

Zoe Dumitrescu
BUȘULENGA

EMINESCU
Creație și cultură

Coperta: Constantin Flondor, *Fragmentarium*.

© Fundația „Credință și Creație.”
Acad. Zoe Dumitrescu-Bușulenga – Maica Benedicta”
Editura Nicodim Caligraful
Mănăstirea Putna
Tel.: 0230 414 055
Fax: 0230 414 119

Zoe Dumitrescu
BUȘULENGA

EMINESCU
Creație și cultură

*Îngrijită de
Dumitru Irimia*

*Cuvânt înainte
Dan Hăulică*

*Viziune grafică
Mircia Dumitrescu*

– ediția a 2-a –

Editura Nicodim Caligraful
Mănăstirea Putna, 2016

Lucrare tipărită cu binecuvântarea

IPS Pimen,
Arhiepiscop al Sucevei și Rădăuților

Dan Hăulică

Umbra Dei

Se poate vorbi despre cultură doctoral, exclusivist, ca despre o instanță la care ajungi pompos și silnic. Tribut al unui anume orgoliu, social nu numai cognitiv, emfaza de acest soi ispitea adesea mediile germanice, – o detecta și un analist al comparațiilor conduse perspicace, de talia lui Ernst-Robert Curtius.

La asemenea exasperări ale statutului identitar asigurat culturii, trebuiau inevitabil să răspundă recalcitrante, din partea acelor fanatici ai ingenuității ce nu se resemnează cu niște roluri designate, în parada unui mandarinat obsecvios. Sălbatec marginali, prin liberă irupție agresînd exotic acalmia convențiilor, un **Maldoror** ivit dinspre estuare australe, din La Plata, sau un rimbaldian **Bateau ivre** intrau în rada așteptărilor europene ca să arunce blasfemie somptuoasă și inconfort sublim, peste rînduieli îndelung întocmite. Purtau prevestirea unui orizont, unde, o dată cu surrealismul, dragonul poeziei avea să-și scuture rebel spinarea, spre a se debarasa de vechi eșafodaje securizante, pe care, nedrămuît, vreme de secole, i le servise cultura.

Dar sumețită astfel, în recriminări bănuielnice la adresa culturii, poezia de semn surrealist nu va reuși totuși să anuleze o ecuație cu destin ilustru, – aceea care dă titlul volumului de față. Bineînțeles, chiar atingînd-o, din șfichiul unor virulențe dezinvolve, impactul acestor diatribe nu va răzbi percutant în zona înaltă alcătuită de cazuistica geniului. Ceea ce a intuit perfect Zoe Dumitrescu-Bușulenga cînd și-a desemnat obiectul cercetării sale. Contra disjunției ce opune culturii inspirația lirică, n-avea de întreprins doar o lucrare de apologetică în serviciul poeziei, îi revenea, riguros și persuasiv, să cîștige un amplu pariu, de superioară pedagogie.

*

O miză ca aceasta, loial croită, nu contenește a suscita întrebări fertile. Cum se declină concret *cultura*, în raport cu ireductibilul *creației*, cum își face loc la nivelul ultim, celular, al organismului fără seamăn care ne este dăruit întru determinarea noastră distinctivă ca speță, dar și întru făgăduința de a crește ager, peste opreliști? Niciun *parti pris* sistematic, o înlesnită familiaritate cu acel balans al simetriilor necesare, relativizînd legitim gîndirea, – parcă, înaintînd la drum, autoarea se întărește luînd seamă la surprizele candorii. Vibrează, în aceste pagini de exegeză, o promptitudine a răspunsului viu, îngîndurat fără prezumție, la solicitări imprevizibile.

Nu știu de ce, în aria de enigme a romantismului confruntat cu cele mai redutabile necunoscute, cînd îi iese în cale un **Kaspar Hauser**, ivit dintr-un *neunde* misterios, mi s-a părut că istoria absentă, straniu sustrasă existenței, se însărcinează totuși să ne interpeleze acolo, radical, prin însăși mintea eroului fără memorie, devenită genuin *natură*. E în invenția scenariului datorat lui Werner Herzog, pentru filmul său de mare suflu poetic, un moment în care, convenabil și pretențios, consilierul instituit educator al tînărului rătăcit, încearcă să-l edifice asupra latinei, ca sprijin pentru înțelegerea de sine a Germanilor. „Atunci și Latinii, vine isteț replica sălbatecului, aveau și ei nevoie de germană, ca să-și înțeleagă limba!” De fapt, interșanjabilul se realizează cel mai bine, paradoxal, la nivelul fundamentelor.

*

Numai că în orizontul geniului, de data aceasta, al unei memorii supra-personale, interșanjabilul se împlinește cu un suris de știutoare consimțire. Un episod biografic, cu puțin înainte de izbucnirea bolii, îi adună într-o conversație, la teatru, pe Eminescu și pe Mite Kremnitz. „*De cînd știi dumneata sanscrita?*”, se uimește femeia. „*O! Am știut-o din totdeauna!*” – sună, degajat, explicația poetului. Aserțiune superbă, verificabilă parțial prin studiul traducerilor sale, rămase în manuscris, cu adnotări la **Gramatica** și la **Glossarul comparativ al sanscritei**, datorate renumitului Franz Bopp. Însă, contagiată de

emoția rememorărilor esențiale, doamna Zoe simte îndemnul să reia jocul, mai departe. „Și dacă am parafraza finalul din **Sărmanul Dionis**, scrie ea, am putea înlocui araba cu sanscrita și am putea crede cuvintele: «Am fost întotdeauna surprins că nu pricep curent limba arabă. **Trebuie s-o fi uitat.**»”

Ce e uitare, subiectiv scuzabilă, și ce e ștergere planetar îndurată, în viforul evenimentelor cosmice? – un fel de hîrzob abstract se pune în mișcare, la contactul cu Eminescu, răsturnînd oportun certitudinile strîmte, prea lesne dobîndite.

*

O impulsione către larg, rezistentă la constrîngeri meschine, se declanșează în cugetele noastre, îndată ce realizăm contiguitatea cu spațiile unor chemări fără limită; cele prezente și în discursul poetului, cînd nălucește, în versul său, *Dariu al lui Istaspe*. Ajunsesse fără folos, Marele Rege, după ce trecuse Dunărea, pînă la nord, la cotul altui imens fluviu, Volga, cam unde va răsări, funest, Stalingradul, peste milenii. Să ne mirăm că, în Cartea a IV-a a **Istoriilor**, cînd are de povestit trufașa expediție persană, chiar la început, Herodot ne previne că trebuie să îmbrățișeze amplu materia? *Faire large*, așa dar, cum își impunea deasemeni, mult mai tîrziu, un cunoscut prozator modern, după un etalon dezmărginit, pe potriva dezastrelor.

*

Perspectiva spre care se adîncește excursul cogitativ, propriu doamnei Zoe, nu îngăduie segregării cu efect parcellar, dăunînd coeziunii de ansamblu. Analitica *motivelor*, desfășurată aici cu o statornică pregnanță, nu intră în codul vreunei descompuneri căznite. Pădure și copilărie, ca paradis de intangibil sortilegiu, floare albastră și melancolie, *domă* funerar goticizantă, frăgezime de pastorală în dialogul cu basmul, eroism stoic al gîndirii, străbătător de orbite astrale, în solitudinea demiurgiilor fatidice, – atîtea înțelesuri răbdător convocate, dezvăluite cînd tandru, cînd acut, Zoe Dumitrescu-Bușulenga nu le propune drept fețe ale unui idol

compózit, asemenea acelor capete baroce sclipind înșelător din multiple cioburi de oglindă. În atelierul ei de aleasă probitate, fiecare adaos analitic sfirșește prin a consolida ponderea unei viziuni disprețuind efectele divizionare și iluzia falacioasă. Acest **Eminescu al motivelor**, cum îl anunță metodologia autoarei, nu tinde a fi polul opus al *sintezei*, dimpotrivă documentează strâns, pentru poetul nostru de sublime elanuri, tot ce edifică o statură neabătut coerentă.

*

Fiindcă, în rosturile ei integratoare, personalitatea aceasta asumă, irepresibil, un înțeles de extensie, iar Lucian Blaga găsește că o putem designa conceptualizat – **ideea Eminescu** –, liberi sîntem, totuși, să-l închipuim altfel decît strîns în chingile unei cuantificări îndesate. Monumental, în cazul său, nu înseamnă a-l condamna la o planturoasă inerție, fără duh. După izbînzi ca acelea cu care ne-au învrednicit Gh. D. Anghel și Vasile Gorduz, efigiilor ce vor mai veni se cade a le pretinde ceva din aura intens spirituală, visată de Eminescu pentru eroul său tutelar, al său și al istoriei noastre. Despre el, despre Voievodul Ștefan, în fragmentele imnice pe care cartea de față le comentează semnificativ, există versuri de prohod care îl cîntă ca o idee pogorîtă platonician din planul eternității:

*„Și lipsiți sîntem de focul și de razele ideii
Azi coboară în mormîntu-i Domnul nostru: **Umbra Dei**”*

Ce epitaf ne-ar exalta mai prelung decît acesta, pe pragul unei despărțiri care, de fapt, nu separă decît aparent? Căci în metafora, așezîndu-ne sub umbra divinității, latin enunțată, încape, exemplar, vocația de întreg și unitate care ne-a susținut ființa istorică. Cînd spune **Fragmentarium**, citînd un titlu eminescian, artistul care înfășoară înfiorat copertile acestei cărți, pictorul Constantin Flondor, își așterne reculegerea nu într-o ruptură disjunctivă, ci într-o fluidă continuitate, izvorînd din genuni tainice.

Să-i mulțumim neostenit Maicii Benedicta, pentru a fi adus astăzi, din nou, sufletele noastre la punctul înalt al unor atare fervori!

Zoe Dumitrescu
BUȘULENGA

EMINESCU

creație și cultură



Univers mito-poetic

Vocația spre unitate

Aventura istorică a creaţiei eminesciene oferă o strălucită paradigmă a destinului operei de artă în general, destin asemănător, prin etapele sale, cu acela care diriguieşte evoluţia vieţii omului. Încheiată încă din ultimii ani ai existenţei poetului, opera şi-a început lucrarea în timpul şi spaţiul românesc, arătând faţa ei tânără şi neobişnuită, cu contururi parcă indecise, cu semnificaţii încă nu limpede degajate, cu idei şi motive noi şi altfel tratate decât până atunci, cu un limbaj şi un timbru care păreau că seamănă şi nu seamănă cu cele de până atunci. Criticii, ca şi publicul, se vedeau confrunţaţi cu o lume nou-creată pe care o simţeau deosebită şi interesantă, dar care-i descumpănea în multe feluri. Din puţinele ediţii cu tiraje mici, şi mai cu seamă din ediţia Maiorescu, publicul a învăţat repede numele autorului şi, datorită polisemiei funciare a oricărei creaţii de geniu, a crezut că înţelege, mai cu seamă în muzica pieselor mici lirice, un glas al tristeţilor iubirii care-i părea familiar. Amintirea existenţei nefericite a poetului a stăruit mult în memoria acestui public larg, facilitând un acces compasionat la un anumit compartiment şi la unul din multiplele niveluri ale poeziei eminesciene care pare să-i rămână mereu deschis, şi pentru unii critici, în special pentru cei mai obtuzi, condiţia vieţii poetului şi apartenenţa lui la gruparea Junimii au înrăurit judecata asupra operei, făcând-o să suporte îngustimea înţelegerii şi înveninata lor subiectivitate.

De aceea, între critici, Maiorescu singur a avut revelaţia insolitului ca un semn al geniului şi a înţeles înălţimea cerului eminescian, judecând câteva niveluri ale operei după canoanele drepte şi nobile, deşi uşor desuete, ale unei critici clasice. Numai la unele niveluri, altele decât cele maioresciene, s-au mărginit, de asemenea, şi alţi critici dintre cei mai pricepuţi ai timpului.

Riposta poeţilor la întâlnirea cu tânăra operă a fost însă cea mai expresivă. Pentru ei fascinaţia noului timbru a fost totală şi fiecare, socotind pe autorul noii creaţii drept un adevărat maestru, a încercat o vreme să producă acel timbru anume, cu o fervoare care a dus la un fenomen de epigonat perceptibil, de pildă, în forme diverse, la poeţii *Contemporanului* (şi în special la C. Mille) sau la Vlahuţă. Acesta vorbea chiar în 1892 despre un adevărat „curent Eminescu”, cerând

ieșirea din această vrajă (căreia, după părerea noastră, nu-i pricepeau aproape deloc rațiunile). Macedonski, cu rezervele lui, este o excepție, fiindcă înșiși discipolii lui și, în primul rând, cel mai notoriu și mai înzestrat dintre ei, Ștefan Petică, nu s-au putut sustrage irezistibilei înrâurii eminesciene. Iar Coșbuc, poetul țărânimii ardeleni, cu toată matca lui de clarități clasicizante, se resimte și el, cu sau fără voie, de puterea acelei creații de curând apărute. De altfel, poeții ardeleni de la Iosif la Goga vor adopta unele modalități de zicere poetică de la Eminescu, în special în lirica erotică.

Dar opera își continuă drumul („încet pe cer se suie”) căpătând parcă atribute mereu altele în configurații istorice schimbate. O notorietate crescândă o însoțește, o acceptare aproape unanimă chiar din partea acelorora a căror înțelegere nu are deschiderile necesare unei comunicări depline.

Răspândirea tot mai largă, edițiile tot mai numeroase și cuprinzând, pe lângă antume, vasta operă postumă, deci descoperirea laboratorului, a marginilor reale ale universului eminescian, dau operei consistență și puteri interioare tot mai mari. Universul acestei opere încetează de a mai fi fluid și imprecis și se strânge în chintesențieri, se delimitează în contururi tot mai nete. El poate fi deschis în întreaga lui geografie, după explorări globale multiple și minuțioase, întreprinse de exegeți pricepuți, înarmați cu instrumentele metodologiei critice a epocii și care recurg la clasificări și ierarhizări înăuntrul lumii închise lăsate de artist. Monografiile multe, scrise din optici diverse coincid, de obicei, în mod analog, cu sublinierea valorii acestei mirabile opere. Se instalează, în general, o obiectivitate destul de solidă în conștiințele istoricilor și criticilor literari, care fac să scadă numărul detractorilor până aproape de dispariție, deși opera nu este nici acum ferită de extravaganța unor interpretări nepotrivite ori minimalizante.

Publicul primește judecățile critice, dar începe să exercite și manifestarea unor selecții proprii din operă, realizând un fel de ierarhie de valori care coexistă paralel cu cea stabilită de critica de primă mărime. Iar studiul adâncit din școală, oricât de stângaci, înseamnă o altă mărunță și convențională, dar totuși sigură încoronare a caracterului *clasic* al operei mature.

Iar poeții cei mari care și-au făcut anii de ucenicie pe textele eminesciene, fie că se numesc Arghezi, Blaga, Barbu, Voiculescu, fie că vin dinspre tradiționaliști ori moderniști, fie că-l elogiază pe inegalabilul înaintaș, pornesc în realitate toți de la viziunea lui despre cultura românească ori de la creația lui ca treaptă și reper spre înălțime. Și prin delimitări față de opera eminesciană, prin raportări explicite ori tacite, miraculoasa continuitate se produce, cu sau fără voia lor. Căci opera aceasta, cu toate implicațiile ei de comunicare de obârșii și de țeluri cu cultura poporului român, pătrunde în vârsta maturității, în noosfera noastră, în conștiința specificității noastre naționale, devenind un factor activ al determinărilor românești istorice și spirituale. Și această vârstă a maturității a culminat în intervalul atât de frământat de contradicții dintre cele două războaie.

Dar cea mai înaltă și mai durabilă etapă – fiindcă o operă ajunsă aci nu mai cunoaște moartea – din evoluția creației eminesciene este cea a tainicii, strălucitoarei senectuți, în care își dezvăluie esențele. Ca o stea fixă, opera luminează acum întregul cer al nației, dându-i glorioasele ei raze, arătând participarea ei la algoritmurile geniilor universale. Investigată la toate nivelurile, cu mijloacele cele mai noi ale criticii moderne, arătând uimirii noastre un uriaș sistem de conotații care îmbrățișează viața omului și a cosmosului în imagini arhetipale, de valoare universală și în sonori care dau limbii române vocația expresivă a limbilor sacre, opera eminesciană devine obiect de sinteze care o prind ca pe o verigă în marele lanț neîntrerupt al istoriei culturii naționale. Acum i se descoperă legăturile cu procesul nostru de devenire istorică pe care-l justifică în spirit, acum i se fixează locul, cel dintâi, în peisajul culturii și creației românești, ca unei creații reprezentative în cel mai întreg chip pentru creativitatea colectivității naționale. Acum studiul comparativ i se aplică pentru explicarea „miracolului” frumuseții și adâncimii, prin cercetarea înrudirilor, interferențelor, de mai aproape ori de mai departe, pentru justificarea, *post festum*, a așezării în acel prețios tezaur care este al lumii întregi și pe care-l numim universal.

