Pacea pământului vine s-o ceară*; *Împăratul singur*; *Înfruntarea*; *Blestemul și căderea* și *Actul din urmă*. De altfel, G. Călinescu precizează că inițial acest episod dacic a fost proiectat ca o „epopee în patru cânturi”⁹. Se observă că, dacă în materie de titlu – ca primă didascalie obligatorie – Eminescu respectă cutuma epocii, denumind piesa prin intermediul protagonistului devenit eponim, în ceea ce privește numirea indicațiilor demarcativă, există variantele împrumutate din epic sau chiar liric: părți, cânturi. Atât Petru Creția, cel care se va ocupa de îngrijirea ediției din 1990, cât și Aurelia Rusu, care se va avea în grijă ediția de *Teatru* din 1984, vor mărturisi că au completat lacunele din manuscrise acolo unde lipsea denumirea părților:

„Eminescu a dat ansamblului acestor texte titlul generic *Decebal* (atestat autograf în 2286, 33v și 2275, 5r) și tot el a numit prima parte *Pacea pământului vine s-o ceară* (2254, 162r) și ultima *Actul din urmă* (2286, 34r). Titlurile celorlalte trei părți: [II *Împăratul singur*] (plecând de la primul vers), [III *Înfruntarea*] și [IV *Blestemul și căderea*] („blestemă” este chiar o indicație de scenă) sunt date de editorul prezentului volum.”¹⁰

Și în privința celorlalte didascalii opționale de tipul: subtitlurilor, a listei personajelor, a decorului sau a indicațiilor de replică, se remarcă aceeași influență poetică, având în vedere că acestea fie lipsesc, fie sunt completate de editori, fie au rol estetic predominant. În *Decebal*, subtitlul reprezentat de „specificarea [Dramă

⁵ Mihai Eminescu, *Teatru*, Ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Aurelia Rusu, București, Editura Minerva, 1984, p. 143.

⁶ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, p. 399.

⁷ Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, București, Editura Minerva, 1978, pp. 145 – 146.

⁸ M. Eminescu, *Decebal. Bogdan-Drăgoș: Cornul lui Decebal. Alexandru Lăpușneanu*, Ediție îngrijită de Petru Creția, București, Editura Eminescu, 1990, p. 9.

⁹ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 58.

¹⁰ Petru Creția, „Notă asupra ediției”, în M. Eminescu, *Decebal. Bogdan-Drăgoș: Cornul lui Decebal. Alexandru Lăpușneanu*, Ediție îngrijită de Petru Creția, București, Editura Eminescu, 1990, p. 134.

istorică în cinci părți], amplasată după titlul general al celor cinci părți, se sprijină pe analogia: *Vârful cu Dor*, Baladă română în trei părți. Lista personajelor lipsește la Eminescu și a fost alcătuită, ca fiind necesară, de editor, pe baza atestărilor din textul piesei.”¹¹ Este recunoscută astfel absența acestor indicații din piesa eminesciană și influența pe care o are textul epic asupra celui care structurează în final piesa.

În această primă dramă, scrisă în 1873, lipsește cu desăvârșire și decorul, atât la începutul dramei, cât și pe parcursul acesteia, până la scena ce poate fi considerată ca a VI-a (în ediția din 1984, după cum poate număra chiar cititorul) sau până la partea a III-a, *Înfruntarea*, Scena I (după cum este denumită și reorganizată de Petru Creția ediția din 1990). În ambele variante – însă – decorul poate fi doar dedus ca fiind un interior, o sală a tronului: „Celsus (apart.) O șarpe! (Zgomot afară.)” sau „Curtea-ntreagă, Dochia, Iaromir, B.[oris] (Alarmă – bucium de război, zgomot. Decebal iese, reintră repede cu toată curtea și ș-așază pe tron.)”¹² ori „[Decebal] (Stă nemișcat pe tron, cufundat în sine, parcă visând, și i se aude doar glasul, monologând cu registrul puțin schimbat, răsunând dintr-un alt spațiu scenic.)”¹³. Se înțelege din utilizarea parantezelor pătrate că, în cazul acestei ultime didascalii apărută în ediția din 1990, nu numai numele personajului este adăugat de editor, ci și indicația de replică propiuzisă, dedusă din context, deci precizarea ce sugerează un vag decor nu ar fi apărut nici aici în manuscris.

