



Universitatea „Lucian Blaga” Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
„Lucian Blaga” University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts

Semne ale sacrului în proiectele dramatice eminesciene

Signs of the sacred in Eminescu's theatrical projects

In the article entitled „Signs of the sacred in Eminescu's theatrical projects” Daniel Paneș analyzes the most significant patterns and structures of the sacred as identified in three of Eminescu's theatrical projects – „Decebal” (1873), „Bogdan-Dragoș: Decebal's horn” (1879) and „Alexandru Lăpușneanu” (1880). In what regards the main understanding of the concept of the sacred, the study is founded on Rudolf Otto's authoritative study „The Sacred”; in what concerns the imagological point of view, it observes mainly Jean-Jacques Wunenburger's influential study, „The philosophy of images”.

Keywords: Romanian literature, great classics, Mihai Eminescu, Romantic plays, sacred

Institution's address: Bd-ul Victoriei, nr. 5-7, Sibiu, 550024, România, tel: +40-(269) 21.55.56,
fax: +40-(269) 21.27.07, e-mail: litere@ulbsibiu.ro, web: <http://litere.ulbsibiu.ro>

Personal e-mail: panesd@yahoo.com

Eminescu și-a proiectat încă din tinerețe dramele istorice ca un *Dodecameron dramatic*¹, un ciclu de douăsprezece drame care cuprindea inițial doar cronică Mușatinilor dar, neputând duce la bun sfârșit pe cele planificate, a început să scrie proiecte dramatice axate pe istoria românilor, regândind proiectele dramatice 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*. Trebuie menționat faptul că dramele eminesciene sunt de fapt fragmente de texte, unele sunt proiecte de drame neterminate, care au fost adunate și publicate de editori într-un corp comun la mult timp după moartea autorului².

Dintre cele douăsprezece proiecte dramatice eminesciene am ales trei, considerate cele mai reprezentative: *Decebal* (1873), *Bogdan-Dragoș: Cornul lui Decebal* (1879) și *Alexandru Lăpușneanu* (1880). Intenția care a stat la baza lucrării de față a fost descoperirea unei noi grile de interpretare a binecunoscutelor drame istorice din perspectiva prezenței sacrului în acestea, folosind ca punct de plecare cartea lui Rudolf Otto *Sacru* și din perspectiva imagologiei folosind ca punct de plecare cartea lui Jean-Jacques Wunenburger *Filosofia imaginilor*.

Drama istorică *Decebal* este „mai degrabă, un poem dramatic de tip romantic”³ și are cinci părți (acte): *Pacea pământului vine s-o ceară*; *Impăratul singur*; *Infruntarea*; *Blestemul și căderea* și *Actul din urmă*. G. Călinescu precizează că „Eminescu a voit la început să trateze episodul [dacic] într-o **epopee în patru cânturi**, după cum reiese dintr-o însemnare⁴, în care se străvede intenția de a solidariza și pe zeii nordici, a căror reședință se afla, ca de obicei, în fundul mării înghețate”⁵. Cât despre *Alexandru Lăpușneanu* (1880), se poate afirma că este unul dintre cele mai reușite proiecte dramatice eminesciene, cuprinzând „versuri magistrale, bătute pe nicovale de aur.”⁶ G. Călinescu menționează că „ideea cea mai adecvată despre ceea ce ar fi fost să fie teatrul lui Eminescu o găsim în *Alexandru Lăpușneanu*, dramă scrisă în ultimii ani de viață sănătoasă, fiindcă totul amintește stilul retoric și polemic din *Scrisori*”⁷.

Din punct de vedere al evoluției imaginii sacrului la Eminescu este foarte importantă referirea lui Iulian Costache⁸ și anume aceea că înmormântarea poetului simulează ritualul preluat din textele sale, astfel avem de a face cu un *mimesis răsturnat*: realitatea imită poezia. Pentru a putea analiza proiectele dramatice propuse din perspectiva sacrului trebuie să știm ce este sacrul și care sunt semnele acestuia adică prin ce ni se arată.

Sacru este o categorie de interpretare pe care Rudolf Otto⁹ o numește **numinos**, categorie care asemeni oricărui dat originar, nu poate fi definită, ci doar analizată. Numinosul este obiectiv (deci exterior

eului) și irațional (deci nu poate fi explicat cu ajutorul conceptelor). Numinosul poate fi indicat doar de reacțiile, sentimentele pe care le stârnește în suflet, adică el este alcătuit în așa fel încât atinge și mișcă sufletul omenesc printr-o anumită trăire. Tocmai această *trăire* trebuie examinată ca fenomen primar, ca emoție religioasă. Emoția religioasă poate fi exprimată după Rudolf Otto doar prin sentimentul lui *mysterium tremendum* (taină înfricoșătoare); *mysterium minus tremendum* egal *mysterium mirum* sau *mirabile* (taină mirare). Această mirare poate deveni *admirandum* (admirație) doar când se vor adăuga elementele *fascinans* și *augustum*. *Mysterium stupor* (uimirea care te înmărmurește), starea celui care „rămâne cu gura căscată”, uluiala absolută. *Mysterium* = taină în sensul a ceva straniu, neînțeles și nelămurit. Rudolf Otto¹⁰ numește **divinația**, „eventuala facultate de a cunoaște și de a recunoaște un adevărat sacral în manifestarea sa concretă. Adevărata divinație nu se întreabă deloc cum a luat ființă ceva, fie eveniment, fie persoană sau lucru, ci se întreabă care îi este semnificația, adică este cumva un *semn* al sacralului”. C.G. Jung¹¹ precizează că „numinosul este fie calitatea unui obiect vizibil, fie influența unei influențe invizibile, care provoacă o schimbare deosebită a conștiinței.”