Închis acum în magnifica lui strălucire și unitate refăcută după care a tânjit, cu o dureroasă, dramatică sete cât a fost pe pământ, adică în sfâșiere, fragmentare, imperfecțiune, Eminescu oferă în cultura românească unul dintre cele mai izbitoare exemple și argumente pentru descompunerea unei creații care depășește puterile minții noastre omenești de cuprindere, în părțile ei constitutive. Uriașul mecanism viu al universului său poetic se desface curiozității sale analitice iscoditoare de taine ale creației, în piese care palpită semnificând spre unitate. Marele întreg descompus în fragmente, care numai de la un prim nivel al abordării arată risipire și dizarmonie, a trecut prin această jertfă din pricina incapacității omului de a percepe totul altfel decât prin fragment, deoarece întregul nu concordă cu omul, după vorba lui Victor Hugo. Dar tot acesta vedea în incompletitudine „mijlocul adecvat pentru a fi armonios”¹.

Și nivelul pieselor palpitânde, desfăcute din unitatea organică a universului eminescian, este acela al motivelor a căror bogăție și diversitate trădează calitatea orizontului din care coboară. Urmărite în adâncime, ele duc în direcția unității pe care o indică cu o forță irezistibilă.

Dar prin *motive* se mai relevă și alte serii de corelații purtând mai departe, spre înrudiri expresive ale viziunilor artistice între poezii aparținând unor etnii diferite. Motivul selenar, bunăoară, sau al nopții sau cel al lacului ca topos magic închis, ca oglindă, ne poartă cu precădere spre universul romantic, al misterioaselor revelații, așteptate cu înfiorare, într-o natură însuflețită.

Dar la Eminescu, multitudinea motivelor care ar face extrem de dificilă întocmirea unui catalog, dezvăluie o apartenență preponderentă la tipul de sensibilitate și fantezie creatoare romantică. De acolo vin sau într-acolo ne duc floarea albastră și lacul, și luna, și teiul, și noaptea, și obsesia motivului oniric, și călătoria cosmică și îngerul și demonul, și titanul, și zburătorul și atâtea altele.

Câteva, și dintre cele mai importante, ne poartă însă pe alte urme și alte direcții. Aparent și motivul vârstei de aur, și acela al insulei și acela al codrului, și cuplului, și transmigrarea sufletelor și stingerea

¹ Apud Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, E.P.L.U., 1969, p. 30.

și micro- și macro-timpul, și cosmogonia ca și apocalipsa fac parte din aceeași tipologie romantică. În realitate, motivele acestea vin de mult mai departe, din străvechile înțelepciuni tradiționale, de la noi sau din foarte îndepărtate arii de cultură, înrudite cu a noastră. Ca un bard clar văzător al popoarelor antice, ca un *poeta vates*, Eminescu readuce din străfunduri inițiatice motivele grave, fundamentale, legate de soarta cosmosului mare și a celui mic și le îmbracă în veșmintele unui context romantic. Ele însele vorbesc despre unitățile originare pierdute, despre o vârstă de aur a lumii de mult revolută și în care nu se mai poate intra decât prin succesive regresii cumulate. Așa încât, la poetul nostru național, fragmentul-motiv are o dublă vocație spre unitate, aceea pe care i-o însuflă calitatea de fragment față de totalitate, și, pe de altă parte, aceea pe care i-o dă calitatea de conținut a motivului exprimând mereu dizarmonia, pierderea, căderea dintr-o unitate primordială. O dialectică specifică face ca la Eminescu motivul îngerului să cheme pe acela al demonului, motivul cosmogoniei să atragă motivul apocalipsei, motivul eroului mag și demiurg să cheme motivul femeii-zână, motivul eroului căzut, dezintegrat, să introducă pe cel al femeii-Dalilă, și așa mai departe. Trăind într-o neconținută tensiune de ordin metafizic, poetul se zbate între contrarii între care caută acel punct de echilibru atât de dramatic din *recea cumpănă a gândirii*, ca o nouă, greu, amar recâștigată unitate. Și din indicibila lui suferință de a se vedea decăzut dintr-o unitate pe care și-o amintește ca printr-un vâl, și spre care aspiră cu fiecare gând și fiecă vers, derivă vocația spre unitate a oricărui motiv eminescian luat în parte.

Și ni se pare că în motivul codrului, de pildă, și în metamorfozele lui succesive transpare și semnificația ruperii, adică a căderii dintr-o unitate originară, și semnificația reintegrării posibile în acea ordine a unității.

Pădurea, care aparține în universul eminescian celor permanente și sacre, arată încă din poezia *O, rămâi...*, fața ei protectoare, atotștiutoare, încercând să împiedice ieșirea copilului din vârsta de aur trăită în mijlocul ei, și să-l ferească astfel de intrarea sub semnul crud al destinului. Dând urmare însă irezistibilei chemări a vieții, copilul a abandonat, cu indiferență, înțeleptul sfat al pădurii, a

transgresat o interdicție ascunsă într-o rugămințe, și a ieșit în *câmp*, locul amorf, neocrotit, desacralizat:

„Șuieram l-a ei chemare
Și-am ieșit în *câmp* râzând.”

Aci, eroul a devenit, după cum se deslușește din concentrarea ultimei strofe, jucărie a destinului, intrând în amara condiție umană. Un lung interval de timp pare să se cuprindă între momentul ruperii și momentul prezentului din ultima strofă, plin de învăluita suferință a imposibilității de comunicare cu fericitul tărâm al vârstei aurite, al pădurii:

„Astăzi chiar de m-aș întoarce
A-nțelege n-o mai pot...
Unde ești copilărie
Cu pădurea ta cu tot?”

Întrebarea aceasta, întoarsă cu durere spre trecutul ireversibil, răsună ca un plâns grav al amintirii, pecetluind o întreagă ordine de lucruri, ținând de soarta fără întoarcere a eroului. O altă încercare, în joacă, e tentată doar cu fantezia eroului îndrăgostit care aspiră să reîntre cu iubita lui, amândoi redeveniți copii și căzuți într-un somn pur, în lumea fabuloasă a pădurii în *Povestea codrului*.

Un dialog se înfiripă mai târziu în *Revedere*, unde rătăcitorul revenit mărturisește starea de vogație în care s-a aflat vreme îndelungată:

„Că de când nu ne-am văzut
Multă vreme au trecut
Și de când m-am depărtat
Multă lume am îmblat.”

Răspunsul codrului are o răceală și o obiectivitate atestând o mare depărtare între cei doi, o mare înălțime la care el se păstrează. Puternic și impasibil în unitatea lui închisă pentru profani, având

conștiința perenității, codrul privește totul ca un stăpân din eternitatea sa. La versul *Vreme trece, vreme vine* proferat de eroul apăsător de timp, el ripostează cu o forță și o frumusețe simplă arătând indiferența lui față de timp:

„Ce mi-i vremea, când de veacuri
Stele-mi scânteie pe lacuri.”

Și, pe urmă, referindu-se la soarta omului în care-l implică și pe erou fiindcă nu-l recunoaște ca al său, codrul pronunță o nemiloasă sentință în stil aforistic popular, pecetluind soarta de rătăcitor a eroului și incerta stare a ființei omenești:

„Numai omu-i schimbător
Pe pământ rătăcitor.”

Întoarcerea nu mai e posibilă în această viață, rolurile sunt schimbate și pentru totdeauna. O singură cale mai rămâne, aceea a reintegrării, printr-o ultimă regresie, a părții pierdute în unitatea cosmică, după sfârșitul pribegiei, în *Mai am un singur dor*:

„Cum n-oi mai fi pribeag
De-atunci înainte,
M-or troieni cu drag
Aduceri-aminte.”

Rătăcitorul, ajuns la capătul muceniciei sale, va reintra în permanență pentru a-și reîntâlni ocrotitorul, codrul, apele, stelele:

„Fiindu-mi prieteni,
O să-mi zâmbească iar.”

Toată aventura existenței cu toate actele ei este, iată, legată subteran cu mitul profund al codrului pe care-l numim simplu, motivul codrului. Și în această paradigmă a fragmentului, a motivului, regăsim întreaga poveste rezumată a unității pierdute,

cu tot zvâcnetul dramatic spre refacerea ei, și care vorbește despre Eminescu creatorul total.



Univers mito-poetic

Motivul istoric:

Timp și spațiu național

În ceea ce-l privește pe poet, toate evaluările sunt astăzi făcute, de la marele public, la critici și specialiști, la filosofi ai culturii, la scriitori și artiști: Blaga, cu fericita formulă a *ideii Eminescu*, a dat încununarea cea mai înaltă, ca o confirmare fără putință de tăgadă, predominanței eminesciene în cultura și creația românească.

Inegalabila altitudine la care se află poetul național derivă nu dintr-o simplă calitate a spiritului său, ci dintr-un raport constant în care se află cu poporul său și care-l face perfectul exponent al spiritului național. Și pentru stabilirea acestui tainic raport, a acestei relații de aur care leagă pe un gânditor, pe un artist, de o etnie, sunt necesare condiții speciale, a căror îndeplinire cere, ca în basme, o potrivire unică, ce face ca alesul să apară o dată la nu se știe câte secole în istoria unei nații.

Cea dintâi dintre condiții constă în convergența tipului de inteligență și cultură al artistului cu cel al poporului căruia îi aparține, în adecvarea lui la totalitatea aspirațiilor și răspunsurilor aceluia la întrebările unei istorii, în intuirea comună a unei misiuni specifice a poporului respectiv în concertul universal.

Când Maiorescu definea geniul poetic eminescian, „care pentru noi este și va rămâne cea mai înaltă încorporare a inteligenței române”, el fixa un adevăr etern, o judecată de valoare definitivă asupra relației de care vorbeam. Intuiția celui mai mare critic al perioadei clasice aplicată poetului descoperea în primul rând această condiție a întruchipării geniului național. Mai târziu, altă voce, cel puțin de puterea lui Maiorescu, avea să dea o echivalență tot atât de adevărată și de pretențioasă. Iorga, în viziunea sa sintetizatoare asupra istoriei și culturii românești, a înțeles, cu uimire, entuziasm și mândrie, felul în care inegalabilul focar al sufletului eminescian a strâns, într-o irepetabilă acumulare, puterea întregă de radiație a unui popor și l-a considerat ca „expresia integrală a sufletului românesc”.

Și toate generațiile de specialiști l-au văzut în această îmbrățișare de nedespărțit între geniul individual și geniul național până la Constantin Noica, a cărui carte poartă în titlu chiar sensul plenitudinii unei reprezentări: „omul deplin al culturii românești”.

Cea de a doua condiție de îndeplinire pentru un poet național este pătrunderea, asimilarea, asumarea limbii, a instrumentului de expresie. Și de la „unde vei găsi cuvântul ce exprimă adevărul” la „a turna în formă nouă limba veche și-nțeleaptă” și până la notația „nu noi suntem stăpânii limbii, ci limba e stăpâna noastră”, suntem în prezența unor mărturisiri de primă importanță făcute în legătură cu lupta fără sfârșit a creatorului pentru supunerea limbii căreia îi e supus. Descoperirea valorii numenale a cuvântului ca logos, datorită de a readapta limba la o etapă istorică, păstrând-o în același timp ca valoare permanentă și unitară, precum și înțelegerea limbii unui popor nu ca a unei simple convenții pe care o stăpânești cu ușurință, ci ca pe o expresie superioară a unui spirit căruia i te supui, sunt explicitările parafrazate ale celor trei citate care dezvăluie, din perspectiva artistului, relațiile lui cu limba națională.

În general, prin însuși procesul creației, orice scriitor de calitate este presupus a-și exprima epoca și cu cât opera artistică o oglindește mai cuprinzător și mai adevărat, cu atât șansele ei de durată și de impact vor fi mai mari. Dar poetul național, pe lângă dovezile unei cunoașteri și globale, și nuanțate a vremii în care a trăit, trebuie să dea dovezile exemplare ale unei unice identificări cu timpul și spațiul național. El se cuvine să devină o conștiință difuză în toate etapele istoriei și în orice parte, în orice fragment din teritoriul neamului la a cărui viață participă și al cărui destin și-l asumă. Căci din capacitatea aceasta aleasă, de inserție într-un proces istoric, se trage măsura înaltă în care el receptează direcția creșterilor organice ale desfășurărilor de existență și gândire realizate de poporul său.

De aceea, ni se pare că, printre poeții naționali, Eminescu ține un loc atât de proeminent. Îndeplinind cu strălucire condițiile pe care le enunțam mai sus, el este un adevărat exponent al întregii istorii românești, simțite și gândite ca de un contemporan al fiecărei trepte, al fiecărei etape. N-a fost istoric, ca Odobescu ori Hașdeu, de pildă, dar îi acordăm întotdeauna, printr-o convenție din acelea unanime acceptate, creditul major al unui fel de înțelegere superioară a istoriei naționale, legată subteran de o linie a devenirii pe care instinctul său genial o descifra în multitudinea faptelor de suprafață. Căci Eminescu avea, cum se spune despre simțul limbii, un simț acut al istoriei. Și

identificat integral cu spațiul și timpul românesc, printr-un proces complex de cunoaștere, dar mai cu seamă printr-unul de conștiință, poetul îmbrățișa, în chip egal, momentele cruciale ale unei neîncetate deveniri, ca pe niște manifestări ale unei îndârjite determinări de a exista și de a supraviețui, dar în special ca pe niște mărturii ale unei misiuni care dădea un sens deosebit istoriei poporului român.

Astfel, în opera acestui romantic, înverșunat dușman și descompunător al timpului obiectiv, singurul timp consistent, coerent, *viu*, este acela al istoriei naționale, durată în care viața se ipostaziază eroic, cerând implicație și jertfă, și e departe de a mai fi „vis al morții eterne”. Și această contradicție fundamentală între concepția poetului despre timpul istoriei românești și viziunea lui mito-poetică ce face din neființă dublura și obârșia și finalul vieții, contradicție vizibilă și din articolele politice, dă imaginea definitorie a importanței istoriei naționale în gândirea și opera eminesciană.

Dar pentru Eminescu activitățile intelectului și ale fanteziei creatoare se interferau neîncetat într-un chip care face foarte spinoase disocierile, această istorie națională trece pentru poet dincolo de simpla înșiruire de fapte ale unei cronologii particulare și, depășind confiniile unui contingent stăpânit de domnia aleatorului, intră în zona mitului. Aci, dimensiunile oamenilor și faptelor se modifică sub lentila măritoare a gândului romantic, îndrăgostit de vis și de mister, ca de niște binecuvântate compensații ale unui real prea strâmt și prea sec. Aci, se leagă istoria de cultură și spirit și se configurează semnificații superioare așezate într-o succesiune firească de instituția clarvăzătoare a geniului. De aceea, însetat de origini în toate întrebările de existență și de gândire pe care și le pune, el a întrezărit profunzimi nebănuite de sens în însuși destinul dramatic al străvechii Dacii, asupra căreia s-a oprit în repetate rânduri.

Și, de pildă, cea mai îndepărtată dată istorică menționată în opera eminesciană cu privire la viața de pe pământurile acestea ale noastre se înscrie într-un context a cărui sursă trebuie căutată în *Istoriile* lui Herodot. Când în *Scrisoarea III*, Mircea răspunde sultanului Baiazid, el schițează o mică istorie românească eroică prescurtată, al cărei model îl constituie aventura getică a regelui persan Darius, în secolul VI-V înainte de Hristos:

„După vremuri mulți veniră, începând cu acel oaspe,
 Ce din vechi se pomenește, cu Dariu a lui Istaspe;
 Mulți durară, după vremuri, peste Dunăre vrun pod,
 De-au trecut cu spaima lumii și mulțime de norod;
 Împărați pe care lumea nu putea să-i mai încapă,
 Au venit și-n țara noastră de-au cerut pământ și apă –
 Și nu voi ca să mă laud, nici că voi să te-nspăimânt,
 Cum veniră, se făcură toți o apă ș-un pământ”.