Nici indicațiile de replică nu sunt numeroase (dimpotrivă, chiar extrem de puține în comparație cu replicile multe și ample), iar cele care există, fie sunt adăugate de cei care îngrijesc cele două ediții critice, fie se referă în general la deplasarea personajelor: „Iaromir (Intră.)” sau „Iaromir [...] (Iese.)” ori „B[oris] (Încet:)”¹⁴. De remarcat că apar, în aceste puține didascalii adăugate de poet, mai multe apartouri, amintind de teatrul lui Alecsandri, unde acestea sunt din abundență, creând o oarecare interactivitate cu publicul și cititorul.

O singură didascalie demarcativă atrage cu deosebire atenția în această primă dramă eminesciană – ea apărând în ambele ediții, fiind creația scriitorului însuși – și anume cea dinaintea blestemului lui Decebal, când încărcătura emoțională a conflictului este la punctul culminant. Nu întâmplător rolul acestei didascalii este esențial, cu toate că valoarea ei principală este una poetică, de creionare a unei atmosfere în primul rând în plan literar, a unui univers poetic de așteptare, și abia apoi unul practic, scenografic: „Decebal – între flăcări luminoase. Fund în dreapta, grup de romani în zale, luminați de aruncăturile razelor. În mijlocul lor, mai nalt, în poziție nobilă, Traian”¹⁵.

Nu este surprinzătoare această lipsă a unor elemente de didascalie într-o perioadă în care teatrul „abia reușea să-și creeze o terminologie cu care să denumească momentele ce se succed în desfășurarea unui spectacol”¹⁶, însă este deliberată la un autor dramatic precum Mihai Eminescu, „însoțitorul trupelor dramatice – improvizat

¹¹ Petru Creția, *loc. cit.*

¹² Mihai Eminescu, *Teatru*, Ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Aurelia Rusu, București, Editura Minerva, 1984, pp. 225, 235.

¹³ M. Eminescu, *Decebal. Bogdan-Dragoș: Cornul lui Decebal. Alexandru Lăpușneanu*, Ediție îngrijită de Petru Creția, București, Editura Eminescu, 1990, p. 30.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 33–49.

¹⁵ *Ibidem*, p. 55.

¹⁶ Aurelia Rusu, *Dramaturgie eminesciană*, în Mihai Eminescu, *Teatru*, Ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Aurelia Rusu, București, Editura Minerva, 1984, p. VI.

uneori și în actor –, sufleurul, copistul de roluri, criticul teatral, traducătorul unor piese de teatru și al unor opere fundamentale de critică teatrală, creatorul genial și cunoscătorul în profunzime al întregii mișcări artistice și teatrale românești”¹⁷.

Rolul omiterii didascaliilor se va vedea mult mai bine în ceea ce poate fi considerată a doua piesă istorică finalizată, *Bogdan Dragoș: Cornul lui Decebal*, unde intenția dramaturgului se întrevade în replicile celor mai multe personaje. Mihai Eminescu construiește mișcarea din scenă, gesturile personajelor, mimica acestora, ce trădează trăiri profunde, prin descrierea tuturor acestora de către celelalte personaje prezente și martore:

„Sas [...] Scrinul închis? Cu spada să dau lăcata-n laturi.../ Tu numai, cerc de aur, privirea mea o saturei.” Sau „Sas [...] Mai albă, tot mai albă la față ea se face/ Privind cu ochii țință și fața-i pier. Tace./ Ea ar țipa... dar țipătu-n pieptu-i se îngaimă./ Pe mort cu ochii-l soarbe și moartă e de spaimă”¹⁸.