Această **uimire** este specifică misterului¹²; ea poate fi interpretată ca un *semn al sacralului*¹³ sau ca o *hierofanie*¹⁴, cu o expresie a lui Mircea Eliade. Este propriu-zis vorba de atitudinea în fața misterului. Astfel, în scena V din actul III *Înfruntarea*, Dochia spune: „Î[n] astă lume turbur crudă/ Cum a intrat de rece, liniștit!/ Parcă marmură, gîndești c[ă] o statuie/ Părăsind pedestalul cobori/ In adunarea noastră furtunoasă./ Aceștia-s ei... drept zice Iaromir:/ Indiferenți, neduplecați — și mari./ Cum mă privește cu ochii lui imobili/ Parcă mpietresc... așa mă înfloară./ Da, da! Așa trebui s-arate zeii!”. Un alt exemplu îl putem găsi în cele spuse de Sas în scena VII când descrie spaima soției sale Bogdana la vederea fiului lor, Ștefan, mort: „Ce are? Mișcă încet buzele-i crude, / Pătrunsă e de spaimă... un sunet nu s-aude, / Mai albă, tot mai albă la față ea se face / Privind cu ochii țintă și fața-i pierde. Tace. / Ea ar țipa... dar țipătu-n pieptu-i se îngaimă, / Pe mort cu ochii-l soarbe și moartea e de spaimă.”

Rudolf Otto¹⁵ menționează că „Schleiermacher însuși folosește în locul conceptelor sale de viziune și de sentiment, termenul de *presimțire*, făcând să intervină odată cu el, în mod expres, divinația profetică și cunoașterea *miracolului* în sens religios, așadar cunoașterea *semnului*...” Astfel avem câteva exemple de presimțire a morții care ne arată trăirea sentimentului religios, deci a numinosului: Dragul în scena V: „Stăpănu-n orice clipă e gata să mă deie / Afară. Cine-mi este stăpănu?... / Îl simt, îl simt cum intră încet în stăpânire, / E nevăzut, e tainic, e moartea fără știre...” Același lucru îl simte și Decebal în scena III, actul III când afirmă: „...Moartea! Nu... Cum poți / Să zici că

moartea m-a putea atinge / Pe mine, ce-am o sută de vieți? / Și totuși acest cuget mă-nstrăină!”

La vederea sicriului lui Gruie, Lăpușneanu tresare: „Când al morții rece spirit trece-n juru-mi, în tăcere, / Flori mă-ncântă, flori [frumoase îmi] fac ochilor plăcere, / Aduceți din dafin verde ramuri multe... / Te ferească numa cerul de băta de joc a sorții... / Ce păcat că mor viteji... și urât miroase morții...”; „Morții se cuvin cu [morții], viii se cuvin cu viii. / Cum? Pe-acesta-l mână moartea pe o mare fără țărmi, / Sufletu-i cuprins de moarte, trupul lui mâncat de viermi, / Pentru-acesta nu-i dreptate, nu-i în toată lumea nime / Ca mizeria-i întreagă să o simtă-n adâncime.”

În acest pasaj putem recunoaște manifestările sacralului prin reacția lui Lăpușneanu la vederea cadavrului lui Gruie, explicația acestui fapt o găsim tot la Rudolf Otto¹⁶, care sesizează că un cadavru devine important pentru sufletul cuiva doar dacă îl face pe acesta să se înfioare. Omul poate avea două reacții la vederea unui cadavru: cea de dezgust provocată de procesul de descompunere sau de mirosul pătrunzător și cea care ne face să ne temem de moarte, adică ne face să înțelegem că totul este finit.

Astfel, Dochia (din proiectul dramatic *Decebal*) este percepută ca o „Casandă vizionară cu ochi de copil, care jelește suferința de a fi și exaltă, nostalgic, repaosul vârstelor precosmice.”¹⁷ În proiectul dramatic, ea este plastă în orizontul unui sfârșit de lume în didascalii: “[Se face întuneric și tăcere, apoi într-o lumină de amurg:]” și rostește ca într-un bocet continuu în fața cadavrului lui Decebal, următorul monolog: “Deasupra/ Giulgiului tău spânzur-o coroană, / Deasupra morții tale o istorie / Istoria Daciei viitoare scumpe... / Din astă noapte tu ai disparut... / Și eu ți-am [dat] a morții noapte, eu... / Că te iubesc, ce îngenuchi, ce mor. / Ah, tu! eu te gândeam că ești de fier, / Gândeam că moartea nu te poate-atinge... / Tu ai murit — ah, cine n-o să moară!” Traian nesuportând cele spuse de ea, dă replica: “Luai-o de aici, luai-o iute!” Dochia însă continuă: “Stinge-te dar, tu, vis al gloriei mele, / Stinge-te, Dacie-lumină, stinge-te! / Pare că cerul e-un palat de cezar, / Tăcut, pustiu, prin care-un vaiet trece... / E ca și când ar fi murit ceva / În univers pare că Dumnezeu / E mort. Coboră-asupra lui, eternitate, / Cobori cu pacea ta asupra mea.” Dochia are o hierofanie la vederea cadavrului lui Decebal și realizează că toți suntem datori cu o moarte, că nimeni nu e nemuritor. Este o adevărată viziune nietzscheană în care constată moartea lui Dumnezeu și a Daciei.

Mitul povestit în proiectul dramatic *Decebal* este cel al etnogenezei poporului român. Decebal și Traian sunt niște zei (titani) pogorați pe pământ, care nu suferă precum un om obișnuit ci poartă asupra lor o greutate imensă, viitorul propriului popor, astfel gândirea și hotărârea lor iau proporții cosmice.