În această relatare care stabilește prototipul unei relații a poporului de aci, de la nordul Dunării, cu invadatorii din toate perioadele istoriei, poetul pornește, cum spuneam, de la Herodot, de la cartea a IV-a a *Istoriilor*. Pe trei referiri, pe trei puncte de contact cu izvorul istoric se fixează momentele situației arhetipale. Numind pe Darius așa cum îl numește istoricul grec (IV, XCI), adică Darius al lui Hystaspe, poetul desemna pe primul agresor (dintre cei mulți care aveau să urmeze) lovit, ca de un *hybris* de putere, de dorința invadării acestui pământ. Cu duratul podului peste Dunăre (la Herodot, IV, LXXXIX, se spune: „... Darius trecu în Europa, dând mai întâi poruncă ionienilor să se îndrepte, pe mare, până la fluviul Istru, iar când vor fi ajuns la Istru, să lege malurile printr-un pod...”), se schița, generalizat, gestul invaziei peste Dunăre, gest săvârșit după Darius, de romani (vezi: *Memento mori*) și apoi de otomani (vezi: *Scrisoarea III*). Iar cerutul, simbolic parcă, de *pământ și apă* din partea împăraților, generalizează iarăși dezideratul exprimat de Darius către regele acestor locuri: „dacă recunoști că ești mai slab, curmându-ți o dată fuga și aducându-i stăpânului tău în dar pământ și apă, vino să stăm de vorbă” (IV, CXXVI).

Și iată dintr-odată, printr-un singur exemplu, cum se produce una din ipostazele transfigurării istoriei. Adaosul prețios la datele simple, care ar putea fi și indiferente, ale istoriei exterioare, se produce prin pasionata identificare de care vorbeam mai sus, a autorului textului cu presupusa conștiință gravă, eroică a personajului evocat.

Din repetiția gestului vechilor locuitori ai acestor tărâmurii și al regelui lor, gest pe care-l consideră tipic și necesar, Mircea arată a ști bine și în afară de orice îndoială valoarea continuității învățate

la școala empirică a tradiției eroice. Căci evident, nu pe Herodot îl citează domnul ci, cum se vede, păstrata amintire a unei situații devenite arhetipale prin repetare recurentă și generalizată. Deci, generațiile succesive rețin memoria vie a faptelor celor mai vechi ca pe o lecție a dăinuirii demne. Și timpul se constituie, viu și puternic, din aceste amintiri, cu cât mai vechi, cu atât mai plin de forța unui timp original, tânăr și dens.

Așadar, pentru istoria română, prima lecție, cea de pe vremea lui Darius, avea să însemne un astfel de început, al unui timp ce avea să curgă neîntrerupt, ca un flux al unor conștiințe ce încep să se unească pornind pe un drum și întortocheat, dar și al unei nobile misiuni. În vremea lui Decebal, timpul acesta atingea în gândul lui Eminescu o plenitudine de vârstă de aur și se învestea cu o valoare mitică ce ridica faptul istoric într-o zonă de semnificații superioare. Timpul istoric, timpul *nostru* istoric, n-ar fi căpătat preț fără această identificare, fără acest botez, la începuturi, al mitului care rămâne veșnic tânăr, veșnic egal cu sine, generând una după alta paradigme asemănătoare cu arhetipul pe care el îl stabilește o dată pentru totdeauna. Dacă paradigma din timpul istoric se aseamănă cu modelul mitic, reproducând momentele-i constitutive, asta înseamnă că e validată la nivelul permanențelor și că reprezintă într-adevăr o altă treaptă de creștere organică a unui timp național.

Gândul organicității, gând fundamental în concepția politică a lui Eminescu, a stăpânit și viziunea lui asupra istoriei, determinând, în funcție de aceasta, și calitatea timpului istoric legat de dezvoltarea nației proprii. Nașterea unui neam nu putea să se producă printr-un accident, nici printr-o hotărâre a cuiva anume, ci ca un proces de o natură mai înaltă, din planul marilor geneze. Așa gândind, într-o filosofie personală a istoriei¹, Eminescu proiecta rădăcinile timpului istoric (care coincide cu timpul neamului) departe, în planul eternității, în „planul adâncei întocmele” (*Andrei Mureșanu*, 1871), unde accidentele temporale nu-și pot produce efectele, unde curgerea timpului nu afectează statutul de apartenență la eternitate al națiunii.

¹ D. Caracostea, *Simbolurile lui Eminescu*, în *Studiile eminesciene*, Editura Minerva, 1975, p. 138.

Era un superb mod metaforic de a interpreta o istorie lovită numai de vicisitudini, ca a noastră, un mod de salvare a istoriei naționale prin reglarea valorilor ei mitice într-o zonă a permanențelor, sustrasă oricărui pericol de desființare, de anihilare. Lucrul devine evident în special într-un dialog, dus în tabloul dramatic *Mureșanu* (1869), între eroul cu același nume și o alegorie reprezentând Anul 1848. Momentul dialogului este pe deplin edificator: după înfrângerea revoluției de la 1848 în Transilvania și după represaliile la care au fost supuși românii din partea autorităților maghiare, Mureșanu, unul din tribuni, gândește chinuit de durere la soarta mereu amară a poporului său. El încearcă să descifreze în planul istoriei legături ori explicații cauzale și finale care să dea un sens suferințelor fără sfârșit ale românilor din Transilvania. Dar când Anul 1848 intervine cu o crudă replică, anunțând moartea nației române („Din secolii din carii auzi națiuni cum plâng/ Ieșit-am eu ca astăzi națiunea *ta* să sting!”), Mureșanu strigă profetic (el, profetul din *Epigonii*) dăinuirea ei prin timp, fiindcă ea există și dincolo de timp. Cuvintele lui exaltate contestă acelui an nemilos, identificat cu timpul în general, posibilitatea de a distruge un popor:

„Trecut-au secolii negri, cu coasele de foc
 Cosit-au generații... Națiunea stă pe loc!
 Trecut-au Nordul rege, cu aripa-i de ger,
 Românul stă în locu-i, ca muntele de fier!
 Și-n planu-Eternității români-s un popor
 Cum e un soare numai prin mările de nor,
 Cum e-un principiu numai în firele adânci,
 Cum sunt în fundul mării tari creștete de stânci.”

Argumentele, inspirate parcă din gândirea înaintașilor pașoptiști, au redundanța stilului acelora, cu care se proclama participarea Providenței la marile evenimente ale istoriei. Iar crearea unui plan al eternității (ca o lume a ideilor) în care românii să dețină un loc de preeminență, solar, ca un nucleu dens și imuabil, ca într-o viziune eleată, e menită a contrabalansa incertitudinea și precaritatea planului istoriei. Dacă răul și ura îi apar gânditorului, îndurerat de

contemplarea suferințelor neamului, drept elemente alcătuitoare ale istoriei („Rău și ură/ Dacă nu sunt, nu este istorie” – *Andrei Mureșanu*, 1871–’72), atunci, desigur, undeva, în chip compensatoriu, trebuie ca ceva să dăruiască celor nedreptățiți o posibilitate de explicație rațională suficientă printr-o viziune complementară a binelui și răului aflate într-o suportabilă balanță. Și față de suferința cu asupra de măsură a neamului său, Eminescu găsește și expresia filosofică a dăinuirii în eternitate a națiunii, ca și imaginile cele mai potrivite care să ilustreze, pe de o parte, împotrivirea la timp, rezistența în fața corodării operate necruțător de acesta, iar pe de altă parte, organicitatea unei creșteri care semnifică putere și legătură strânsă între cauză și efect. Din lumea cosmică, din elementele ei suverane, își alege soarele care nu poate fi niciodată covârșit de marea oricât de adâncă a norilor („Cum e un soare numai prin mările de nor”). Din regnul mineral, s-a oprit pentru acea analogie esențială cu obstinată rezistență a națiunii și a duratei și în fața timpului dușmănos, la duritatea rocilor și a metalelor. Ca în clasicul mit indian în care ciclurile se măsoară cu tăria unui munte de fier ros cu o încetineală extraordinară, „românul stă în locu-i, ca muntele de fier”. Și mai departe, analogia merge la stâncă: „cum sunt în fundul mării tari creștete de stânci”, reluată la patru versuri mai jos în „stânca cea eternă”.

Iar din regnul vegetal, o metaforă-simbol l-a obsadat pe poet ca și pe gânditorul politic, aceea a stejarului aflat în ghinda care va crește irezistibil, fără niciun obstacol sau înfrângând orice obstacol: „În sâmburele de ghindă/ E un stejar”. Și, apoi, urmează explicațiile acestui *simile* atât de pe măsura lucrurilor pe care le simbolizează. Ca stejarul care „din proprii rădăcine,/ Din planul vieții sale ascuns în colțu-obscur/ Își crește trunchiul aspru – așa, poporul meu,/ În tine e puterea-ți, nălțarea-ți și pieirea-ți”.

Coerența interioară a procesului dezvoltării nu lasă niciun fel de interstiții care să facă vulnerabilă substanța. De aceea, creșterea națiunii române este propriul său timp tânăr și dens, care nu poate fi mutilat ori anihilat din afară. Pericolul cel grav rămâne acela din interior. Ceea ce se abate asupra-i din vicisitudinile exterioare nu face decât să-l întărească, să-l călească, și cu cât încercările sunt mai

violente, cu atât rezistența este mai îndârjită, ca într-o competiție între două feluri de timp, cel iluzoriu al unei istorii exterioare și cel esențial al creșterii organice:

„Eu cred că tot ce este menit de a fi mare
Să-și înăsprească trebuie superba rădăcină
Prin viscole turbate, prin arșiță și-ngheț.
Mai tare e-acea stâncă, ce a trecut martiră
Prin vijelii mai multe. Popoarele barbare
Ce-au cotropit românii sunt vijelii mărețe,
Turbate, mândre, aspre ca orice vijelie,
Dară și trecătoare ca ele. Iar stejarul
Poporului meu tare ridică și-azi în vânturi
Întunecata-i frunte și proaspăta lui frunză.”

În aceeași sferă a organicității traduse în imagini și simboluri împrumutate tuturor regnurilor, *matca* și *roiurile vorbitoare* sunt imagini care-i apar spontan poetului, cum spune D. Caracostea², din lumea vietăților inferioare.

În ordinea umanului, a conștiinței, gânditorii și poeții întrupează în primul rând articulațiile timpului național. Ei sunt cei care se împotrivesc celuilalt timp, inconsistent, factice, înșelător, în care se desfășoară suferințele fără capăt. Purtând în cel mai înalt grad conștiința continuității, lor le este dat totuși să suporte șocurile cele mai grave, să asiste la priveriștea nefericirilor poporului român. De aci, contradicția fundamentală, care generează drama, conflictul interior al personajelor de primă mărime din istoria românească pe treptele ei cruciale, fie că se numesc Decebal, Mircea, Ștefan, Andrei Mureșanu și câțiva alții, aleși de Eminescu. De aci, legătura dintre istoria națională și drama istorică în concepția eminesciană. Cel care crede în virtuțile timpului creșterii organice a poporului român se hrănește din mituri și arhetipuri și se salvează prin săvârșirea, ca de ritual, a gesturilor arhetipale consacrate, considerându-se urmaș încărcat de o misiune cu cauzele profunde ascunse în miturile genezei.

² D. Caracostea, *op. cit.*, p. 138.

Cel care nu crede și se lasă copleșit de nenumăratele furtuni ce au venit să lovească istoria românească exterioară devine sceptic, se lasă bântuit de melancolia neagră și moare neconsolat.

Deosebirea aceasta este una funciară, căci de ea depinde damnarea ori salvarea eroului eminescian, înfățișarea lui până la lumea miturilor roditoare a căror lecție exemplară o învață și o aplică, devenind un înaintaș eroic, sau căderea lui în vâlmășagul aparențelor, al iluziilor din realul imediat, în care semnul încetează să mai semnifice și totul e sterp și pustiu, devenind un urmaș searbăd, un epigon.

Dintre conștiințele-verigi, dintre acelea care gândesc continuitatea și o întrețin cu sacrificiul lor de dragul de a îndeplini, în planul secolelor o misiune ce vine din planul eternității, unele trăiesc într-un timp mitic, ca Decebal în vârsta de aur a Daciei, iar altele într-un timp remitzat de viziunea poetului, ca Mircea sau Ștefan, sau Horia, sau alții. Trăirea unora e aptă de a da naștere la drame, a altora – la fragmente de epos. Asistând la înfrângeri, unii sunt înfățișați, cum spuneam mai înainte, în plină dramă. Așa e, bunăoară, Decebal, a cărui cădere va pune capăt miticei vârste a Daciei, în care zeii trăiau alături de eroicul popor, „a zeilor împărăție”. În vastul poem romantic *Memento mori*, căderea lui Decebal e precedată de un adevărat amurg al zeilor care urmează unei hesiodice titanomahii sau, mai bine zis, unei theomahii de dimensiuni grandioase. Nu e mai puțin impresionantă moartea „Ducilor Daci” pe care ei singuri și-o dau „la cumplita mas-a morții”. După ei, sfârșitul regelui, sugerat printr-un gest, al aruncării coroanei în văile adânci de sub cetate și printr-un profetic blestem (ca la personajele shakespeariene, înaintea morții) la adresa romanilor, se păstrează totuși într-o ambiguitate necesară unui erou care rămâne un geniu tutelar al locurilor, o enigmatică faptură a cărei reapariție în momentele de grea nevoie ale poporului va fi așteptată. Ca și regele Arthur în miturile celtice, Decebal nu e văzut murind. Doar așa putea spune codrul, odată, altui ales al istoriei românești:

„Căci să știi, iubite frate,
Că nu-s codru, ci cetate,
Dar vrăjit eu sunt de mult

Până când o să ascult
Răsunând din deal în deal,
Cornul mândru triumfal
Al craiului Decebal.”

(*Mușatin și codrul*)

Mitul funcționează aici, ca și în cazul Dochiei, nu însă în drama *Decebal*, unde o aprehensiune amarnică îl face pe regele dac, învingător al iasigilor, să fie mânat de o ură teribilă înspre lupta iminentă cu adversarii săi. Întâlnim aci una din crizele tragice ale eroilor antici mânați de destin spre cădere ale căror explicații ori sensuri nu le cunosc. Dar căderea aceasta, menită să provoace o nouă genază, a poporului român, rămâne tocmai din pricina asta relegată undeva, tot în zona miturilor legate de începuturi. După ea abia începe istoria, privegheată însă din planul mitic și unificată prin acele conștiințe capabile de a face joncțiuni între o lume și cealaltă, printr-o înțelegere superioară integratoare.

Din mitul original al vârstei dacice se păstrează, prin secole și milenii, asigurând un principiu de continuitate indispensabil viziunii totale eminesciene a unei istorii coborând din mit, amintirea perpetuată în poezia și tradițiile folclorice, a lui Decebal, cum am văzut, a Dochiei, zeităte feminină, divinitate protectoare, ca imagine a unei maici eterne din care vor cobori toți aleșii.

Din grandoarea nepământeasă a raiului dacic din *Memento mori*, unde avea atributele puterii magice, Dochia se regăsește, în *Povestea Dochiei și ursitorile*, în lumea mitului, adică a basmului românesc. Coborâtă din transcendența paradizică în tainica imanență a pământului românesc pe care codrul înseamnă un spațiu magic, nesupus curgerii timpului („În temeiul codrului” – *Povestea Dochiei și ursitorile*: „În temei de codri deși” și „În pădurea nepătrunsă” – *Ursitoarele*), Dochia, acum mamă de copil, își narează biografia, traducând-o în termeni de mit românesc pastoral, într-un cântec de leagăn:

„Nani, nani, puișor,
Nani, nani, copilaș,

O poveste spune-ți-aș.
O poveste drăgălașă
Ca să-mi crești voinic în fașă.
Tată-meu era cioban,
Câte clipe-s într-un an
Tot atâția baci avea
Cu mii turme-alătura,
Turme mii de melușele,
Ciobănașii după ele,
Turme mândre și de oi,
Ciobănașii dinapoi
Cu fluiere și cimpoi.”