Atât didascaliile obligatorii, cât și cele opționale vor fi la fel de rare și aici, însă „*Bogdan Dragoș* (cu cele două părți ale ei, separate în manuscrise) și tablourile dramatice, trei la număr, avându-l în centru pe *Andrei Mureșanu* conțin cele mai numeroase versuri pe care poetul a încercat să le valorifice separat mai târziu”¹⁹. Tocmai această valorificare ulterioară a versurilor în texte non-dramatice ulterioare subliniază încă o dată intenția scriitorului și specificul liric al însuși teatrului eminescian.

Nici titlul întregit nu este o creație inițială a scriitorului, piesa fiind la început proiectată de Mihai Eminescu cu titlul simplu *Bogdan Dragoș* (în ambele manuscrise: 2275, 5r și 2306, 109r²⁰), în actele căreia subiectul urma să se dezvolte până la descălecatul în Moldova. S-a desprins din aceasta primul act, care poate fi considerat autonom și care este „intitulat chiar de autor *Cornul lui Decebal* (2275, 6r)”, titlu pe care l-a adoptat ulterior și textul ediției din 1990, ca fiind al unei piese complete. Ediția din 1984 cuprindea toată piesa, așa cum a proiectat-o autorul, doar primul act (numerotat ca atare, de această dată) purtând un titlu, celelalte neavând nici denumire, nici numerotare generică, aceasta din urmă fiind adăugată de editor: „[Actul II]” „[Actul III]”²¹. Este evident că, atât lipsa numerotării actelor, cât și absența denumirilor acestora, se datorează faptului că textele sunt neterminate. Întrebarea legitimă ce se formulează este aceea dacă nu tot astfel se poate explica și lipsa altor didascalii, deși în cele mai multe cazuri este certă înlocuirea lor prin descrieri amănunțite, conținute în replicile personajelor înseși – de unde valoarea poetică, estetic-literară a acestor indicații.

¹⁷ Aurelia Rusu, *loc. cit.*, p. V.

¹⁸ M. Eminescu, *Decebal. Bogdan-Dragoș: Cornul lui Decebal*. Alexandru Lăpușneanu, Ediție îngrijită de Petru Creția, București, Editura Eminescu, 1990, pp. 98–101.

¹⁹ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, p. 399.

²⁰ Petru Creția, „Notă asupra ediției”, în M. Eminescu, *Decebal. Bogdan-Dragoș: Cornul lui Decebal*. Alexandru Lăpușneanu, Ediție îngrijită de Petru Creția, București, Editura Eminescu, 1990, p. 134.

²¹ Mihai Eminescu, *Teatru*, Ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Aurelia Rusu, București, Editura Minerva, 1984, pp. 107, 131.

Ediția din 1990 vine cu precizarea că și subtitlul „[Dramă istorică într-un act]”²² este adăugat prin analogie, deci nici acest subtitlu nu îi aparține propriu-zis autorului. Cât despre lista personajelor, „[Persoanele]” – după cum apare în ediția mai sus menționată –, aceasta „alcătuită de Eminescu pentru ansamblul abandonat al proiectului, a fost preluată, dar ajustată la situația actului realizat”²³. Ținând cont de această precizare a editorului, se poate observa că lista protagoniștilor nu este una lungă, ca în cazul dramei *Despot-Vodă* a lui Vasile Alecsandri, scrisă în același an – spre exemplu –, ci, chiar având în vedere eliminările celorlalte personaje ce apăreau în actele II și III, tot rămâne una redusă la zece participanți, incluzând și personajele generice: „Boieri de sfat și de taină [...], un crainic, [un călugăr]”²⁴.