Ioana Em. Petrescu descifrează cel mai bine

caracterul celor două tipuri de personaje: „Puternici, identici cu ei înșiși, nepăsători la bucuriile și suferința, indiferenți și siguri asemenea zeilor, romanii din *Decebal* prefigurează imaginea de erou tragic¹⁸, pe care o va reprezenta mai târziu (în directa lor descendență) cezarul. În *Decebal* se înfruntă astfel nu numai două forme de civilizație, ci și două înfățișări ale spiritului: vocația dionisiacă a furtunoșilor daci, iubitori de libertate, și gândirea ordonatoare a Romei.”¹⁹ Ioana Em. Petrescu găsește în proiectul dramatic *Decebal* tocmai acel *mit tragic*²⁰ al lui Nietzsche: „În *Decebal* și în *Traian*, în daci și în romani, Unicul, smuls repaosului precosmic (de inexplicabila *rebeliune* primară a sâmburelui vieții), se visează și se autodevoră în ciocnirea acestor două înfățișări ale sale. În lupta dacilor cu romanii, *ființa nențeleasă* se înțelege pe sine, cu prețul distrugerii și al durerii. În durerile lumii, în cutremurul ei apocaliptic se desfășoară, sub înfățișarea eroilor istoriei, drama sacră a Unicului, care se cunoaște distrugându-se.”²¹

Identificându-se cu Imperiul Roman, *Traian* prevede căderea acestuia: „sufletu-mi este o legendă, / *Legenda gloriei* astei veche Rome / *Ce s-a sfârșit ca orișicare glorie, / Ca orișicare din legende: trist.*” sau „Ca o poveste să-mi aud viața, / *Ca pe un mit eu să mă văd pe mine: / A fost odată-n lume-un Împărat / Și a făcut așa ș-așa, ș-apoi... / Apoi va fi murit...*” sau „Când am pierdut ideea-eterității, / *Eu singur stau să o reprezint aici. / Și cine-ar și putea? Cine se simte / Destul Titan și îndestul asemeni / Ca să resimtă-n inima sa proprie / Acele lungi vibrații sfâșietoare, / Acele doruri fără de margini...*”

Identificându-se cu Dacia, *Decebal* prevestește soarta ei tragică: „Învinsul / *Desfășură puteri atât de mari / Încât povestea neamului de dac / Pătrunde cartea, filele ei vechi, / Ca-ntunecos și sfânt de mântuire...*” sau „Astfel sunt dacia: luptă... ș-apoi pier!” sau „N-aud departe un popor mergând / *Ce fără patrie rămas [î]n lume e?... / Mergeți! mergeți! Pământ străin primească / Oaselor voastre pace să le dea, / Lăsați părinții și copiii voștri / Să doarmă duși n-al Daciei pământ, / Și, pustiți și-mprăștiți prin lume...*” sau „Un împărat ce-acum de mult e mort. / *Acela ridică în bătălie / Poporul tău și țara — și-o pierdu... / Mult a trecut de-atunci, mulți ani de lacrimi, / Prin secolii trecem, popol exilat, / Fără de zei, fără de țară / Ca loc s-avem unde să [punem] capul. / Oriunde suntem, suntem venetici, / Ș-astfel vom merge din țară-n țară / Până s-a șterge și-urma neamului.*” Datorită acestor prevestiri, cele două personaje pot fi considerate ca părți dintr-o *imagine anticipatoare*²², deoarece prevestesc sfârșitul tragic al Daciei, respectiv al Imperiului Roman. Sfârșind tragic, *Decebal* anticipează soarta poporului său. Eminescu construiește această dramă fără personajul *Traian*, care este un conținut absent, imaginea lui fiind suprapusă cu cea a Imperiului Roman.

Decebal este reprezentat nu ca o ființă oarecare ci apare ca un zeu, o divinitate, un titan astfel apare reprezentat în actul IV *Blestemul și căderea* unde este plasat în scenă conform mențiunii din didascalii: ”DECEBAL — între flăcări luminoase. Fund în dreapta, grup de romani în zale, luminați de aruncăturile razelor. În mijlocul lor, mai înalt, în poziție nobilă, *TRAIAN*.” Aceste flăcări luminoase reprezintă aureola, nimbul care arată originea divină a personajului²³, ele fiind un semn al sacralului

Astfel, în scena II, actul II *Iaromir* spune, referindu-se la *Traian*: “În multe-ți seamănă el ție, *Decebal, / Ca tine fu ridicat din popor*...” Se zice cum că zeii niciodată / *Deplin necunoscuți ei nu rămân, / Întotdeauna o lumină de-aur / Încunjură-a lor frunte și ființă. / De-aceea cred că zeii coborără, / Că ei trăiesc azi între oameni / Ca cezari, ca preoți, ca senatori... / Ieri în Olimp... ei azi-s pe pământ.*”²⁵

În actul IV *Blestemul și căderea* apare în didascalii „DECEBAL (Blastemă:)”²⁴; este vorba de celebrul blestem: „Zeci de secolii vă urcăriți, zeci de secolii să cădeți, / *Viața voastră să nu fie decât o lungă cădere! / Cum ați omorât voi un popor, astfel să muriți și voi*”. *Blestemul* este în general o invocare a urgiei divinității împotriva cuiva sau nenorocirea cuiva pusă pe seama furiei divine. Această invocare a divinității are ca scop producerea intenționată a efectului numinosului așa cum se încearcă și prin rugăciuni.