Imaginea unei puteri statale arhaice se adună din versurile acestea în ritm popular, care respun cu simplitate o prescurtată istorie dacică:

„Și prin munți pierduți în nouri
Avea cârduri mari de bouri
Și-avea munți, și-avea păduri
Și cetăți cu-ntărituri.
Ș-avea sate mii și mii
Presărate pe câmpii,
Ș-avea sate mari și mici
Pline toate de voinici.
Ce mai freamăt, ce mai zbucium
Când sunând voios din bucium,
Chema țara la hotare
De-alergau cu mic cu mare,
De curgeau ca râurile
Și-nnegreau pustiurile.”

Și ca în eposurile înțelepciunilor tradiționale, cuceririle și războaiele sunt văzute ca niște pețiri sau încuscirri ce s-au tras din adevărate iubiri mitice. Așa, venirea lui Traian e relatată de Dochia ca o astfel de legătură și opțiunea ei pentru el exprimă, în simplitatea

mitului, o sinteză a Daciei cu lumea apusului și o respingere a răsăritului:

„Au venit mări-au venit
Împărați din răsărit
Să mă ceară în pețit,
Dar s-au dus cum au sosit.
.....

Da-mpăratul din apus
Au venit și nu s-au dus,
Două vorbe că mi-au spus,
Inima că mi-au supus.”

Se ghicește ușor cine este acel „împărat din apus”, din portretul generalizant care totuși îl trădează; el este, evident, Traian:

„Era mândru și-narmat,
Un oștean împlătoșat,
Era mândru și voinic
N-avea grijă de nimic.”

Tot în termeni mitici se povestește căderea imperiului roman, părăsirea Daciei și năvălirile barbare, ca o urmare a acelei uniri, ca o pedeapsă aplicată de forțe negre, dușmănoase, unui destin care trebuia să se înalțe prin secole:

„Iară cum m-am măritat,
Multe neamuri s-au sculat,
Casa doar ne-o vor strica
Și pe noi ne-or depărta;
Mii de limbi curgeau în râuri,
Păsările din pustiuri
Și veneau adunături
Răsărite din păduri,
Mai călări și mai [pe] jos

Tot veneau în nour gros,
 Veneau roiuri, veneau turmă
 Și lăsau pustiu în urmă,
 Veneau turme, veneau vale
 Și surpau cetăți în cale.”

Rămasă cu pruncul în codru după pierderea soțului ei, Dochia se fixează, ca în altă mitologie Elena, într-o tinerețe și o frumusețe neschimbată, legată și datorată timpului mitic care stăpânește toposul mitic al pădurii. Femeia aceasta mitică mărturisește ea singură esența ei supranaturală:

„Iară când am auzit
 Că bărbatul mi-au murit,
 Teiu-acesta am sădit
 Crește teiul și-nflorește
 Și viața mi-o umbrește.
 Și în umbra-i cum trăiesc
Eu nu mai îmbătrânesc.”

Din întâlnirea „eternului feminin” al Dochiei cu apusul, din această sinteză, demnă în felul ei de sinteză operată de Goethe între nord și sud prin Faust și Elena, s-a născut nu un inconsistent Euphorion, ci un prunc cu calități unice în lume. Eternul feminin al Dochiei îl hrănește, ca o matcă veșnic tânără, pe acest copil care se va bucura el însuși, la intervenția mamei sale pe lângă cea de a treia ursitoare, de atributul veșnicei tinereți:

„Zâna pe copil se pleacă
 Ochii-n lacrimi i se-neacă
 Și ea zice-ncetișor:
 Nani puișor,
 Cerul când o să te scoli
 Ți-o trimite soli,
 Căci ți-e dat acum de soarte
Viață fără de moarte

*Și ți-e dată tinereță
Fără bătrâneță.”*

Născut din Dochia și Traian, copilul cu tinerețe neveștejită și fără moarte înfățișează o ipostază mitică a poporului român, al cărui timp, iată, izvorăște, nealterat, dintr-o sursă de juvenilitate perenă, neostenind, neîmbătrânind niciodată³.

În afară de Decebal, eroul mitic, și de Dochia, divinitate feminină tutelară, trecută de poet din tradiții în poema postumă de inspirație populară pe care am parcurs-o, Eminescu a mai reținut o figură din planul spiritualității dacice. Preotul lui Zamolxe, magul, apare și în *Strigoii*, și în *Povestea magului călător în stele*⁴. Să fie oare și el o ipostază imanentizată a supremei divinități dacice? Lucrul pare posibil dacă privim latura de putere, de știință adâncă, de stăpânire a tainelor viitorului, a magului, capacitatea lui de comunicare cu puterile supreme ale lumii, care depășește de departe tot ce e limită omenească.

În *Povestea magului călător în stele*, complicata istorie a unei vieți fără destin, el locuiește (după vechea tradiție căreia i-a dat curs și Sadoveanu în *Frații Jderi* și în *Creanga de aur*) în muntele lui Pion:

„De asupra-ăstui munte cu fruntea sterpită,
De asupra de lume, de asupra de nori,
Stă magul; privește furtuna pornită:
De asupra lui, soare cu rază iubită,
Desupt, iarnă, ploaie, zăpadă, fiori.

El cartea-și deschide, la ceruri privește
Și zodii descurcă în lungul lor mers.
E-o carte ce nimeni în veci n-o citește
Cu semnele strâmbe întoarse-arabește:
Sunt legile-n semne din ăst univers.”

³ M. Eminescu, *Literatura populară*, ed. Murărașu, Editura Scrisul Românesc, p. 91.

⁴ G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, E.P.L., 1969, vol. I, p. 72.

Stăpân al tuturor vrăjilor, el ține în frâu elementele, vânturile și furtunile, ca un Eol dacic, și scăparea unei furtuni din închisoarea întunecată și încurcătura creată sunt tratate ca o fermecătoare glumă poetică, muzicală de Eminescu, cu accente care amintesc de Bolintineanu și ne fac să-l presimțim pe Ion Barbu:

„Și grindini cu gheață cu ghemuri ca rodii
Se sparg de a stâncelor coaste de fier
Și-n ceruri se-ncurcă auritele zodii
Și dracii la râuri adun licapodii
Și iarna mugește călare pe ger.”

În puterea lui stau destinele omenești, precum și schimbarea lor („A sorților stele de mine-s purtate”). De asemenea, e în măsură să invoce, cu mijloacele unei magii superioare, cele mai înalte umbre, ca aceea a somnului, de pildă. Iar în spațiile celeste se mișcă asemenea lui Hyperion, folosind vehiculele unui mediu familiar; o stea îl poartă, apoi dintr-o bucată de nor materializează o luntre. În acest poem, în care se ocupă de soarta fiului unui împărat prieten, magul e puternic și activ, atotștiutor și solicitat de cei care veghează la soarta viitoare a popoarelor lor. Dacă însă, cum spuneam mai înainte, considerăm pe magul din alt poem, din *Strigoii*, îl întâlnim într-un foarte stins apus de glorie, adică într-un raport extrem de precar în ceea ce privește comunicarea cu lumea contemporană. Călinescu spune, pe bună dreptate, că bătrânul preot al lui Zamolxe „șade învechit pe un jilț de stâncă, semn că religia getică fusese uitată”⁵. El are aceleași puteri ca magul din poemul postum, călător în stele, cum se poate vedea din ceea ce săvârșește pentru Arald „în dom de marmur negru”. Dar puterile lui nu se activează decât prin solicitările din afară, care vin probabil din ce în ce mai rar, așa cum arată imobilitatea ființei lui care se acoperă treptat cu mușchi și merge într-o vădită regresie spre mineralul (stânca) cu care începe să se confunde. Religia creștină substituită celei păgâne, a lui Zamolxe, face ca vechea formă de spiritualitate să-i devină tot mai străină

⁵ G. Călinescu, *op. cit.*, pp. 71–72.

populației de pe fostele teritorii getice, știută prin veacuri doar de foarte puțini păstrători de taine.

De aceea, amintirea lui Decebal și a Dochiei se perpetuează, ca mituri de eroi tutelari, la nivelul maselor, în vreme ce magul trece într-o penumbră prin care străbate, ca o istorie ascunsă, doar câte o rară rază revelatorie.

După cufundarea în refăcutele mituri ale originilor, generatoarele timpului național, poetul s-a fixat, ca pe un timp al plenitudinii, asupra evului mediu românesc, de care s-a simțit întotdeauna, după propriul său cuvânt, fascinat. Pentru el, veacul de mijloc oferea spectacolul exemplar al afirmării unei unități de gândire și de acțiuni extraordinare la românii din cele trei mari provincii despărțite, Țara Românească, Moldova, Transilvania, exprimate într-o neclintită determinare a străngerii puterilor și a dăinuirii, în ciuda fărâmițării inerente feudalismului. Cugetând îndelung la acea vreme de lupte și încercând să discearnă (cum făcea un personaj al său din *Geniu pustiu*) acele „mistere din viața popoarelor, din mersul generațiilor, care asemenea fluxului și refluxului mării duc cu o teribilă consecință ici la înălțare, colo la cădere”, Eminescu își reprezenta un mod de existență nu atât idealizat, cât mai ales în măsură să explice totuși acel „miracol” al supraviețuirii și păstrării independenței noastre, dincolo de atâta durere și atât sacrificiu și atâtea neîntrerupte amenințări din partea unor dușmani incomparabil mai numeroși și mai puternici. De aceea, în diverse fragmente, el propunea pentru evul mediu românesc imagini care să exprime un consens entuziast al poporului la hotărârile domnului ca exponent al unei singure voințe colective. Și același personaj de mai sus, din *Geniu pustiu*, vorbea despre predilecția sa pentru acel presupus mod de existență: „Mi-ar fi plăcut să trăiesc în trecut. Să fi trăit pe timpii aceia când Domni îmbrăcați în haine de aur și samur ascultau de pe tronurile lor în învechitele castele, consiliile divanului de oameni bătrâni – poporul entuziast și creștin undoid ca valurile mării în curtea Domniei – iară eu, în mijlocul acelor capete încoronate de părul alb al înțelepciunii, în mijlocul poporului plin de focul entuziasmului, să fiu inima lor plină de geniu, capul cel plin de inspirațiune – preot durerilor și bucuriilor – bardul lor.”

Din nou, domnitorul ca reprezentant al unei direcții firești de urmat în politică (firească pentru că a fost îndelung păstrată de o voință colectivă) și poetul interpret al unei conștiințe obștești, al spiritului național, alcătuiesc binomul suprem al reprezentării poporului în veacul de mijloc, veac al marilor încercări și al inegalabilelor răspunsuri date de români aceluia care le puneau în primejdie existența însăși.

Dintre Basarabi și Mușatini (înrușiți în adâncul stirpei, cum îi vedea poetul), s-au ales unii foarte vrednici, foarte activi, care și-au făcut datoria, dând bătăliile decisive, spunând vorbele convenite, repetând gesturile ancestrale, intrând prin toate acestea în rândurile eroilor tradiționali care au păstrat neatins ceea ce li s-a încredințat. Unuia din ceștia i s-a închinat un fragment epic, cel despre Rovine, din *Scrisoarea III*. Este un rar moment de timp epic în opera eminesciană, timpul eposului fiind, în general, acela al acțiunilor pozitive, al împlinirilor naționale, timp plener al cărui ritm de curgere, susținut, are continuitatea bogată, copleșitoare, a marilor fluvii.

Altora, poetul le-a consacrat proiecte de dramă, în viziuni ciclice. Aceștia, chinuți de îndoieli cu privire la propria soartă, la propriul tron, subiecte ori obiecte de uzurpări sângeroase, erau naturi în general melancolice, problematice, foarte potrivite cu timpul interior al dramei. De altfel, la diferența dintre Mircea și Ștefăniță, de pildă, ne-am mai referit, cu precizările tipologice de rigoare.

Dar Ștefan cel Mare nu intră, la Eminescu, în categoriile acestea. El se refuză unui timp comun, și nici chiar timpul epic nu-l încapă. Mai sus decât oricare altul în ierarhiile istoriei, domnul acela se afla într-o consonanță superioară cu puterile luminoase ale lumii de la care-și trăgea propriile forțe, intuițiile și știința.

Pe Ștefan, Eminescu îl face să descindă din obârșii supranaturale. Și pe voievod, ca și pe Dochia, îl leagă de inspirația populară, pentru a întări caracterul ei de vechime și anonim al tradițiilor relatate în poemele nefinite, dar așa de expresive pentru gândurile nespuse în întregime ale poetului. Ca și pentru Dochia, a gândit pentru Ștefan Mușatin proiecte, de povești unele, de poeme altele.

Episoadele citate de Murărașu⁶ și de Perpessicius⁷ se numeau *Mușat și codrul*; *Visele unei nopți de vară*; *Mușat în biserică*; *Mușat la domnie*; *Mușat în război*; *Mușat și cetitorul de zodii*; *Mușat și vitejiile de pe cale* (înscrise în Ms. 2279, f. 103v). Tot proiecte sunt și acele schițe de innuri publicate de Perpessicius și menite a închea un poem pentru Ștefan. În legătură cu aceste fragmente făcea editorul cel mai de seamă al poetului foarte judicioasa observație despre „imposibilitatea de a cristaliza o astfel de temă”⁸.

Într-adevăr, poetul care știa ce dificultăți și chiar ce pericole îl amenință pe acela care ar fi adus în prim-plan un astfel de personaj de lumini orbitoare, a știut să abandoneze la timp eventualul portret în mărime naturală al domnitorului. Ceea ce ni se pare, însă, că trebuie reținut din fragmentele innice, pentru că ajută la realizarea imaginii despre Ștefan în mintea lui Eminescu, sunt două versuri:

„Și lipsiți suntem de focul și de razele ideii
Azi coboară în mormântu-i Domnul nostru: Umbra Dei”⁹.

Natura de excepție a domnului se afirmă în afara oricărei ambiguități: idee pogorâtă din planul eternității, el era o adevărată umbră a divinității, iradiind substanța sa solară.

Și atunci, în lumina acestei înțelegeri cu totul particulare pe care ne-o prilejuiește izolatul, dar revelatorul distih, și *Mușat și ursitorile*, și *Mușatin și codrul* capătă altă rezonanță, în ciuda caracterului lor fragmentar. Nu din întâmplare parcă, la nașterea acestui personaj mitic prezidează aceleași ursitori care-i menesc aceleași înzestrări ca pruncului din *Povestea Dochiei și ursitorile*. Este vorba, fără îndoială, de o reluare a motivului ursitorilor în două împrejurări diferite, dar comunitatea de origini și de misiune, ca și calitatea care li se acordă dau celor două personaje, pruncul care e poporul

⁶ D. Murărașu, *op. cit.*, p. 92.

⁷ În notele la Eminescu, *Opere*, vol. V (Poezii postume – Anexe – Note și variante etc.), Editura Academiei R.P.R., 1958, p. 545.

⁸ D. Panaitescu Perpessicius, *op. cit.*, p. 625.

⁹ *Ibidem*, p. 629.

român și pruncul care va fi Ștefan, o înrudire profund relevantă. Mai cu seamă menirea tinereții fără bătrânețe și a vieții fără de moarte marchează apartenența celor doi la ordinea mitică. De altfel, în *Mușat și ursitorile* (de prin 1882) se adaugă și niște factori astrologici care trădează neobișnuita natură a pruncului Ștefan, poziția constelației Orion și a planetei Neptun, vestind o carieră uimitoare:

„Da, când a fost copilul să se nască,
Opri Orion ale sale pasuri
Ca soarta-n lume el să i-o croiască,

Jur împrejur se auziră glasuri
Și s-au oprit Neptun din drumu-i sferic,
Muțit-au limba de l-a vremii ceasuri.”

Și se mai adaugă între hărăziri un element care ni se pare interesant prin aceea că fixează condiția unei minți complete, în stare să priceapă și cele sacre, și cele profane, termeni tâlmăciți de Eminescu într-un fel neaș, prin „cele lumești și sfinte”:

„A treia zise tainic: – «Fii cuminte,
Pătrunzător ca și lumina mare,
Tu să-nțelegi cele lumești și sfinte».”

Pruncul din *Mușat și ursitorile* devine înfloritul adolescent din *Mușatin și codrul*, căruia personajul codru dorește, ca în stilul relațiilor feudale, să-i facă act de supunere pornit dintr-o mare iubire. În acel tipic stil eminescian de consonanțe între eroul ales și natură, în care pădurea și apa și vietățile se apleacă prietenoase și ocrotitoare asupra lui, tânărul Ștefan se arată, în costumul și îndeletnicirile unui cavalier medieval român:

„Ștefan Vodă tinerel
Trece puntea singurel,
Cu peptarul de oțel,
Cu cușma neagră de miel,

Drag i-e codrului de el!
Cum venea la vânătoare
Purta arcul pe spinare,
Cu lungi plete pân'pe spate
Dar la frunte retezate.
Copilaș în haine strâmte
Ușurel mi se mai simte,
De ocheste-o căprioară
Șoimul pe de asupra-i zboară,
De-și întinde mâna-n sus
Șoimu-n palmă i s-a pus.”