Astfel, este evidentă concentrarea atenției dramaturgului – deci și a cititorului/spectatorului – asupra personajelor principale, asupra conflictului lor interior sau cu celelalte personaje, concluzie ce pare ușor de extras și prin studiul decorului – prezent aici de această dată –, dar și prin cercetarea didascaliilor de replică. Se observă că acțiunea este plasată la început în „sală gotică în cetatea Arieșului. În stânga, în prosceciu, tronul, în dreapta, jețuri, dispuse în semicerc”, un spațiu închis, dar nu foarte restrâns, în care evoluează la început personajele autoare ale unui complot îndelung și cunoscut doar de ei. Precizarea toponimului are rol literar, stilistic, acesta neputând fi reprezentat propriu-zis pe scenă, însă plasarea tronului în prosceciu creează ideea că acesta este personajul principal, declanșatorul întregului conflict, realitatea în jurul căreia se centrează întreaga acțiune.

Deși nu foarte numeroase nici în această piesă (pentru cele 136 de replici există 70 de indicații aferente scurte), didascaliile de replică surprind mișcări, însă aceste gesturi și deplasări sunt menite să trădeze trăiri și sentimente, nu doar schimbarea locului personajului în scenă, după cum aveau funcția, până în prezentul piesei, aceste indicații: „Dragul [...] (Boieri-i sărută mâna pe rând; el îi sărută pe frunte.)” sau „Dragul (Își întoarce fața și și-o acopere cu mantaua; cu fața-ntoarsă:)” ori „Dragul [...] (Îl îmbrățișează cu patimă.)” sau „Dragul [...] (El își aține urechea cu nerăbdare, ca și când ar auzi ceva.)”²⁵.

Nu trebuie omis un alt element de didascalie care se perfecționează în această piesă și care are un rol expresiv definitoriu: prezența imaginii auditive, descrisă clar în didascaliile demarcativă, și care punctează momente importante, tensionate din text, amplificând percepția lor. Dacă în piesele de până acum – inclusiv în cea anterioară a lui Mihai Eminescu – acest efect stilistic era redat doar prin numirea rară a lor și în mod vag: „(Zgomot afară)” sau „Alarmă, buciume de război, zgomot” ori „(Zgomot afară)”²⁶, în *Bogdan-Dragoș: Cornul lui Decebal* acestea sunt mai amănunțit descrise pentru a marca etape în dezvoltarea conflictului, rolul lor stilistic fiind definitoriu: „S-aude glas de trâmbițe.” ori „(Sună toaca și clopotele. Dragul își

²² Petru Creția, „Notă asupra ediției”, în M. Eminescu, *Decebal. Bogdan-Dragoș: Cornul lui Decebal*. Alexandru Lăpușneanu, Ediție îngrijită de Petru Creția, București, Editura Eminescu, 1990, p. 134.

²³ Petru Creția, *loc. cit.*, p. 135.

²⁴ M. Eminescu, *Decebal. Bogdan-Dragoș: Cornul lui Decebal*. Alexandru Lăpușneanu, Ediție îngrijită de Petru Creția, București, Editura Eminescu, 1990, p. 65.

²⁵ *Ibidem*, pp. 77–90.

²⁶ *Ibidem*, pp. 33–54.

scoate coroana, Bogdan o închide. [...]” sau „(S-aude glas de corn.)” ori „(S-aud rugăciunile la ieșirea sufletului.)” fie „(Călugărul murmură rugăciunea tare)”²⁷.

Ultima dramă istorică terminată, *Alexandru Lăpușneanu* – pe care o avem în vedere spre analiză –, conține și mai puține didascalii, iar majoritatea celor mai ample sunt opera acelor care s-au îngrijit de versiunile tipărite, lucru mărturisit de editori. Versiunea asupra căreia s-a oprit cu precădere cercetarea (cea din 1990) „a acestei piese [*Alexandru Lăpușneanu*], scrisă de Eminescu prin 1881, reprezintă un stadiu mai avansat de organizare a textului decât cel din volumul VIII al ediției naționale și se adresează unui cerc de cititori totodată mai larg și mai specializat”²⁸, deoarece s-au completat lacunele lăsate de autor privind atribuirea unor replici generice și s-au adăugat unele indicații de scenă din prima variantă a piesei, acolo unde era necesar – toate în spiritul textului eminescian. „*Alexandru Lăpușneanu*, astfel intitulată de autor în 2275, 175v și 2306, 88r s-a păstrat în două versiuni, A și B, aflătoare în manuscrisele 2282, f. 107 – 146 și 2254, f. 203 – 206, 219 – 238”²⁹, astfel că, asupra titlului, autorul nu a mai intervenit spre a-l modifica, acesta fiind reprezentat de numele protagonistului, conform tradiției dramelor istorice scrise până la el.