Apar două rugăciuni în piesa *Bogdan-Dragoș: Cornul lui Decebal*, ambele rostite de *Dragul* în scena III. Rugăciunea este un *mijloc de comunicare directă între om și divinitate*, este o *invocare a divinității* pentru a proteja pe fiul său *Bogdan*, care reprezintă viitorul țării și unicul urmaș al său, de uneltirile lui *Sas*. Singurul ajutor, unica lui speranță stă în credința în Dumnezeu. Invocația este un act ritualic prin care se cere ajutorul divinității²⁶. *Dragul* invocă astfel divinitatea: „(El își ia coroana din cap, o pune deasupra capului fiului său și face semnul binecuvântării; încet:) *Tu ce ne-ai dat ființă din apele [genunii], / Stăpâne fără margini al marginilor lumii, / Noi laude ți-aducem, ție, Părinte unic: / Umbrește dar cu milă asupra acestuia, / Ascultă-mi a mea rugă, ascultă-mi, Doamne, plânsul / Și apără-l, păzește-l și-l mântuie pre dânsul.*”; *Dragul* „(Încet:) *N-o să-l mai văd nicicând. / Tu ce încarci văzduhul și nourii cu grindeni, / O, fă-l ca să străbată puternic pretutindeni, / În mâna ta-l pun, Doamne, frumos și tânăr, iartă-l, / Ca la orfani [tu, Doamne], fii pavază, fii Tatăl.*” Iar apoi apar menționate rugăciuni în două didascalii ca mijloc de transcendere a sufletului celui decedat și anume *Dragul*: „(S-aud rugăciunile la ieșirea sufletului)” iar în scena VI: „(Călugărul murmură rugăciunea tare.)”

La începutul piesei *Alexandru Lăpușneanu*, *Movilă* ne introduce direct în intrigă – și anume ne prezintă ca motiv al morții lui *Gruie* implicarea acestuia într-un jurământ la *Putna* cu mulți ani în urmă, jurământ la care a participat și *Alexandru Lăpușneanu*; *Movilă*:

„Noi boierii-am ales Vodă în Moldova pe Hristos. / Părcălabi suntem cu toții și ostași ai lui Isus, / Iar acela care vornic peste noi cu toți l-am pus / N-are drept să dea din țară loc măcar de două / palme...” Aici avem de a face cu *imaginea parentală a puterii*²⁷ teoretizată de Wunenburger. Aici imaginea lui Hristos se suprapune cu cea a statului „Noi boierii-am ales Vodă în Moldova pe Hristos.”

Lăpușneanu povestește despre jurământ în scena III: „Eram tineri pe atuncea, eram singuri, eram șapte, / Noapte era-n toată lumea și la Putna era noapte, / Se sfârșise de mult prohodul, se-ncheiase de mult ruga, / Dar suna adânc și dulce și din vreme-n vreme Buga, / Clopotul lui Ștefan Vodă ce, când vremile se schimbă, / Mișcă neatins de nime, rar, profetica sa limbă. / Pe atunci trecuse-un suflet peste-al morții jalnic vad, / Tânăr... mândru și cuminte înainte-ne-l văzum, / Coperit de crengi de dafini și de-al candelor fum.”²⁸ Aici avem de a face cu *imaginea fantomatică*²⁹. Stafia care asistă la jurământul de la Putna este un semn al sacrului într-un sens mai larg, prin care duhuri, spirite, fantome se asociază unei suprarrealități terifiante: „esența lor nu constă nicidecum în aspectul lor fantezist sau conceptual, ci în primul rând și mai ales în faptul că sunt *duburi* și că stărnesc *teama*.” (Rudolf Otto)³⁰.

Jurământul este o promisiune solemnă făcută de o persoană, în care este invocată divinitatea, este un legământ făcut de participanți în fața divinității, iar încălcarea legământului aduce asupra făptuitorului pedeapsa divină. Jurământul face parte din comunicarea directă cu divinitatea, fiind un act ritualic prin care divinitatea consimte la hotărârea juraților. Tocmai acest jurământ depus de Lăpușneanu cu mulți ani în urmă îl încălcă pentru că cetatea Hotinului era în mâna turcilor. Pe lângă această încălcare a jurământului, Lăpușneanu aduce un afront divinității prin nerespectarea ritualului de îngropare a lui Gruie și anume dă ordin să risipească alaiul de înmormântare și corpul neînsuflețit a rivalului său Gruie să fie spânzurat în văzul tuturor ca să fie mâncat de corbi³¹.

Eminescu rămâne tributar lui Shakespeare și încearcă să schimbe receptarea personajului istoric Alexandru Lăpușneanu, deja foarte cunoscut prin drama lui C. Negruzzi transformând personajul istoric într-un personaj supradimensionat, într-un antihrist, un adevărat demon; el exagerează cruzimea acestuia, chiar domnitorul autocaracterizându-se astfel: „între câte Lăpușneanu nu cunoaște e iertarea”. Între al doilea și al treilea pasaj al preotului, voievodul apare în scenă, fiind anunțat de un paj, la care Bran menționează ironic referindu-se la el: „Cum-i dracul? Vesel? Trist?” și la care Irimie îi răspunde: „Fiți pe pace! Fiți pe pace! Este vesel Antihrist” Până și celelalte personaje (caracterizându-l direct pe acesta) îl văd pe Lăpușneanu ca pe o fiară, un demon, un antihrist, toate acestea datorându-se cruzimii personajului și lipsei de milă și

îndurare a acestuia. Bogdana îl caracterizează pe Lăpușneanu ca fiind o „fiară crudă și nedreaptă!”, „Cunoaștem pe fiara asta ce nu știe ce-i iertarea”; „Ei, acum, Lăpușnene, spune drept: așa-i că-ți place / Ce adâncă mișelie iscodiși în pieptu-ți, drace” Astfel Eminescu schimbă percepția personajului istoric Alexandru Lăpușneanu cu aceea unui personaj mitic, care depășește limitele realului, creând astfel o *imagine alienantă*³². Același lucru s-a întâmplat, de exemplu, cu personajul istoric Vlad Țepeș care a devenit un mit tot datorită unei cărți.