Un spontan dialog se încheagă pe marginea cântecului care-i unește, între codrul sacru, cu virtuți magice, și personajul alesului.

Codrul îl știe, căci natura cunoaște totdeauna pe stăpânul puterilor pe care-l slujește. Și ca atare, într-acest moment de comuniune, natura face tânărului aflat încă la vârsta de aur a tainelor și ocrotirii ei, o propunere de rămânere pentru totdeauna în imperiul ei pe care, cu plecăciune și admirație, i-l oferă. Îl cheamă codrul, zicându-i pe nume:

„Hai Mușatin, măi Mușatin,
Voios ramurile-mi clatin
Și voios ți-aș cuvânta
Să trăiești Măria ta...
Hai Mușat, să ne-nțelegem
Și-mpărat să ni te-alegem
Împărat izvoarelor
Și-al căprioarelor...”

Apa îl cheamă și ea, fermecată de frumusețea lui pură. Dar refuzul copilului e ferm: ceea ce îl oprește este însăși menirea lui:

„Căci așa merit eu sunt
Să-mi fac cale pe pământ,
Să-mi întind cărările,

Să cutreier țările
Țările și mările”.

Străbate, așadar, și aci, ca și în răspunsul reiterat de mai târziu, opțiunea neclintită a alesului pentru istorie. Chemării ei irezistibile care se cheamă destin i se dăruie tânărul integral, părăsind lumea mitică a străvechiului codru. Ca să-l ispitească, acesta îi dezvăluie și tainele sale antice, arătându-i adevărata sa fire:

„Tu să știi, iubite frate,
Că nu-s codru, ci cetate...”

Codrul îi pomenește pe Dochia și pe Decebal ca tentația să opereze cu mai multă forță sau pentru ca tânărul să înțeleagă în ce fantastică serie este integrat. Iar în mintea poetului filiația se stabilește cu limpezime: Ștefan face parte dintre acele personaje mitice a căror amintire e veșnic prezentă în spațiul mitic românesc, adică în simbolicul codru.

Ceea ce poemul postum de inspirație populară *Mușatin și codrul* fixa pentru tinerețea eroului, pentru momentul despărțirii de lumea mitului și coborârea în planul istoriei, face sfârșitul *Doinei* pentru raportul misterios dintre marele domn și poporul său, după moarte. În momentele grele ale istoriei, Ștefan e chemat de poporul aflat la ananghie:

„Ștefane, Măria-Ta,
Tu la Putna nu mai sta,
Las' Arhimandritului
Toată grija schitului,
Lasă grija Sfinților
În sama părinților,
Clopotele să le tragă
Ziua-ntreagă, noaptea-ntreagă,
Doar s-a-ndura Dumnezeu
Ca să-ți mântui neamul tău!
Tu te-nalță din mormânt

Să te-aud din corn sunând
 Și Moldova adunând.
 De-i suna din corn o dată,
 Ai s-aduni Moldova toată,
 De-i suna de două ori
 Îți vin codri-n ajutor,
 De-i suna a treia oară
 Toți dușmanii or să piară
 Din hotară în hotară...”

Ca și Decebal, a cărui revenire era așteptată de codru în *Mușatin și codrul*, Ștefan urma să trezească prin sunetul de corn întreaga lume veche adormită spre a da o altă îndreptare celei noi. Reintrat în mit după moarte, luminatul voievod al istoriei românești, adevărată *umbra Dei*, a devenit în gândul lui Eminescu, plin de tradițiile populare, unul din geniile tutelare ale neamului nostru, alături de puternicii eroi și zei din Pantheonul dacic.

Firește, toată istoria neamului i-a fost sfântă și de toate etapele ei eroice ar fi dorit să se ocupe. Căci nu numai la Ștefan s-a oprit. În fragmente de poeme, în proiecte dramatice, în articole politice îi întâlnim și pe Petru Rareș, și pe Mihai Viteazul, pe Horia și pe Mureșan, pe Bălcescu și pe pașoptiști.

Dar acela care privea atât de personal războiul de independență din anii 1877–’78, considerând independența României ca o „sumă a istoriei noastre”, și nu ca un copil de pripas, ci ca un prinț adormit cu coroana și sceptrul lângă el, a văzut istoria în felul său. Fiind cel mai înalt, el a cuprins cel mai bine totalitatea, a avut simțul cel mai acut al fenomenului integral de istorie și cultură pe care l-a reprezentat poporul român și l-a putut astfel subsuma unei idei generale sau, în gândirea sa specifică, unor mituri fundamentale.

Romanticul, care din spațiul cosmic, dintre cosmogonii și apocalipse, s-a coborât și s-a simțit acasă în sat și în codru, în aceste *topos-uri* sacre în care, concentrată și ocrotită, se afla țara, care a înfățișat patria ca hartă totală, dar a izbutit și geniala reducere, într-o metonimie fără moarte, care înconjură ca într-o efigie portretul lui Mircea (*râul-ramul*), a avut o conștiință difuză în toate ungherele

țării, pretutindeni. Iar în timp, a patronat și patronează unitar sensul devenirii noastre în istorie și spirit, fiind identificat cu istoria noastră, cu *oricândul* românesc.

Și un mărunț exemplu al unei coincidențe, poate, devine simbolul unei nemaipomenite identificări. O mică variantă colaterală la *Mușat și ursitorile* sună în felul următor:

„Fiind copil păduri cutreiera¹⁰,
El se culca ades lângă izvor
Și brațul drept el îl punea sub cap

Auza cum apa sună-ncetișor
Ș-un freamăt lin trecând din frunză-n frunză
Ducând un miros dulce-adormitor.

Astfel adesea nopți întregi au mas
Bătut în față de lumina lunii
Blând îngânat de-al valurilor glas.”

Cine nu recunoaște aci o sursă sigură a aceluia fragment pe care ne-am obișnuit a-l considera autobiografic, dintre postume?

Cu intenție sau fără din partea poetului, trecerea de la persoana I are pentru noi o valoare simbolică pentru capacitatea lui de a se identifica, amețitor de adânc, cu punctele de sprijin ale istoriei noastre. De aceea, cu intuiție înrudită cu tipul eminescian de intuiție în ceea ce privește istoria și mitul românesc, putea Sadoveanu să facă din cei doi piloni fără moarte ai istoriei și spiritului românesc.

*

Cândva, scrutându-și cu luciditate meandrele vieții lăuntrice, Goga se mărturisea urmărit de o dualitate pe care o resimțea fatală: „Literatura de o parte, și de alta chemarea către trebile publice; pe

¹⁰ Ne-am îngăduit, pentru a întări efectul recunoașterii, să dăm primul vers al unei alte subvariante.

de o parte abstracțiunea, pe de altă parte, jocul realităților”. Ni se pare însă că ceea ce poetul pătimirii transilvane socotea o fatalitate legată de existența lui personală a însemnat foarte des, dacă nu mai întotdeauna, o notă esențial constitutivă a structurii creativității românești. Începând cu Văcăreștii „dimineții poezilor”, cu generația de aur a anilor '48 și sfârșind cu poezii zilelor noastre, implicarea în real a artiștilor marchează o trăsătură specifică, ce se manifestă divers în funcție de timp istoric și împrejurări.

Și fiind vorba, firește, de un factor de specificitate, îl vom găsi ridicat la puterea geniului în cel mai reprezentativ spirit românesc, în Eminescu. Păstrând toate proporțiile, redescoperim în primul rând în el polaritatea literatură – trebi publice, abstracție – joc al realităților, potențată cu o forță uriașă, creând o tensiune a ființei și operei de un dramatism ireductibil. Sigur că în el, cel care refuza realul din pricina imperfecțiunii acestuia, totul se răsfrângea înmii și la dimensiuni gigantice, obligându-l, constrângându-l astfel la o atenție mult mărită asupra fenomenelor înseși ale aceluia real detestat. Iar pe de altă parte, exigența-i etică necruțătoare raporta fără încetare fiecare fenomen la absolutul visat și decalajul părea o netransgresabilă falie.

Totuși, himera absolutului l-a hrănit pe Eminescu, în anii avânturilor tinerești încă vii, cu imaginile unei viziuni melioriste asupra lumii, în care au crezut câțiva din cei mai notorii romantici ai lumii, printre care și Hugo. Poetul român, care s-a mișcat printre eoni și astre cu o ușurință celestă, a vrut să infuzeze ceva din adevărul și frumusețea lumilor de sus lumii de jos, lumii sale de baștină, *țării*. De aceea a jertfit atâta timp și atâta energie, el, „voievodul” cosmic, treburilor publice, jocului realității. A face curat, a pune ordine în lumea aparențelor în numele și în virtutea apartenenței la lumea esențelor, așa ni se pare că am putea defini în parte efortul celui mai credibil vaticinant român care a privit cu durere amară realitatea, nădăjduind să-i găsească leac sau măcar ameliorare, prin ideile extrase din direcțiile istoriei noastre particulare. Câtă lumină, dar și câte umbre au cuprins aceste idei (mai cu seamă în anii gazetăriei de la *Timpu*l) știm astăzi și nu mai e nevoie să revenim asupra lor. Ceea ce ne interesează este, în aceste rânduri, mai mult durata și intensitatea efortului de implicare în viața publică.

Timpuriu și foarte cuprinzător, acest efort se desenează cu începere din anii adolescenței prin mai toate activitățile tânărului deschis către toate orizonturile cunoașterii, astfel încât apare voită, deliberată, efect al unei conștiințe uimitor de treze, legate indisolubil de o devenire istorică în adâncime pătrunsă și asumată integral. E adevărat că lucrase asupra acestei conștiințe în formație o alta, tot atât de trează, trecută prin focul luptelor naționale din Transilvania la 1848, a „tribunului” Aron Pumnul, refugiat la Cernăuți de teama represiunilor postrevoluționare exercitate de autoritățile maghiare. Profesor și mentor, Pumnul s-a constituit ca o verigă între generația sa luptătoare și discipolul fidel din generația care urma. Căci Eminescu a pornit în primul și simbolicul său drum pe jos prin Ardeal ca într-un pelerinaj pios spre Blaj, „Roma mică”, centrul vieții românești, după moartea maestrului său, îndeplinind parcă o voință testamentară a acestuia. Și, de altfel, toată legătura de minte și inimă a lui Eminescu cu Transilvania s-a datorat înrâuririi hotărâtoare a lui Pumnul și viziunea românității luptătoare în revoluție s-a cristalizat în romanul *Geniu pustiu*, scris la o vârstă când amintirea maestrului avea încă relief și putere, pe la 18 ani.

Dar în gândul lui care creștea vertiginos dinspre o adolescență entuziastă spre o tinerețe superior stăpănită de frânele unei voințe călitate la școala „imperativului categoric” kantian, se încheau, din linii multiple, imaginile alcătuitoare ale unui spațiu și unui timp anume, cu care, necesarmente, trebuia să se confunde pentru a deveni el însuși. Sigur că poezia ținea loc prim în îndeletnicirile lui predilecte, neacoperind însă nici pe departe nevoia interioară de extensie întru cunoaștere și acțiune. O maturitate ascunsă, aproape misterioasă, de fond, dădea tânărului de 19 ani, sosit la Viena, o putere de comprehensiune dincolo de limitele maxime ale normalului, și extensia efortului de cunoaștere o trădează încă de la începutul studiilor universitare. Mai mult, o parcurgere atentă și avizată a acelor cursuri notate în caietele studenției eminesciene pe care le cităm mereu ca probe ale nesecatei dorințe de a ști a viitorului poet, cu atât mai interesante cu cât însumează câmpuri mai numeroase și mai diverse de cunoaștere, descoperă urmele unui interes extrem de insistent pentru niște discipline fără prea strânsă legătură cu ceea

ce presupunem în general a fi fost chemarea, vocația omului de cultură Eminescu. Foarte explicabilă este frecventarea cursurilor de filosofie generală, de istoria filosofiei, de anatomie și fiziologie în relație cu antropologia care-l pasiona atunci. Tot atât de înțeles apare și frecventarea cursurilor de istorie, mai cu seamă antică, pentru care avea, după cum știm, o înclinație deosebită. Dar ce rost aveau atâtea discipline juridice, de la dreptul roman predat de celebrul Ihering, la dreptul internațional studiat cu Franz Xaver von Neumann, la istoria dreptului cu H. Siegel, la filosofia dreptului predată împreună cu economia politică de către Lorenz Stein? Și interesul foarte acut pentru această din urmă disciplină pare să se potrivească prea puțin, ca și cel pentru studiile juridice, cu zborurile unei gigantice fantezii a cărei hrană nu putea fi decât filosofia (și a fost).

Dar deplinătatea unui spirit ales ca al său nu se putea realiza doar pe verticala avântului spre idee, spre abstracție, spre absolut. Nu numai reprezentările abstracte ale unei lumi a perfecțiunii îi puteau fi de ajuns căutătorului. O tentativă pasionată de a schimba ceva, de a modifica, pe coordonata orizontală, structurile imperfecte ale realului a dat tinereții sale studioase impulsuri speciale, îndreptând-o spre politică, filosofie înțeleasă drept acea acțiune menită să săvârșească binele în societatea omenească. Și cum acea societate omenească era pentru el țara, trecută, prezentă și viitoare, Eminescu a încercat să i se dăruiască pe de-a întregul, după ce însă îi cunoscuse foarte de aproape teritoriul (chiar acel care încă, politic, nu-i aparținea), istoria propriu-zisă și istoria mitică, limba și folclorul pătrunse și înțelese inegalabil.

După obiceiul său însă, simțea nevoia de a-și întemeia și teoretic, și într-un chip mult mai general concluziile pe care avea să le folosească la acea zidire spirituală, pe care o întrevedea. De aceea, studia atâta drept și atâta economie politică, în scopul deslușirii articulațiilor și funcționării organismului social-politic, care să-l ajute la înțelegerea lucrurilor de acasă. Căci foarte devreme, cum spunea D. Murărașu, „națiunea e punctul central al vieții sufletești a lui Eminescu” și, încă din 1870, el dorea să se pună în slujba ei și prin studii teoretice, prin studiul instituțiilor publice, prin observarea vieții publice de la noi și din alte părți, el urmărea formarea

unei concepții proprii sociale și politice, aplicabile în societatea românească a vremii.

El începea în 1870 activitatea sa ziaristică, publicând în *Federațiunea*, ziar românesc din Budapesta, trei articole referitoare la soarta românilor din imperiul austro-ungar. Cu o siguranță a gândului și verbului dovedind în tânărul de 20 de ani o maturitate politică rar întâlnită, Eminescu vorbea despre drepturile românilor și ale naționalităților celorlalte oprimate deopotrivă în acel imperiu, în lumina unor admirabil stăpânite principii de drept internațional și constituțional. De la o înălțime considerabilă, el trata această problematică atât de spinoasă cu gravitate și propunând soluții în spiritul acelor pe care istoria însăși le-a adoptat. Cerând, în *Să facem un congres*, românilor să joace un rol eminent activ în acea conjunctură politică, el impunea „sufletului acestei națiuni vechi să lucreze cu toată vigoarea sa de fier”, iar în *Unire e tăria*, era articolul de îndemn la solidarizare cu celelalte națiuni oprimate și mai ales la activitate comună.

Fiecare rând respiră o convingere și o forță pornite din cunoașterea la fel de precisă a faptelor ca și a principiilor, iar tonul are fermitatea pe care o dă numai conștiința rostirii adevărului deplin. Căci și în politică, Eminescu căuta pretutindeni adevărul, refuzând orice compromis și orice gest de oportunitate, de adaptare la conjunctură, primind numai ceea ce venea din niște adâncimi verificate de istorie, de tradiție, respectul său față de generațiile luptătoare de la '48 și '59 constituind una din permanențele gândirii sale social-politice.