„Specificarea «Dramă istorică într-un act» se sprijină pe aceeași analogie ca în cazul lui *Bogdan Dragoș: Cornul lui Decebal*”³⁰, prin urmare nici subtitlul nu este al autorului. Cât privește decorul, surprins cu amănunte față de piesa precedentă, la începutul scenei I, acesta plasează locul acțiunii ca fiind „La Curte, în sala tronului” – din nou un spațiu închis, spre deosebire de teatrul de inspirație clasică din epoca trecută, lăsând posibilitatea situării accentului pe conflict și personaje –: „Sunt mulți boieri adunați [dintre care, în primul plan, două grupuri, I la stânga și II la dreapta, stând de vorbă în succesiunea I – II, fără să se audă între ele și fără să comunice]. Aprozii stau la intrări”³¹. Prezența parantezelor pătrate indică ceea ce s-a adăugat în această ultimă versiune, deci precizările legate de didascalia decorului și a configurației personajelor în scenă erau mult simplificate inițial.

„Lista personajelor este cea a lui Eminescu (2254, 203 r) completată cu ceea ce rezultă din textul piesei”³², ceea ce s-a adăugat la aceasta fiind precizările privind statutul unor personaje, prezentarea nominală a boierilor ce apar generic cu cifrele I și II, precum și enumerarea celorlalte personaje denumite generic: „[Vlădica din Suceava, Glas de preot, aprozi, un paj, o strajă, un glas]”. Doar astfel întregită, această didascalie apare mai extinsă, cea lăsată de dramaturg având doar doisprezece protagoniști precizați la început.

Despre complexitatea celor care evoluează în text s-a spus că, „cu precădere Alexandru Lăpușneanu, așa cum apare în această piesă, care a dormit un veac în taina manuscriselor, [poate fi considerat] drept cel mai complex personaj al teatrului istoric

²⁷ *Ibidem*, pp. 72–96.

²⁸ Petru Creția, *Comentarii la Mihai Eminescu, Alexandru Lăpușneanu*, text îngrijit și comentat de Petru Creția, în revista *Teatrul*, 6 iunie 1989, p. 25.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ M. Eminescu, *Decebal. Bogdan-Dragoș: Cornul lui Decebal. Alexandru Lăpușneanu*, Ediție îngrijită de Petru Creția, Editura Eminescu, București, 1990, p. 107.

³² Petru Creția, *Comentarii la Mihai Eminescu, Alexandru Lăpușneanu*, text îngrijit și comentat de Petru Creția, în revista *Teatrul*, 6 iunie 1989, p. 25.

românesc din veacul trecut”³³, iar „[...] Gruie din Vrancea, vlăstar de Mușatini, nu e un oarecare oponent antivoievodal, ci întruparea eroică, devenită inactuală, și ca atare cu atât mai sfântă, a unor credințe pierdute și a unui ideal deci abolit”³⁴. Se observă încă o dată că accentul cade pe construcția personajelor prin replici, pe transformarea lor în simboluri (unele naționale), de aceea accentul nu poate fi fixat pe mișcarea și gestica lor, care i-ar apropia mai mult de omenesc, de real, de banalitate. Simpla enunțare a replicilor-sentință – de cele mai multe ori – îi metamorfozează fie în profeți, în oracole, fie în forțe nefaste, însă cu siguranță în entități superioare omului de rând, care se desprind dintr-o istorie îndepărtată și care nu trebuie să lase impresia trăirii în prezentul cititorului ori spectatorului.