Eminescu este influențat de un tip de piese de teatru binecunoscute în vremea lui Shakespeare (pe care acesta el însuși le folosește în *Macbeth* și *Titus Andronicus*): „blood and thunder” (făcute celebre de Thomas Kid), piese care aveau ca temă răzburări sângeroase, asasinate, intrigi demonice care se succed repede iar construcția dramatică se întemeiază pe violență extremă, toate acestea având în prim-plan un personaj istoric sau domnii despotice ale unor regi însetați de putere. Eminescu având ca fundal o piesă istorică (*Alexandru Lăpușneanu* de C. Negruzzi) în care faptele sângeroase predomină, a încercat să urmeze modelul shakespeareian. Dacă Negruzzi descrie mai mult fapte crude, Eminescu tinde spre explicarea acelor resorturi psihologice din mintea personajului principal care declanșează răzburările sângeroase, ca de exemplu: „Multe par întâmplătoare, fără lege, fără rost, / Căci eu mult ascund în umbră taina sufletului meu... / Vouă nu am [a] răspunde: mie și lui Dumnezeu”; sau își motivează cruzimea de a spânzura stârvul lui Gruie și a nu-l lăsa să fie îngropat prin ura nemărginită față de acesta: „O, viteaz fără pereche, bun de luptă, rău de gură, / Și la moarte te urmează a Domniei Mele ură...”; sau se autocaracterizează: „între câte Lăpușneanu nu cunoaște e iertarea”. Însuși G. Călinescu remarcă aceste deosebiri: „Un Alexandru Lăpușneanu medita Eminescu din tinerețe, iar în epoca maturității scria câteva scene, depărtându-se mult de C. Negruzzi.”³³ Tot G. Călinescu³⁴ precizează: „Încă din adolescență, din epoca prestudentească, Eminescu se gândea la o astfel de dramă, din care își dădea cu părerea că s-ar fi putut scoate un soi de *Macbeth*, socotind prin urmare să analizeze conștiința criminală și remușcarea. Ideea pornește, firește, de la C. Negruzzi: *Din Alexandru Lăpușneanu s-ar putea face un Makbeth românesc cu întrebuintarea mai ales în ultimul act a novelei lui Negruzzi*”³⁵. În unele manuscrise apare specificat în titlu influența shakespeareiană: *Alexandru Lăpușneanu - Makbeth românesc* (cca. 1868)³⁶.

D. Murărașu³⁷ a înțeles această schimbare a personajului Lăpușneanu și o explică prin apropierea lui Eminescu de Shakespeare: „Eminescu a avut intenția să dramatizeze nuvela lui C. Negruzzi *Alexandru Lăpușneanu*”³⁸. O dramă cu acesta ca personaj principal nu era ceva nou. Domnitorul atrăsese atenția lui Bolintineanu și, recent, pe a lui Bodnărescu. În

prima concepție a lui Eminescu, Lăpușneanu avea să fie un fel de Macbeth, ceea ce voise, cu atâta în succes, și Bolintineanu. A renunțat însă la aceasta, concepând altfel subiectul, dar rămânând sub influența dramei shakespeariene³⁹”

O altă imagine alienantă este cea a lui Dragul, din proiectul dramatic *Bogdan-Dragoș*, care dându-și seama de uneltirile „vărului nostru” Sas și a soției acestuia, Bogdana (și anume de otrăvirea mâncării și a băuturii lui), Dragul creează un plan (o imagine „falsă”) prin care să dejoace uneltirile celor doi de a pune mâna pe putere, astfel se preface că lasă după moartea lui, pe Sas conducător al țării până ce tânărul Bogdan va împlini vârsta necesară. Dragul își dă seama că după moartea sa, Sas îl va omorâ pe Bogdan și va prelua puterea astfel se preface de mai multe luni de zile față de fiul său⁴⁰ spunându-i că vederea lui îl scârbește și că „de-ar fi să voi ceva/ Ar fi să mergi în lume, departe, preadeparte./ Să nu te vadă nimeni, să piei din ochii mei”, dorind astfel să îl determine pe Bogdan să plece de la curte și astfel să îl scape de la o moarte sigură. Această disimulare este evidentă în scena III unde Dragul încearcă să-și ascundă boala pentru a nu-l îngrijora pe Bogdan: „Știi tu, eu nu sunt bolnav, eu num-așa tânjesc,/ Dar azi, chiar azi de pildă, de tot bine mă simt...” dar imediat după ce iese Bogdan din scenă adaugă „Să nu mă simtă numa./ Mi-e frig, mi-e frig de moarte, ca și atunci, iarna...” Astfel Sas este indus în eroare de imaginea „falsă” creată de Dragul, de speranța falsă pe care i-o dă acestuia că va primi tronul țării. Însuși G. Călinescu⁴¹ observă această disimulare a intenției lui Dragul: „Sas îngălbenește însă când află că hrisovul e fără iscălitură și fără pecetei. Dragul i-l cere spre a-l semna, dar îl rupe.”

Note:

1. G. Călinescu, *Opere XII, Opera lui Mihai Eminescu (1)*, Editura Pentru Literatură, București, 1969, p.93 (Ms. 2275, f.175 v.) și M. Eminescu, *Opere VIII, Teatru original și tradus. Traducerile de proză literară. Dicționar de rime*. Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1988, p. X. Petru Creția precizează: „Căci rămâne adevărat că, întors în țară, Eminescu a vrut să-și concentreze scrisul său dramaturgic cu temă istorică în limitele istoriei naționale concepută ca frescă și orânduită potrivit cronologiei domnitorilor (pe care și-o notează atent în multe locuri ale manuscriselor)” și M. Eminescu, *Opere IV Teatru*. Ediție critică, note și variante de Aurelia Rădu. Studiu introductiv de George Munteanu, Scriitori români, Editura Minerva, București, 1978, p. 552.

2. M. Eminescu, *Opere, Vol VIII, ibidem*, p. X. și urm. Eminescu a intercalat poeziile sale în versurile de natură dramatică ale pieselor, astfel Petru Creția afirmă că acesta „insista exact asupra zonelor în care presimțea împlinirea unui fragment de poezie, (...) asupra pasajelor de factură

poetică pe care le trece prin obișnuitul lanț de încercări tot mai izbutite dar că arareori a încercat să încheie structurile dramatice și cu atât mai puțin ca, odată încheiate, să le reia în ansamblul lor...”

3. Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*. Editura Minerva, București, 1978, p. 145, 146.

4. Ms. 2286, f.72, epoca Berlin, apud G. Călinescu, *Opere XII*, idem, p. 58.

5. G. Călinescu, *ibidem*, p. 58.

6. Perpesiciuș, *Eminesciana*, Editura Junimea, Iași, 1983, p. 372; „Epoca descălecatului Moldovei, cu izbutite scene din vremea domniilor maramureșene, formează subiectul dramei neterminată *Bogdan Dragoș*, în ale cărei episoade idilice altoiește ceva din romanul dragostei sale ieșene. Lui *Alexandru Lăpușneanu*, popularizat de nuvela istorică a lui Costache Negruzzi, îi consacră multe scene în versuri, impecabile și de o mare vigoare dramatică ce augurau desigur o puternică dramă...” p. 248.

7. G. Călinescu, *Opere XIII, Opera lui Mihai Eminescu (2)*, Editura Minerva, 1970, p.542.

8. Iulian Costache, *Eminescu. Negocierea unei imagini - construcția unui canon, emergența unui mit-*, Editura Cartea Românească, 2008, p. 214- 217. „Sugestivă din punct de vedere al ceremonialului funerar este compoziția ritualului respectiv, care pare să fie o reduplicare a unor imagini din poeziile eminesciene. Nota de simplitate ce domină ceremonialul este dedusă în chipul cel mai direct din *Mai am un singur dor*, care este tratat astfel ca un text de întrebuințare, un testament propriu-zis, ce *livrează* instrucțiuni pentru maniera de angajare a ritualului funerar ca atare. Realitatea pare să simuleze un ritual preluat din textele poetice, confirmând, parcă, o forță magică a reificării pe care opera și-a regăsit-o. Marcând prestigiul simbolic dobândit de opera eminesciană, realitatea pare să se inspire din poezie, copiind-o. Avem de a face cu un mimesis răsturnat, în care, de fapt, realitatea este aceea care imită poezia și nu invers, cum am fost obișnuiți să presupunem.”

9. Rudolf Otto, *Sacral*, Cluj-Napoca:Editura Dacia, 1996, p. 33-39.

10. Rudolf Otto, *ibidem*, p. 139 „ideile despre suflet și alte concepte asemănătoare sunt mai degrabă raționalizări ulterioare, încercări de a elucida oarecum enigma lui *mirum*. Ele au însă întotdeauna ca efect o domolire și o slăbire a trăirii religiei însăși. Din ele porcede în religia, ci raționalizarea religiei, iar aceasta sfârșește adesea într-o teorie atât de rigidă, cu interpretări atât de plauzibile, încât misterul este pur și simplu înlăturat; un spirit înțeles nu mai inspiră teamă, după cum o dovedește spiritismul. (*Un Dumnezeu înțeles nu este un Dumnezeu Tersteegen*)”.

11. C. G. Jung, *Imaginea omului și imaginea lui Dumnezeu*, Ed. Teora, București, 1997, p. 13.

12. Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*. Ed. Nemira, București, 1999, p.16, 18. „putem să definim simbolul... drept orice semn concret care evocă, printr-un raport natural, ceva absent sau imposibil de perceput”; „Neputând să figureze infigurabila transcendență, imaginea simbolică este transfigurarea unei reprezentări concrete printr-un sens pentru totdeauna abstract. Simbolul este deci o reprezentare care face să apară un sens secret, el este epifania unui mister” (gr. epiphaneia: „apariție”).

13. Rudolf Otto, *ibidem*, „Asemenea dovezi concrete,

asemenea manifestări ale autorevelării sensibile a sacrului se numesc, în limbajul religiei, *semne*. Încă din vremea celei mai primitive religii s-a considerat întotdeauna ca fiind semn tot ceea ce era în stare să stârnească în oameni sentimentul sacrului, tot ceea ce era în stare să-l facă să erupă...”, p. 157.

14. Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, Ed. Humanitas, București, 2007, p. 13. „Pentru a reda actul acestei manifestări a sacrului, am propus termenul de hierofanie... adică ni se arată ceva sacru”; „orice hierofanie, chiar și cea mai elementară, reprezintă un paradox. Exprimând sacrul, un obiect oarecare devine altceva, fără a înceta însăși să fie el însuși, deoarece continuă să facă parte din mediul său cosmic”.

15. Rudolf Otto, *ibidem*, p. 160.

16. Rudolf Otto, *ibidem*, p. 136. „Mortul devine important pentru sufletul omenesc atunci și numai atunci când îl face să se înfioare. Acest lucru se întâmplă prin însăși *forța sentimentului*... reacțiile naturale ale sentimentului în fața unui cadavru sunt, în mod vădit, numai de două feluri: dezgustul în fața a ceva ce putrezește, a ceva ce miroase urât, a ceva respingător și apoi frica de moarte, teama ca sentiment al amenințării și al obstacolului ce stă în calea voinței noastre de a trăi”.

17. Ioana Em. Petrescu, *ibidem*, p. 145, 146.

18. M. Eminescu, *Opere IV Teatru, idem*, p. LXXI. George Munteanu a observat această afinitate a lui Eminescu cu Nietzsche menționând: „Eminescu și Nietzsche ajung la concluzii uimitor de asemănătoare în legătură cu *alunecarea* universului spre ceea ce am numi stare de *entropie*, cu trașismul intens din gândirea și arta epocii lui Pericle, cu ținuta apolinică și cea dionisiacă pe care Nietzsche le teoretiza abundant în *Nașterea tragediei*... iar Eminescu subânțelegea acestea prin modul de conturare a eroilor din drama Decebal.”