Eminescu, pățimașul iubitor de trecut, gândea viitorul ca prefigurat din trecut (pe temeiul concepției sale organiciste) și-i prețuia pe înaintași mai cu seamă în măsura în care stimulaseră devenirea viitoare, înrăurind-o. O notiță, tot din 1870, dezvăluia tocmai această legătură între cele două dimensiuni ale timpului, cu atât mai interesantă cu cât se referă la un eveniment aparținând exclusiv trecutului. Explicând sensul unei sărbători cu caracter istoric care urma să aibă loc, Eminescu spunea: „... o întrunire a studenților români din toate părțile ar putea să constituie și altceva decât numai o serbare pentru glorificarea trecutului nostru și... am putea să ne gândim mai serios asupra problemelor ce viitorul ni le impune cu

atâta necesitate”. Era vorba de serbarea de la Putna care, din pricina războiului franco-german (urmărit cu atenție îndârjită de Eminescu), avea să se țină abia în august 1871. Închinată marelui Ștefan și grandioasei sale ctitorii de la Putna, festivitatea fusese concepută și organizată (din umbră) de Eminescu cu ajutorul lui Slavici și al unui neînsemnat comitet. Sărbătoare a întregii suflări românești, menită să afirme cu strălucire unitatea tuturor românilor, dincolo de convingeri politice, aceasta avea, iată cum reiese din notiță, o dublă funcție, de aducere-aminte glorioasă, de trasare a unei ferme direcții viitoare. Evident, o mărturie în plus a geniului politic eminescian la 20 de ani, a clarviziunii sale demne de un remarcabil viitor om politic și care se repeta în foarte frumoasa scrisoare adresată de Eminescu lui Dimitrie Brătianu. Acest luptător din trecuta generație salutase cu entuziasm serbarea de la Putna și tânărul îi mulțumea respectuos, dând o formulare fericită semnificației evenimentului: „piatra de hotar ce desparte pe planul istoriei un trecut nefericit de un viitor frumos...”

Răsuna și aci o nădejde tinerească ce nu avea să mai răsară din noianul de „decepțiuni” suferite de atunci încolo de marele vizionar și care aveau să-l depărteze de cariera politică propriu-zisă. Însă implicarea minții și inimii în desfășurarea destinului țării n-a trecut niciodată. Subliniată în operă sau străbătând, târziu, în pateticele pagini din *Timpul* îndurerate de spectacolul nefericirii neamului, implicarea lui Eminescu în viața țării apare congeneră pur și simplu ființei lui. Făcut una cu spațiul și timpul românesc, „omul deplin” al culturii noastre oferă cea mai desăvârșită pildă a marelui artist veritabil luptător cum îl dorea Liviu Rebreanu, „dar nu pentru chestii de moment, ci pentru cauza eternității”.



Univers mito-poetic
Mitul pădurii

În remarcabilul său studiu, „Împărat slăvit e codrul”¹, D. Murărașu întreprindea pentru întâia oară la noi o socoteală statistică, aparent neînsemnată, dar cu semnificații înalte de esență, a recurenței termenilor legați de *pădure* în opera eminesciană. Un examen atent al tabloului cronologic al frecvenței sinonimelor (la care, de altfel, comentariul avizat al autorului te încurajează) descoperă, între și în afara folosirii tot mai slabe a termenului latinizant de *selbe* și tot mai insistente a iliro-tracului *codru*, o concurență curioasă chiar între *pădure* și *codru*. Pădurea apare de 24 de ori în operele dintre 1870–’74, de 24 de ori în cele apărute între 1875–’78, pentru ca să scadă, între 1879–’83, la 11, în vreme ce *codrul* crește, în aceleași etape, de la 47 la 55 și la 62. Desigur, așa cum sugerează și D. Murărașu, lucrul în sine este expresiv pentru predilecțiile poetului, dar numai valorile contextului sunt în măsură să releve sensuri adevărate, conjugate cu anumite direcții ale creșterii viziunii interioare.

Se știe ce loc ține vegetalul în complexul universului poetic eminescian, cum se leagă regnul acesta cu apa, pământul și cerul în cadrul imaginației puternic integratoare a artistului și visătorului. Iar înăuntrul regnului, pădurea constituie adesea o lume, cuprinzând ea însăși toate elementele cosmosului, oglindit în apele din adâncul, din mijlocul ei, în lacurile acelea rotunde atât de strâns corelate cu luna, dar și cu soarele și stelele, din care sorb lumină și eternitate și putere. Ca în tot folclorul românesc pe care poezia eminesciană îl chintesețiază, dar ca și în mitologia indică, unde pădurea deține prin excelență virtuțile locului magic vizitat de sihaștri, de *sanyasi*, ca și în mitologia germanică sau în cea celtică unde i se acordă un accentuat caracter sacru, pădurea se bucură în opera scriitorului român de o surprinzătoare prezență, însoțită întotdeauna de atributele arhaității, purității și puterii. Expresia unei afecțiuni puțin comune îl leagă, pe de altă parte, pe „eroul operei”, de spațiul păduros, afecțiune detectată nu numai în apelativele bine cunoscute care răsună de inflexiunile diminutivante (*codruțule*, *drăguțule*) adresate obișnuit celor iubiți, dar și în alăturarea în sintagme recurente a epitetului

¹ D. Murărașu, în *Comentarii eminesciene*, E.P.L., 1967, p. 324.

drag cu *codrul* (*codrul*, *dragul codru*), și în reverența iubitoare cu care *codrul* e privit ca o prezență imperială („Împărat slăvit e *codrul*” – „*Codrule, Măria ta*” etc.). De altfel, strania relație afectivă e reciprocă (vezi mai jos referirile la *O, rămâi*). E ca și cum pădurea ar fi însuflețită și s-ar comporta pur și simplu uman, la alt nivel și la altă putere, ca o entitate superioară cu activități și manifestări de tot soiul. Ea are glas („mândra glăsuire a pădurii de argint” – *Călin*; „glasul vechilor păduri” – *Lasă-ți lumea*; „glasul codrului o-ngână” – *Povestea Dochiei și ursitorile*) și e aptă de tăceri („*codrul negru tace*” – *Somnoroase păsărele*) sau de dialog (ca în *O, rămâi*, *Revedere*, *Ce te legeni*, *Mușatin și codrul* etc.). Ca toate lucrurile lumii, și pădurea este investită cu facultatea de a visa în poezia eminesciană („visul selbelor bătrâne” – *Epigonii*). Dar gândurile, suspinele, aluzia la „noroc” ca soartă, îi sunt atribuite pentru omologare maximă cu ființele sensibile, pentru exprimarea unei participări afecționate la soarta eroului, la destinele lumii.

Ceea ce face poetul din pădure nu este o personificare oarecare sau o alegorie medievală așa cum s-ar părea în *Povestea codrului*, de pildă. Este vorba de un proces mai adânc, de dezvăluire în imagini a unei corespondențe, a unei relații ciudate, între o entitate naturală și un destin uman pe care a încercat să-l ocrotească. Etapele relației acesteia, de găsit în câteva momente ale biografiei eroului, relevă o dramă a unui destin de excepție, exprimată în simplitatea arhetipală a câtorva gesturi fundamentale.

Relația se stabilește în copilărie, mărturisită și valorificată estetic într-un fragment postum, *Fiind băiet, păduri cutreieram*. Mișcarea interior coerentă a imaginilor acvatice și aeriene are acea calitate rară a legănatului care provoacă și însoțește o reverie profundă printr-o unificare de direcție a unor senzații subtile:

„Fiind băiet păduri cutreieram
 Și mă culcam ades lângă izvor,
 Iar brațul drept sub cap eu mi-l puneam
 S-aud cum apa sună-ncetișor:
 Un freamăt lîn trecea din ram în ram
 Și un miros venea adormitor.

Astfel ades eu nopți întregi am mas,
Blând îngânat de-al valurilor glas.”

În starea aceasta de reverie-somnie atât de fructuoasă pentru imaginația creatoare a eroului copil, se produce transfigurarea și vraja locului. Sub lumina fermecată a lunii, pădurea se sublimază într-un peisaj paradiziac, „un rai de basme văd printre pleoape”, în care are loc o epifanie, „sclipiri pe cer, văpaie peste ape”. Sunete și mișcări tainice se adaugă, cum e aceea a cetelor de cerbi care se apropie, vestind o iminentă prezență superioară. Într-adevăr, din trunchiul unui copac al pădurii iese „o tânără crăiasă”, cu atribute angelice, o zână ca o divinitate a locului, de o frumusețe nefirească.

Pădurea i s-a revelat deci de timpuriu copilului ca un *topos* magic cu puteri supranaturale, benefice și protectoare, ca un loc unde visul se împletește cu realul înfrumusețat și unde operează cunoașterea magică, accesibilă numai unui foarte mic număr de inițiați. Copilul se găsește de acum încolo sub ocrotirea blândă și atentă a pădurii care îi spune, în dragoste și joacă, toate tainele și frumusețile ei, dând acestei copilării bucuria și armonia vârstei de aur.

Știm de acest început al unei fericite stări de confuzie între vârsta de aur a copilăriei și perena vârstă de aur a naturii înțelese în resorturile ei magice, din fragmentul mai sus citat și știm și de sfârșitul acestei indicibile armonii dintre copil și natura-pădure, din rândurile poeziei *O, rămâi...*, care înseamnă o chemare uimitoare, insistentă și dureroasă, proferată ca de o îndrăgostită, implorând cu accente calde, pasionate, un iubit pe cale de a o răși. În fapt, această manifestare unilaterală de afecțiune nu reprezintă decât tentativa pădurii sacre, protectoare, de a împiedica ieșirea copilului din binecuvântata, fericita stare a vârstei de aur și de a-l feri de pătrunderea în ordinea și sub semnul crud al destinului. Și în consecință, ea îi amintește, reiterându-le, toate darurile pe care i le-a făcut și pe care doar ea era în stare să i le facă. „*Numai eu știu să le ascult*” (pentru dorurile copilului) marchează unicitatea experiențelor prilejuite de puterea și bunăvoința pădurii care-i revelă tainele, învățându-l s-audă glasurile ei ascunse („Eu te fac s-auzi în taină/ Mersul cârdului de cerbi”), care-l veghează de aproape („Eu te văd răpit de farmec/ Cum îngâni

cu glas domol./ În a apei strălucire/ Întinzând piciorul gol”), păzindu-l cu un ochi avizat și pătrunzător. Prezența elementului acvatic în patru din cele cinci strofe ale chemării rostite de pădure, și răsfrângerea în ape a lunii pline, și privirea narcisiacă aruncată de copil tot în apă, și mișcarea constituie din colțul de pădure un mic cosmos acordat în perfecte armonii și stăpânit, prin voința pădurii, de copilul – care, în misterele din „al umbrei întuneric”, devine un prinț din basme.

În acest mic Cosmos, jucărie parcă a copilului fermecat de vrăjile lunare, se odihnește, prin lună, cerul, cosmosul cel mare, iar pădurea însăși se întâlnește cu copilul în oglinda refrigerentă a apelor, ca mediu magic, arătând fața fericită a unei lumi armonice în care ființa umană se află în desăvârșită consonanță cu natura. Așa se poate produce și ideala confuzie, rostită tot de pădure, între micro și macrocosm, ca în vârsta de aur, abolind de fapt curgerea timpului:

„Anii tăi se par ca clipe
Clike dulci se par ca veacuri.”

La o mare distanță în timp, fostul interlocutor mut al pădurii, copilul prinț, narează scurt și percutant împrejurările despărțirii de atunci, indiferența și lipsa de răspuns din partea sa la blânda chemare a înțeleptei, la irepetabilele privilegii ale vârstei de aur, refuzate cu inconștiența acelor momente în care necesitatea interioară devine destin:

„Astfel zise lin pădurea,
Bolți asupra-mi clătinând;
Șuieram l-a ei chemare
Ș-am ieșit în câmp râzând.”

Câmpul aci semnifică, în opoziție cu *topos*-ul apărat, adăpostitor al pădurii, locul descoperit, neocrotit, amorf, în care omul devine țintă ușoară și evidentă a destinului, locul în contingent în care amara condiție umană este presupusă a se desfășura.

Un lung interval de timp pare să fie cuprins între penultima și ultima strofă, subînțelegând negativele experiențe suferite de erou

în aventura sa existențială. E intervalul dintre ruperea armoniei între erou și natură, și realizarea condiției de dezrădăcinare în care se află în acel dramatic, clar adverb al unui prezent apăsător, inexorabil, *astăzi*, și în împrejurările sfâșietoare ale imposibilității de comunicare:

„Astăzi chiar de m-aș întoarce
A-nțelege n-o mai pot...”

Cel plecat a pierdut valorile reale, a pierdut și accesul la mistere și la sensul lucrurilor pe care natura-pădure continuă să le păstreze în chip suveran. Iar întrebarea în care *cu tot* pune semnul identității între copilărie și pădure, se întoarce cu durere spre trecut și încheie strofa, vorbind despre neputința reintrării în fericita stare dintâi, răsunând ca un plânset grav, înăbușit, al amintirii:

„Unde ești, copilărie,
Cu pădurea ta *cu tot*?”

Starea aceea dintâi tulburată, ruptă, de un fel de *cădere*, relația de iubire ruptă intempestiv de o voință ontologică, existențială (voința de a trăi în termeni schopenhauerieni) a eroului, capătă reflexe mitice, arhetipale, referitoare la lumea adâncă, interioară, a aceluia și la cea universal umană. De aceea răsună atât de adevărat și până în străfundurile ființei, pentru fiecare din noi, întrebarea care pecetluiește o ordine a lucrurilor ireversibile, cu același trist ecou din celebrele versuri horațiene din *Oda către Postumus*.

Odată, însă, aflat în puterea și sub vraja iubirii, forță unificatoare a elementelor cosmosului în viziunea mito-poetică eminesciană, eroul se gândește la o posibilitate de refacere a armoniei pierdute. Deschizându-se cu o laudă a codrului imperial, poezia *Povestea codrului* închipuie o lume fabuloasă, așezată după tipicul unei curți medievale, într-o plenitudine de viață extinsă armonios, de la elementele cosmosului mare prinse în stemă („Lună, Soare și Luceferi/ El le poartă-n a lui herb...”) și până la „armii grele de furnici”. Spuse într-o terminologie arhaizantă, activitățile tuturor se desfășoară, ca într-o fermecătoare alegorie de tapiserii medievale,

sub oblăduirea puternică și milostivă a împăratului codru care stăpânește tărâmul acesta fericit și înspre acest ținut de basm, eroul îndrăgostit își invită iubita cu o chemare care răsună, șăgalnic și familiar, în obișnuitul fel eminescian de tinerețe, când e vorba de dragoste ca lume posibilă. Ca și în alte dăți („Hai în codrul cu verdeață...” – *Floare albastră*; „Vino-n codru la izvorul...” – *Dorința* etc.), pădurea înseamnă singurul loc unde iubirea se poate împlini. Dar aici se adaugă o sugestie care nu are numai o simplă denotație jucăușă, sugestia întoarcerii în copilărie:

„Hai și noi la craiul, dragă,
Și să fim din nou copii,
Ca norocul și iubirea
Să ne pară jucării.”

Reintrarea în spațiul închis, de puteri ascunse, al pădurii, nu se poate săvârși decât printr-o regresie în copilărie, căci, cum știm, acestea două sunt doar corelate și comunicante, vârsta de aur a vieții și zona cea mai arhaică a naturii. Regresia în copilărie ar produce, odată cu reducerea dimensiunilor celor două personaje și pe măsura lor, și o scădere de impact a *norocului*, adică a destinului în limbaj eminescian, ca și o diminuare a gravității iubirii, amândouă căpătând attribute ludice, devenind *jucării*. Strofa care urmează nu face decât să intensifice ideea aceluiși univers copilăresc și ludic exprimată prin imaginea iubitei care atinge dimensiunile unei păpuși prin lucrarea extraordinară a naturii:

„Mi-a părea cum că natura
Toată mintea ei și-a pus,
Decât orișice păpușă
Să te facă mai presus...”

O nouă treaptă de regresie mai e necesară pentru mult așteptata oră de fericire (proiectată, ca de obicei, într-un viitor dorit și incert), în somn troienic de florile teiului ocrotitor, în care se va produce întâlnirea cu codrul. Fericțiți în puritatea absolută a somnului lor,

înconjurați de făpturile pădurene care-i privesc cu curiozitate, îndrăgostiții redeveniți copii visează fericiți visul codrului de fagi:

„Și pe teiul nostru-ntreabă:
Cine suntem, stau la sfaturi,
Iară gazda noastră zice,
Dându-și ramurile-n laturi:

«O, priviți-i cum visează
Visul codrului de fagi!
Amândoi ca-ntr-o poveste
Ei își sunt așa de dragi!»”