De aceea, ținând cont de toate aceste elemente de compoziție, exegeții le recunoasc textelor dramatice eminesciene în primul rând lirismul, poeticitatea, și mai puțin compoziția dramatică, astfel încât „teatrul nostru n-ar fi avut un octosilab trohaic mai bun”³⁵ fără dramele istorice ale lui Mihai Eminescu.

O preocupare aparte pentru indicațiile scenice a existat totuși la Mihai Eminescu, dacă extindem cercetarea și asupra textelor neterminate, în special în fragmentele din *Mira (Petru Rareș)* – după manuscrisul 2254 – unde poetul oferă și un plan al sălii³⁶, care să joace un rol de semnificant în contextul operei, însă neavând răgazul să revină și să definitiveze aceste texte, preocuparea a rămas la stadiul de intenție, de schiță. Și în tabloul dramatic *Mureșanu* se întrevide interesul pentru descrierea amplă a unui decor, imediat după prezentarea, la începutul textului, a listei cu cele patru „persoane”, însă și aici valoarea poetică a indicațiilor primează asupra celei pragmatice, scenografice:

„(Scena înfățișează un peisagiu de-o romanticitate sălbatecă în munți. Pe de-o parte, stânci sparte și răsturnate, de alta, brazi acățați pe vârfuri de stânci, unii răsturnați de vijelii și torente. În fund pe-un deal se vede ruina încă fumegândă a unui sat de colibi; mai în avanscenă, turnul vechi și negru a bisericei satului – c-o mică biserică de lemn, cu ferestrele mici și cu zăbrele, cu muri parte risipiți, cu acoperământul de șindriile negre și muced. Un aspect trist și de risipă. Asupra întregului plan se revarsă o galbenă lumină de lună. În avanscenă, de-a lung e un trunchi răsturnat și putred, care coprinde avanscena. Pe el șade Mureșianu visătoriu. Când sună din turn clopotul cu glas dogit 12 ore – miazănoaptea – Mureșianu se scoală.)”³⁷

Sintetizând, teatrul eminescian urmează linia liric-romantică a poeziei sale, elementele de didascalie, atunci când apar, fiind puține și cu rol estetic, mai mult decât pragmatic, scenografic.

BIBLIOGRAFIE

Călinescu, G., *Opere XII, Opera lui Mihai Eminescu* (1), București, Editura pentru Literatură, 1969.

³³ Petru Creția, *Comentarii la Mihai Eminescu, Alexandru Lăpușneanu*, text îngrijit și comentat de Petru Creția, în revista *Teatrul*, 6 iunie 1989, p. 28.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*, p. 31.

³⁶ Mihai Eminescu, *Teatru*, Ediție îngrijită, prefată și tabel cronologic de Aurelia Rusu, București, Editura Minerva, 1984, pp. 107, 157.

³⁷ *Ibidem*, p. 171.

- Eminescu, Mihai, *Teatru*, Ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Aurelia Rusu, București, Editura Minerva, 1984.
- Eminescu, Mihai, *Decebal. Bogdan-Dragoș: Cornul lui Decebal. Alexandru Lăpușneanu*, Ediție îngrijită de Petru Creția, București, Editura Eminescu, 1990.
- Eminescu, Mihai, *Alexandru Lăpușneanu*, text îngrijit și comentat de Petru Creția, în *Teatrul*, 6 iunie 1989, pp. 25–43.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008.
- Massoff, Ioan, *Eminescu și teatrul*, București, Editura pentru Literatură, 1964.
- Paneș, Daniel, „Semne ale sacralului în proiectele dramatice eminesciene”, în *Transilvania*, nr. 1, 2010, pp. 13–19.
- Petrescu, Ioana Em., *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, București, Editura Minerva, 1978.