19. Ioana Em. Petrescu, *ibidem*, p. 147.

20. Friedrich Nietzsche, *Opere complete, vol. II, Nașterea tragediei. Considerații inactuale I-IV. Scrieri postume 1870-1873*, Ediție critică, științifică în 15 volume de Giorgio Colli șiazzino Montinari, traducere de Simion Dănilă, Ed. Hestia, Timișoara, 1998, p. 99. „*Mitul tragic* este mai întâi o întâmplare epică vizând glorificarea eroului luptător...”; „*Mitul tragic* nu poate fi înțeles decât ca o ilustrare a înțelepciunii dionisiace cu mijloace artistice apolinice; el împinge lumea fenomenului până la limitele unde aceasta se neagă pe sine însăși și încearcă să se refugieze din nou în sânul adevăratei și uniceia realități.”, p. 93.

21. Ioana Em. Petrescu, *ibidem*, p. 147.

22. Jan-Jaques Wunenburger, *Filosofia imaginilor*, Polirom, Iasi, 2004, p. 52-56. Imaginea anticipatoare „constituie un program *a priori* pentru o posibilă viitoare percepție, legată sau nu de o acțiune; ea proiectează reprezentarea în viitor sau vizează conținutul prezent pentru conștiință precum ceva ce va să vină...; Specificul acestor reprezentări este vizarea unui conținut absent, dar a cărui realizare, sperată de subiect, pentru a-și satisface aptitudinea de a dori să fie afectat de o plăcere sau neplăcere.”

23. Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1994, p. 17. „Aureolă: cercul luminos, nimbul strălucitor de culoarea aurului înconjoară capul (iar uneori și întreg corpul) al unor ființe de origine divină. Semnifică sanctitatea, sacralitatea, regalitatea, esența solară, originea supratereastră. Aureola eliptică (nimbul,

diskosul, gloriola), în forma unui semicerc sau patrat, în creștinism, e un insigne al sfinților și semnifică lumina spirituală, strălucirea lumii dumnezeiești”

24. Jean Chevalier și Alain Gheerbrant *Dicționar de simboluri*, vol 1, A-D, Editura Artemis, București, p.157. Aureola este „imaginea solară ce are semnificația de coroană (coroană regală)... Această strălucire de origine solară este un semn al sacrului, al sfințeniei, al divinului, ce materializează aura într-o formă particulară.”; iar în vol 2, (E-O, p. 340-341) nimbul „desemnează lumina aurei. De origine supratereastră, el înconjoară capul sau corpul omului care primește lumina divină și o radiază în jurul său. Nimbul nu apare numai la sfinți, ci și la regi, împărați și animale, în măsura în care acestea din urmă simbolizează persoane sacre.”

25. C. G. Jung, *Imaginea omului și imaginea lui Dumnezeu*, Ed. Teora, București, 1997, p. 84. “de îndată ce un zeu încetează să fie un factor covârșitor, el devine un simplu nume. Esența lui e moartă, iar puterea i-a dispărut. De ce și-au pierdut zeii antici prestigiul și influența asupra sufletelor omenești? S-a întâmplat, pentru că zeii olimpici își îndeplinisera menirea și un nou mister începea: *Dumnezeu a devenit om*.”

26. C. G. Jung, *ibidem*, p. 13. „Un mare număr de acte rituale sunt împlinite numai în scopul de a produce intenționat efectul numinosului, prin mijlocirea anumitor artificii magice, ca de pildă invocația, incantația, jertfa, meditația și alte practici yoga...”

27. Jean-Jacques Wunenburger, *ibidem*, p. 342. „A fonda statul nu înseamnă numai a-i găsi o justificare rațională, ci și a-i da un *status*, adică a-l susține, altfel spus, a-l gândi tocmai ca părinte. În această perspectivă, statul parental este surprins prin imaginifamiliale care trimit, înainte de toate, la figura originară a Tatălui. Noțiunea de stat... ar avea drept echivalent reprezentarea supremă a principiului de paternitate, imaginea Tatălui.”

28. Este vorba de fantoma lui „Ștefan Rareș (a domnit între 1551-1552) moare la 1 septembrie 1552 asasinat de boieri la Țuțora, pe Prut, fiul lui Petru și ultimul vlăstar direct al vieței mușatine” apud M. Eminescu, *Decebal. ibidem*, p.168. G. Călinescu consideră că cel din urmă Mușatin este Petru Rareș. *apud* G. Călinescu, *Opere XII, idem*, p.118.

29. Jean-Jacques Wunenburger, *ibidem*, p. 328. „să produci o imagine a realului înseamnă deja să te separi de el, să-i pierzi prezența pură, să-l transporti în alt lucru decât el însuși... În al doilea rând, imaginea dezamăgește întrucât reprezentarea sa este nu atât obstacol de prisops, cât aparență anemică, atonică. Esența imaginilor se apropie de fenomenalitatea umbrelor, a spectrelor, care se dezvăluie a fi aparențe cețoase, fără consistență.”

30. O *imaginea fantomatică* apare și în scena a II-a după ce Lăpușneanu își amintește de jurământ, atunci când în didascalii apar două voci, una dintre ele este fantoma lui Gruie care vine ca să-l bântuie: „[Din alt timp și din alt loc se aud două glasuri.]” [Gruie]: „Între mâini împlătoșate răzîmînd a sale tîmple...”; [Un războinic]: „De-om muri – întreabă jalnic – oare ce-o să se / întîmple?”; [Gruie]: „De-om muri, atîta rău. / Iată platoșele noastre sunt mîncate de rugină.”