Eroii vor căpăta astfel reîntrirea și dreptul de a fi ocrotiți în lumea vârstei de aur. Numai așa s-ar pătrunde din nou în arhăitatea naturii, printr-o dublă regresie în copilărie și vis. Iubirea însă odată pierdută, pierde și orice iluzie și orice nădejde a unei posibile întoarceri. După foarte lungi rătăcirii, eroul are curajul să revină în preajma pădurii pe care o părăsise și să reia dialogul. Poezia se numește *Revedere*.

De data aceasta, adresarea afectuoasă pornește de la erou care concentrează, cu destulă umilitate, mărturisirea stării sale actuale, de după despărțire, după lungi vogații în timp și spațiu:

„- Codrule, codruțule
Ce mai faci drăguțule?
Că de când nu ne-am văzut
Multă vreme au trecut
Și de când m-am depărtat,
Multă lume am îmblat.”

Răspunsul codrului are un firesc și-o răceală și o obiectivitate atestând o depărtare și o înălțime cu totul notabile dinspre care vine. Pentru el, trecerea timpului s-a măsurat, pe lângă masiva creștere și îndesire care l-a făcut din pădurea copilăriei un codru, prin repetarea ciclurilor anotimpurilor, după bine știutele reguli fără abatere ale lumii, ale naturii. Puternic și impasibil, având o calmă conștiință a

perenității sale, codrul privește schimbările legate de anotimpuri, ca un adevărat geniu tutelar al aceluia loc ales, implicat și detașat totodată:

„– Ia, eu fac ce fac de mult:
Iarna viscolu-l ascult...”

Deosebit de expresivă ni se pare și legătura scurtă, dar foarte marcată, stabilită de codru între el și doină. Metonimia aceasta („Vara doina mi-o ascult”) întărită de un curios dativ etic marchează o înclinație specială, dă o ușoară coloratură națională predilecțiilor curioasei stihii care, altfel, participă la un timp și la un spațiu mitic.

De altfel, a doua întrebare adresată de erou codrului vădește tocmai uimirea interlocutorului față de neparticiparea aceluia la cea dintâi suferință legată de condiția umană, supusă inexorabil trecerii ireversibile a timpului:

„Codrule cu râuri line,
Vreme trece, vreme vine,
Tu din tânăr precum ești
Tot mereu întineresti.”

Și față de șuvoiul fără oprire al timpului, strâns într-un vers care reia celebrul vers din *Glossă* („Vreme trece, vreme vine”), miraculoasa tinerețe, mereu mai frapantă a codrului, constituie o opoziție netă, o sustragere evidentă de sub stăpânirea tiranicei categorii. Răspunsul codrului are într-adevăr o forță și o frumusețe simplă; indiferent la timp, ignorându-l aproape, el contestă orice putere a acestuia asupra lui, diminuându-l și prin confuzia voită cu vremea meteorologică:

„– Ce mi-i vremea, când de veacuri
Stele-mi scânteie pe lacuri,
Că de-i vremea rea sau bună,
Vântu-mi bate, frunza-mi sună;
Și de-i vremea bună, rea,
Mie-mi curge Dunărea.”

Apoi, printr-o bruscă schimbare de referire, codrul se întoarce spre condiția umană, definind-o într-o zisă cu caracter general în care se implică desigur și destinul celui care a pus întrebările:

„Numai omu-i schimbător,
Pe pământ rătăcitor...”

O sentință nemiloasă este pronunțată în acest stil aforistic popular ori de carte bisericească, pecetluind, și ca o aluzie retrospectivă, soarta de rătăcitor a eroului și incerta stare a ființei omenești, opusă celei a naturii perene.

Înălțându-se apoi din nou în sfera celor veșnice ale lumii, codrul spune cuvintele despre statornicia cosmosului mare, înfățișat într-o rezumativă hartă de enumerări esențiale între care se află și care culminează cu propria lui imagine:

„Iar noi locului ne ținem,
Cum am fost așa rămânem:
Marea și cu râurile,
Lumea cu pustiurile,
Luna și cu soarele,
Codrul cu izvoarele.”

Totul exprimă arhăitatea și puterea și dăinuirea codrului, păstrător mitic al permanențelor la care rătăcitorul pierde accesul. Întoarcerea, întâlnirea nu mai e posibilă, rolurile sunt schimbate ireversibil față de momentul din *O, rămâi*. O singură cale mai rămâne, aceea a reintegrării, printr-o ultimă regresie, a părții în unitatea cosmică obsesiv râvnită de erou, după sfârșitul pribegiei, în *Mai am un singur dor*.

Proximitatea codrului va fi condiția seninătății somnului:

„Să-mi fie somnul lin
Și codrul aproape...”

Iar încremenirea ponderoasă, ca într-o moarte vegetală, în care

se întoarce în sfârșit rătăcitorul, punând capăt stării sale de vogație, se petrece firesc între elementele constitutive ale codrului printre care apare pământul, foarte rar întâlnit în universul eminescian, evident opus celor mișcătoare, fluide:

„Cum n-oi mai fi pribeag
De-atunci înainte,
M-or troieni cu drag
Aduceri aminte.
Luceferi ce răsar
Din umbră de cetini,
Fiindu-mi prieteni
O să-mi zâmbească iar.
Va geme de patemi
Al mării aspru cânt...
Ci eu voi fi pământ
În singurătate-mi.”

Ultimul act al existenței este, iată, și el legat de mitul profund al codrului, ca și de toate celelalte ale aventurii eroului eminescian.

De la *Fiind băiet...* până la *O, rămâi...* sau *Povestea codrului*, pădurea ca mit se referă la erou, la lumea sa adâncă interioară, la arhetipurile unui subconștient individual. Dar treptat se încheagă un mit al codrului ca mit național, legat de un subconștient colectiv, al unei etici arhaice. E ca și cum o creștere interioară în putere și densitate ar fi transformat *pădurea* în *codru*, făcând-o să treacă, de la tainica corespondență cu un suflet individual, la o legătură mai complicată, de o natură mai adâncă, cu un suflet colectiv. Să fi fost oare pădurea ca un centru pierdut în care, odată, în revoluția sa vârstă de aur, a copilăriei, sufletul ca microcosm se aflase într-o stare de unitate, de armonie?

S-ar părea că de *codru* se leagă, în concepția eminesciană, un destin mai înalt decât cel individual, o încărcătură magică ce-l investește cu un tip de cunoaștere superioară, cu o atotștiință lipsind omului și depășind granițele istoriei printr-o tainică viziune a țărilor unei misiuni a unui popor, într-un spațiu dat.

O imagine folosită de câteva ori de către scriitor a ghindei în care e prefigurată pădurea de stejari ni se pare, de altfel, a constitui un fel de model al creșterii organice aplicată prin analogie, unui popor, unei națiuni.

Astfel, printr-o treaptă de metaforă, codrul gândit de Eminescu în rândul celor perene din natură (cum am văzut mai înainte), este omologat cu *topos*-ul sacru, plin de puteri, al patriei, devenind un personaj mitic, un geniu tutelar al acestuia. În el se regăsește copilăria, vârsta de aur a neamului, el păstrează, misterios, făgăduințele pentru mai târziu, ascunse în timpuri de restriște.

Martor neclintit al unei istorii lungi, el știe mai mult decât toți și leagă etapele și personagiile într-un fel numai de el înțeles, într-o ordine mai înaltă decât cea a comprehensiunii comune.

Lumea Daciei mitice era o lume a codrilor nepătrunși, așa cum se vede în *Memento mori*. O parte din zeii daci se adunau „în verdea-ntunecime a pădurilor”. Iar zâna Dochia, în barca ei de cedru, plutește pe un fluviu ce se tot adâncește în codrii străvechi:

„Apoi iar se pierde-n codri cu trunchi groși, cu frunza deasă,
Unde-n arborul din mijloc e vrăjita-mpărăteasă,
Unde-n sălcii mlădioase sunt copile de-mpărat;
Codrul-înaintea vrajei – o cetate fu frumoasă,
A ei arcuri azi îs ramuri, a ei stâlpi sunt trunchiuri groase,
A ei bolți streșini de frunze arcuite-ntunecat.”

Încă de atunci codrul era străvechi și plin de taine: din trunchii săi ieșeau noaptea zâne mândre, fiice de împărați care mulgeau laptele cerboaicelor în doniți albe. Așadar, el ascundea o istorie mult mai veche pe care o prelungea prin efectul magic al unei metamorfoze ce-l trecuse din cetate în pădure. Dimensiunile lui sunt de-a dreptul cosmice și-l uimesc chiar pe soare care, în mersul său pe cer, atinge vârfurile copacilor:

„Soarele trecând pe codri a lui roată de-aur moale,
Vârfurile verzi de codri le îndoiaie-n a lui cale
Și sosind la vreo luncă însuși el vede mirat

Ce departe e pământul și ce nalți trunchii pădurii,
Și deși călătorește pe-a lor vârful totuși murii
Bolțile groase de frunze – a lui raze nu străbat.”

În povestea *Dochiei și ursitorile*, Dochia și fiul ei trăiesc de nedefinită vreme „în temeiul codrului”, ea mereu ca tânără văduvă și el ca prunc ce va dobândi tinerețea fără bătrânețe și viața fără de moarte de la zânele ursitori ce ies din tei. La fel în *Ursitoarele*, aceleași personaje se adăpostesc „în pădurea nepătrunsă”, pentru care timpul nu curge și care veghează la împlinirea unui destin istoric.

O metonimie atât de simplă ca cea cuprinsă în *râul, ramul* (*Scrisoarea III*) implică o participare de un soi mitic, de o forță extraordinară. Mijloacele reducăției care operează în discursul domnului Țării Românești dându-i concizia și simplitatea esențială (spre deosebire de redundanța care stăpânește vorbirea fălosului Sultan) introduc, cu această sincopată sintagmă, o aluzie aparent mărunță (*râul, ramul*) la o participare redutabilă în realitate. Apele și mai ales pădurile sunt puterile aliate ale domnului Mircea căci ele ascund și ocrotesc acel arhaic mit voievodal legat de apărarea unui pământ și a unei credințe și pe care-l fac să se ipostazieze într-o întrupare „aleasă”, de câte ori e vorba de o primejdie pentru neam și pământ prevăzută de înțelepciunea lor misterioasă. Nu întâmplător la trecerea Dunării de către armatele lui Baiazid, codrii dau semne premonitorii amenințătoare invadatorilor:

„La un semn, un țarm de altul, legând vas de vas, se leagă
Și în sunet de fanfare trece oastea lui întreagă;
Ieniceri, copii de suflet ai lui Allah și spahii
Vin de-ntună pământul la Rovine în câmpii;
Răspândindu-se în roiuri întind corturile mari...
Numa-n zarea depărtată sună codrul de stejar.”

Și lupta însăși se dă parcă sub privegherea și la adăpostul codrului în bine știutele versuri.

Sugerată doar în treacă, legătura lui Mircea cu codrul se subînțelege dintr-un context încărcat de aluzii din care transpare

persoana domnului ales. Dar în *Mușatin și codrul* explicitările se-mbogățesc, purtându-ne spre o înțelegere de un fel mai profund a funcțiilor codrului pe un pământ de ocrotit și în relație cu un personaj care se ridică dincolo de planul istoriei, înspre acela al mitului, el însuși. În vremea aceea, *illo tempore*, țara acoperită cu păduri se bucura de nebănuite puteri secrete:

„Acu cinci sute de ani
 Numai codru îmi erai,
 Împrejur creșteau pustii
 Se surpau împărății,
 Neamurile-mbătrâneau,
 Crăiile se treceau,
 Numai codrii tăi creșteau.”

Ciudata statornicie a țării față de ținuturile învecinate se datora calității timpului în care se desfășura, timp deosebit de al celorlalte. În macro timp creșterea e permanentă ca într-o entitate, în vreme ce în micro timp e urmată de bătrânețe, ofilire și pustiiri. Și în aceste condiții, codrul sacru adăpostește pe cel ales, pe care-l recunoaște și căruia i se supune întotdeauna, fiindcă puterile lor sunt de natură analogă și misiunile lor converg spre un țel unic: păstrarea înfloritoare a tărâmurilor pe care împreună le ocrotesc. Un dialog se încheagă între cei doi, care se iubesc și se știu pe numele lor adevărat, de spiță, și codrul propune alesului să rămână în binecuvântata sa împărăție:

„Codrul i se închina
 Și din ramuri clătina:
 «Hai Mușatin, măi Mușatin,
 Voios ramurile-mi clatin
 Și voios ți-aș cuvânta
 Să trăiești Măria ta...
 Hai, Mușat, să ne-nțelegem
 Și-mpărat să ni te-alegem
 Împărat izvoarelor
 Și al căprioarelor...»”

Vocația voievodală, aceea a codrului împărat, se pleacă, iată, celelalte, a adolescentului Ștefan, viitorul uns al țării, și o acceptă cu supușenie, fiindcă așa este ordinea lucrurilor. Ceea ce îi oferă el este dănuirea în eternitatea mitului, singura pe care o cunoaște și care oferă, după el, fericita neschimbare de stare. Dar Mușatin, atras de un irezistibil destin istoric, refuză generoasa ofertă:

„Geaba, codre, dragul meu,
 Îmi suni din frunze mereu,
 Căci m-oi duce de la tine,
 Frunza-o plânge după mine,
 Că de suflet mă apucă
 Dor de cale, dor de ducă...
 ... Căci așa menit eu sânt:
 Să-mi fac cale pe pământ,
 Să-mi întind cărările,
 Să cutreier țările,
 Țările și mările.”

Pentru ca totuși dorința sa să prevaleze și tânărul să rămână la sine, codrul dă pe față și taina pe care o ascunde. Și printr-o vrajă, el este un păstrător al permanențelor locului, cuprinzând în stejarii săi toată lumea dacică. Mitul Dochiei, rămase într-un trunchi ce se deschide la un anumit ceas al nopții luminate de lună și la sunetul unui corn, este și el proferat de codru. Ba acesta îi spune și termenul *ad quem*, clipa sfârșitului vrăjii care va reînvia vârsta de aur a Daciei. Ca un nou rege Arthur din mitologia celtică, ce va reveni, din insula Avalon, să dăruiască tărie și fericire poporului său, craiul Decebal va suna o dată din corn punând capăt vechii vrăji:

„Căci să știi, iubite frate,
 Că nu-s codru, ci cetate,
 Dar vrăjit eu sunt de mult
 Până când o să ascult
 Răsunând din deal în deal,

Cornul mândru, triumfal
Al craiului Decebal.”

Rămas neschimbat de la începuturi, având în el concentrarea de forțe a obârșiilor, codrul e prezența și martorul unei încremenite măreții din timpuri mitice, participant la voievodala strălucire și la cunoașterea magică legată de acea vreme a Daciei grandioase, păstrate ca un model perfect a cărui atingere se reîncearcă prin evi succesivi și eroi aleși, ca Mușatin.

Legat de aventura existențială a eroului liric sau de destinul unui neam, codrul eminescian împlinește o dublă funcționalitate, vitală, esențială, de matrice leagăn străvechi, de puteri obscure, de corespondențe, de simpatii adânci, venind de departe dintr-un mod de cunoaștere integrală a lumii, pierdută de erou, păstrată de codrul permanențelor și atotștiinței, expresie a acelei unități mult căutate.