31. „Ei, aprozi! Goniți acele / Gloate care umblă-n uliți vîitîndu-se, mergeți, / Risipiți toată mulțimea, iar pe mort să-l aduceți / Să-i gîtesc mormînt mai mare, ca să spînzure



în vânt / ... Da, vei spânzura-n câmpie... da! Și neagră va fi zarea, / Și lupi flănânzi ca iarna, iară corbi în negure stoluri / De asupra-ți se coboară în sălbatice ocoluri, / Pentru inima din tine s-or lupta pe oseminte... / Câte ai făcut tu mie, Lăpușneanu ține minte.”

32. Jean-Jacques Wunenburger, *ibidem*, p. 318. *Imagine alienantă* este una din tipurile de imagini care ilustrează slăbiciunea prelungind efectele negative ale imaginii înșelătoare (imagine ce face parte din aceeași categorie). Wunenburger asociază imaginea alienantă patosului. De regulă, imaginea provoacă în suflet reacții afective independente de ordinea reală a lucrurilor adică pierderea simțului realității, individul nemaiputând face diferența între realitate și imaginea ei.

33. G. Călinescu, *Opere XII, ibidem*, p.112, 113; „Felul cum e dezvoltată mai târziu tema dovedește că Eminescu se depărtase mult de Negruzzi. Această formă a dramei (Ms. 2254, f. 203-206, 219-245; ms. 2282, f. 112 urm. În ultimul ms. Proiectul se intitulează *Dreptate...*) aparțin epocii de maturitate a poetului și, judecând după scriere, stil și anticipările din *Scrisoarea III*, putem fi încredințați că a fost scrisă la București, între 1877-1880.”

34. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1941, ediție facsimil, Ed. Semne, București, 2003.p. 394. „O legătură cu ciclul se mai păstrează în aceea că boierii deplâng stingerea ultimului Mușatin.”

35. Ms. Acad. 2254 f. 301, apud G. Călinescu, *Opere XII, ibidem*, p.112, 113.

36. Ms. 2254, 301r. apud M. Eminescu, *Opere IV Teatru*, *ibidem*, p.624 și în M. Eminescu, *Opere VIII, ibidem*, p. XXXII.

37. D. Murărașu, *Mibai Eminescu. Viața și opera*, Ed. Eminescu, București, Piața Scânteii 1, 1983, p. 351.

38. Ms. Acad. 2254 f. 301r, apud D. Murărașu *ibidem* p. 351.

39. Ms. Acad. 2254 f. 203 și urm, apud D. Murărașu *ibidem* p. 351.

40. „Mai multe luni de zile sunt de atunci la mijloc- / El nu mi-a spus un singur cuvânt bun.”

41. G. Călinescu, *Opere XII, ibidem*, p. 83-85. „Încolo nici lui nu-i scapă uneltirile lui Sas... Rămas singur cu Bogdan, el are o purtare ciudată de om cu mintea puțin zăpăcită. Își acoperă fața cu mantia, pune pe Dragoș să facă cu un cărbune o cruce pe o ușă care nu e decât perete și îi arată o ură neînțeleasă, care îndurerează pe copil: ...Dragoș. *Vederea-ți mă scârbește...* Totul nu e decât încercare de a îndepărta cu orice chip pe copil de la curte, din ghearele Bogdanei, de ale cărei mârșave gânduri bătrânul aflase: *Ascultă-mă, Bogdane, umplu-ți-au Bogdana / Păbarul tău cu apă și cuța ta cu vin? Voievodul... îndeamnă pe băiat să plece la vânatoare, singur, fără oamenii lui Sas... Dragul amăgește pe Sas, care reappare, dându-i hrisovul neiscălit, până ce aude un corn, *cornul lui Decebal*, dovadă că Bogdan a fugit departe în codri.”*

Bibliografie

Călinescu, G. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent / The history of Romanian literature from its origins to present day*, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1941, ediție facsimil, Ed. Semne, București, 2003

Călinescu, G. *Opere XII, Opera lui Mibai Eminescu (1)*

/ *Works, XII. Mibai Eminescu's Works (1)*, Editura pentru Literatură, București, 1969

Călinescu, G. *Opere XIII, Opera lui Mibai Eminescu (2) / Works, XIII. Mibai Eminescu's Works (2)*, Editura Minerva, 1970

Chevalier, Jean și Gheerbrant, Alain. *Dicționar de simboluri / Dictionary of Symbols*, vol. 1 (A-D), vol 2 (E-O), Editura Artemis, București, 1994-1995

Costache, Iulian. *Eminescu. Negocierea unei imagini / Eminescu. The negotiation of an image*, Editura Cartea Românească, 2008

Durand, Gilbert. *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul. / The adventures of the image. Symbolic imagination. The imaginaire*, Ed. Nemira, București, 1999

Eliade, Mircea. *Sacral și profanul / The sacred and the profane*, Ed. Humanitas, București, 2007

Eminescu, M. *Opere IV. Teatru / Works IV. The plays*. Crit. ed. by Aurelia Rusu, introd. study by George Munteanu, Editura Minerva, București, 1978;

Evseev, Ivan. *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale / Dictionary of symbols and cultural archetypes*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1994;

Jung, C. G. *Imaginea omului și imaginea lui Dumnezeu / The image of the man and the image of God*, Ed. Teora, București, 1997

Murărașu, D. *Mibai Eminescu. Viața și opera / Mibai Eminescu. Life and work*, Ed. Eminescu, București, 1983

Nietzsche, Friedrich. *Opere complete / Complete works*, II, Ed. Hestia, Timișoara, 1998

Otto, Rudolf. *Sacral / The sacred*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1996

Perpescius. *Eminesciana*, Editura Junimea, Iași, 1983

Petrescu, Ioana Em. *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică / Eminescu. Cosmological models and poetic vision*, Editura Minerva, București, 1978

Wunenburger, Jean-Jacques. *Filosofia imaginilor / The philosophy of images*, Polirom, Iași, 2004