Univers mito-poetic
Eminescu și visul

Nevoia de vis a romanticilor a izvorât, firește, și din prea plinul funcției imaginative și dintr-o neistovită sete de cunoaștere totală, absolută, care-o împingea dincolo de marginile nesatisfăcătoare pentru ei ale schemelor raționale. Aceste hărți reci, fără urmări posibile pentru gândirea mito-poetică, trebuiau să se acopere de fluxul bogat și rodnic al apelor visării, într-un fel complementar, ca marea poezie să se nască, din toate puterile cunoscătoare ale ființei. Doar astfel, și cu vis, și cu realitate, se refăcea, în titanicele lor impulsuri, uriașa unitate originară a lumii, pe sub nesfârșitul văl al imaginilor, legate de șirul impus, voit de rațiune, ori libere și în asocieri întâmplătoare. Visul era, față de realitate, o dimensiune nou câștigată, un nou tărâm al libertății și al semnificațiilor unde artistul romantic putea lucra ca un demiurg, desfășurându-și nestingherit forțele creatoare. Gândul, înlănțuit de puterea categoriilor în viața zilnică, dobânda libertatea absolută în ordinea misterioasă, numai aparent dezordonată a visului. Aci, în proiecția insesizabilă a ființei, puteau avea loc procesele acelea dilatatoare ale eului pe care filosofia romantică, idealist subiectivă, preconizată de Fichte și Schelling, le socoteau esențiale. Aci, într-un fel de conștiință mai adâncă, se întâlneau produsele imaginației colective cu elemente ale imaginației individuale într-un joc de analogii nestabile, joc mirific și schimbător ca un caleidoscop ce încântă ochii copiilor, lăsând însă să se vadă, din când în când, și câte o imagine adevărată, și câte un semn de permanență. Tărâm al libertății fără hotar, al evaziunilor compensatorii, instrument de cunoaștere mai specială a laturii noptatice din ființa omenească, ori pereche bună a gândului căruia îi crește și-i fructifică demersul, visul era pentru romantic remediul suferinței, condiția cunoașterii și generatorul miturilor, starea poetică prin excelență. El răsturna o cumpănă a judecăților care prevalaseră timp de două secole în cultura europeană, în clasicism și lumini, având sentimentul că reîntregește, prin vis, omul. Prin vis, timpul și spațiul erau abolite, prin vis îi erau îngăduite eroului aventurile arhetipale ale umanității ori ale spiritului, prin vis acela atinge condiția universalității și se reintegra în macroritmurile cosmice. Fluid și desfășurat asemenea muzicii, sufletul însuși se dezvăluia, se revela în vis.

Pentru muzicianul, poetul, pictorul romantic lumea visului e o lume infinită, plină de taină, de frumusețe, de putere și cu care lumea realului se interferează îmbogățindu-se în adevăruri și semnificații. Ca într-o regăsită lume a copilăriei ori a naturii tinere, romanticii s-au scaldat în luminile și penumbrele ambigui, evanescente, ale visului și au încărcat operele lor cu imagini înfiorate de reminiscențe onirice.

Ce a însemnat visul pentru ei toți se știe. Cărți speciale au cântărit valoarea psihologică a acestei părți a vieții. Metode critice reînnoite încearcă evaluarea gnoseologică și estetică a motivelor onirice în literatura universală. Vechi cât lumea, motivul oniric capătă însă în romantism o rezonanță neobișnuită, datorită corelării foarte strânse, apropierii nemijlocite dintre vis și creație poetică, gând permanent, temă constantă a romantismului¹, dedusă din magnifica revanșă a acelor visători asupra unei lumi imperfecte, pe care o refuzau și care-i refuza. Și dintre toți artiștii pateticii vremi atât de bogate în genii, muzicieni, plasticieni, poetul era cel dintâi între egali, *primus inter pares*, fiind visătorul prin excelență, pe care-l urmau, îl imitau și-l venerau ceilalți artiști. De aceea, în dialogul atât de susținut al artelor în romantism poezia era într-adevăr *musageta*, conducătoare necontestată a muzelor. Ea deținea privilegiul de a exprima universalitatea spiritului uman cu toate zonele lui de umbră și lumină, ea atingea în superbu-i mimetism creator mult jinduitul „absolut”. De aceea, muzica și plastica se lasă permeate de poezie ca de o supremă valoare fecundatoare. De aceea, de foarte multe ori, ele ilustrează, cu mijloacele lor proprii, poezia, de la care învață valorile inefabilului, fluiditatea, forța învăluitoare a tainei, aura căpătată de lucruri în adâncimea visului. De aceea, Berlioz ori Liszt sonorizau impresiile puternice lăsate de lecturile poetice ca de niște reverii benefice (vezi, de pildă, înfioratele improvizatii ale celui din urmă după citirea unor texte din Dante sau din Petrarca ori marile opere simfonice inspirate din Dante, Shakespeare, Goethe, Byron la Berlioz), iar Schumann se ocupa insistent de poezie. De fapt, așa se și explică, poate, apariția la romantici a poemului simfonic, a muzicii programatice, înțelese ca un complement al poeziei. Așa s-ar înțelege mai bine poate și fervoarea cu care Delacroix, cel

mai autentic reprezentant al plasticii romantice, s-a aplecat asupra aceluiași text din Dante, Shakespeare, Goethe, Byron, căutând cu sete echivalențele vizuale ale poeziei.

Căutat și folosit cu neobosită pasiune de toți romanticii, visul rămâne, fără îndoială, pentru ei instrumentul prin excelență al extensiei cunoașterii până la nebănuite potențe, iar experiența onirică compensează și în același timp potențează și intensifică experiența realului. Firește, ipostazele și semnificațiile motivului oniric sunt nenumărate și sub raport al cunoașterii, și sub raport al valorificării estetice. Albert Béguin a arătat varietatea uimitoare a modalităților visării în funcție de personalitatea poetică a fiecărui romantic¹. Iar Gaston Bachelard a indicat direcțiile cercetării în profunzime, înspre sursele materiale ale visării, acelea care explică unitatea unei gândiri creatoare și coerența organică a unei opere poetice.

La un poet de înălțimea lui Eminescu, visul cu multiplele-i modalități, precum și ilustrarea lui într-o ordine artistică se cad urmărite nu în chip gratuit, ci în scopul apropierii noastre pioase, cu un pas mai înainte, de vastul ambitus al unei gândiri poetice de geniu întregite și trădate și de întinderea și de calitatea visului intrat în operă.

Aria cunoașterii eminesciene desfășurate de cel mai târziu romantic european care a trecut prin toate orizonturile înaintașilor întru tipologie și în a cărui *domă* găsim, ca într-o sinteză fundată pe o evoluție de felul celei implicate în principiul *ontogenia repetă filogenia*, reminiscențe din *Sturm und Drang*, din Byron, Shelley și Vigny, din Novalis, Brentano ori Heine etc., este enormă. Ea se descoperă în universul operei, în geografia acestuia.

De aceea, înțelegerea subtililor articulații ale visului ne va purta spre acel centru virtual spre care aspirăm, dar pe care nu-l vom atinge. Vom schița doar o direcție posibilă, urmărind grăbita, repede creșterea a acumulării de conotații tot mai complicate, în jurul visului. Vom porni de la simpla profesare a conceptului care pare a avea încă de la început o sferă compozită, deși în anii începuturilor, în aceia pe care-i numim anii poeziei de școală, lucrările poetice nu primesc întotdeauna amintirea visului ca atare, fixată în morfologii artistice.

¹ Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, Editura Univers, 1970, p. 29.

Vom distinge curând ramificații și diversificări care vor lărgi registrul stărilor legate de vis într-un fel neobișnuit, tulburător chiar pentru cei mai de seamă romantici. În timp, la deosebite niveluri, semnificațiile conceptului și modalitățile reprezentării artistice se înmulțesc. Visul nu va mai îmbrăca haina simplă și destul de exterioară a unei reprezentări, a unei alegorii premonitorii; el va deveni visare, stare fecundă, lărgind cuprinderea vieții, dublând-o cu o zonă de taină și puritate și o obscură conștiință, dând lumii fenomenelor pe de o parte relativitate, pe de alta posibilitate de dialog chiar dincolo de domeniul conștiinței clare. Uneori, visul va fi puntea fenomenelor și lumea cea dintâi a esențelor sau va deveni calea cufundării în straturile cele mai adânci și mai acoperite de cețuri ale *psyche*-ului, luminându-le, punând în valoare, prin regresii și imersii neașteptate, uluitoare analogii arhetipale. În sfârșit, vom încerca o sfioasă intrare în regiunile operei unde visul ca reverie este infuzat, în chip nedeliberat, imaginii poetice crescute din contemplarea realului și întregite și unificate de dinamica unei imaginații de o forță și o originalitate neobișnuită, care a construit în romantismul european un univers atât de îndrăzneț, atât de personal. Urmărind visul în creația eminesciană de la apariția conceptului până la cristalizarea imaginilor onirice și permearea lor de stările atât de rarefiate ale contemplației în reverie evidente în creațiile maturității, vom schița în chip implicit contururile unei psihologii creatoare și vom întreprinde un *rélevé* elementar al unei întregi geografii aferente universului încheat de geniala viziune a poetului.

Recurența însăși a cuvântului *vis* ni se pare de la început, din primele versuri eminesciene, frapantă, așa încât am fi determinați să-l socotim drept un cuvânt cheie al vocabularului poetic, deși semnificațiile vorbesc mai degrabă de o folosire convențională, încă neîncărcată de conotații și indică poate un element *de cod* romantic asupra căruia se revine cu insistență. Într-adevăr, plin de reminiscențele lecturilor lui Eliade, Bolintineanu, Alecsandri, la care visul rămăsese în mare măsură mai mult ingredient al pozei și convenției romantice ori termen de comparație și metaforă, adolescentul Eminescu desemna prin acest vocabul, de cele mai multe ori, sensuri înrudite cu cele date de romanticii români ai

generațiilor anterioare. Într-adevăr, în poeziile de tinerețe, din perioada 1866–1869, *vis* înseamnă visul ca atare, dar mai ales visarea generatoare de dor, de iluzii, de nădejdi ori de tristeți. Contextul este evident impregnat de memoria sintagmelor fixate din lectura înaintașilor: „dulci *vise* de-amor”, „*vise* dalbe” (*Ondina* în *Opere*, vol. IV, Postume), „dulce *vis*” (*Când privești oglinda mării*, *ibid.*), „*vise* d-aur” (*Phylosophia copilei*, *ibid.*), „sublime *visări*” (*Când*, *ibid.*), „abis de nour și de *vis*” (*Viața mea fu ziuă*, *ibid.*), „*visele* amare” (*Unda spumă*, *ibid.*), „*visuri* sece” (*Prin nopți tăcute*, *ibid.*), „tandre *visări*” (*O călărire în zori*, 1866), „în *visuri* fericite” (*Din străinătate*, 1866), „cu-a ei *vise* de amor, ca un *vis* de tainic dor” (*Misterele nopții*, 1866), „ca *visul* e cântarea” (*La Heliade*, 1867), „ca *visul* ce se-mbină... cu o rază” (*La o artistă*, 1868) etc., etc.

Câteodată, în aceeași vreme, visul înseamnă, mai apăsător, aspirație sau reprezentare, ca de pildă, în sintagmele din poezia *Din străinătate*, „*visările* juniei”, „*visări* de-un ideal”, sau din *Amorul unei marmure* (1868), în „*vise* de mărire”.

Tot așa, rapelul insistent pe cuvântul *vis* este menit să întărească puterea sentimentului național în repetiția ternară din *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie* (1867): „*vis* de vitejie, fală și mândrie”.

În același registru, al visului ca reprezentare, se înscrie și vorbirea poetică despre visul României în legătură cu destinul Italiei surori, evocate într-o poezie postumă (*La o artistă* – II, în *Opere*, IV): „Astfel România... Visat-a de glasul tău dulce, de cântu-ți de durere plin... Ea dară acum te salută, ea-n visul ei te-a presupus.”

Cum spuneam, marea frecvență a cuvântului atrage totuși atenția asupra importanței lui în general în cadrul vieții interioare a poetului pentru care, încă de pe acum, „visul există” ca o stare familiară, în ciuda îngustimii ariei de semnificații care nu depășesc o anumită convenție, destul de exterioară, regăsisibilă la romanticii din generațiile anterioare de la Heliade la Hașdeu.

Două momente sunt vrednice însă de reținut între aceste stereotipii ale expresiei unor stări. Unul se întâlnește în poezia *Amicului F.I.* din 1869 și mi se pare foarte semnificativ. Intrat în perioada romantic-tenebroasă, sceptică, rece, dezabuzată, de tip mai degrabă byronian, poetul dă curs unor imagini legate de structura

unui astfel de erou. Sumbro și pustiit, acesta își vede visele rămase în trecut. Starea lui actuală este resimțită ca efectul unei căderi dintr-o stare primă, superioară, parcă paradiziacă, de vârstă de aur, după care acum, privind înapoi, tânjește. Două strofe spun, pe de o parte, importanța lumii naive a visurilor, pe de alta, reacția dureroasă, sentimentală în sens schillerian, față de pierderea ei:

„Visuri trecute, uscate flori,
Ce-ați fost viața vieții mele
Când vă urmam eu, căzânde stele,
Cum ochiul urmă un meteor.

V-ați dus cu anii, ducu-vă dorul,
Precum cu toamna frunzele trec,
Buza mi-e rece, sufletul sec,
Viața mea trece uitând izvorul.”

Din procedeele simple de aglomerare, de juxtapunere ale unei stilistici de redundanță cum este aceea a întregii poezii de tinerețe eminesciene, se distinge o clară alternanță a imaginilor referitoare la visuri, într-un ritm descendent, până la unificarea cu sens negativ din ultimul vers citat. O tensiune expresivă se instalează încă din primul vers, între cele două sintagme constitutive, una legată de trecut („visuri trecute”), cealaltă de prezent („uscate flori”) și se continuă în cele ce urmează. Declarația pasionată care succede, fixează, exaltând-o, valoarea visurilor pentru erou, în trecut („ați fost viața vieții mele”), valoare de sorginte și esență a existenței și a ființei. Traectoria descendentă a imaginii care întrerupe, din perspectiva prezentului („Căzânde stele”), dureroasa amintire a unui trecut legat de perspectiva celestă („când vă urmam eu, ... cum ochiul urmă un meteor”) adaugă încă o treaptă coborâșului.

Atributele toamnei și ale senectuții se acumulează într-un peisaj dezolat, de temperaturi scăzute. Dispariția visurilor e sugerată de o comparație des întâlnită la Eminescu chiar în operele mai târzii, „precum toamna frunzele trec”. „Buza rece”, „sufletul sec” ale personajului liric proiectează efectele gravului minus asupra ființei.

Iar versul final al citatului reconfirmă puterea de sursă, de „viața vieții”, care e visul, prin imaginea de uitare a izvorului („viața mea curge uitând izvorul”), care acoperea și exprima lumea fluidă și tumultuoasă a visurilor, lumea cea dintâi. Astfel, dinspre trecut înspre prezent, dinspre cer spre pământ, dinspre tinerețe înspre senectute, dinspre plenitudine înspre secătuire, dinspre vară spre toamnă, se produce efectul pierderii visului, exprimat în valorile veșterii, căderii, înghețării, uitării. Toate acestea vădesc semnele unei naturi ciudate care prinde, parcă, să poarte pecetea damnării. Pierderea visului, ieșirea din fluxul binefăcător, vital, din izvorul energiei acvatică a luminii înseamnă o rupere, o decădere dintr-o stare și dintr-o lume superioară, pentru că simptomele descrise sunt, în linii mari și în ciuda expresiei încă destul de fruste, ale unui personaj care a pierdut, în ordinea unui spațiu magic, cerul, iar în ordinea timpului, vârsta de aur. Căci, pe măsură ce evoluția gândirii mito-poetice la Eminescu se precipită și se îmbogățește prin anii '69-'70, visul devine tot mai mult amintire a vârstei de aur sau a cerului și chiar singura punte de întoarcere într-acolo. Și interesant este că, încă de pe acum, se anunță complexul luciferic, al căderii, începe să se circumscrie, din detalii caracteristice care marchează tipologia demonului plină de pondere la Eminescu.

Cel de-al doilea moment important ca semnificație a visului se schițează tot de pe acum, de prin anii 1866-'69, atât în antume, cât și în postume. Nu numai eroul liric ori iubita sunt investiți cu facultatea de a visa, ci și o sumă de obiecte, ființe ori elemente se arată apte de a trăi și a se înveșmânta în dimensiunea visului, care devine parcă, treptat, o a patra dimensiune a cosmosului, un plan al tuturor întâlnirilor posibile.

Așa, bunăoară, este pomenit „al mării vis rebel” (*Cine-i – Opere IV, Postume*) sau *visul* lebedei ori al luncii („cum lebăda viața ei toată visează un cântec divin”, „cum galbena luncă visează o iarnă întreagă de-un cânt” – *La o artistă – II, Ibidem*). Colibele înseși ale satului natal respiră „visări misterioase” (*Din străinătate*, 1866). Cum am văzut mai sus, o țară personificată visează glasul alteia înrudite.

În romanul postum *Geniu pustiu*, în care tărâmul visării și al realului se interferează neconținut, până și cărțile visează, în vrafurile

unde zac, la ceea ce cuprind în paginile lor. O strofă din *Amorul unei marmure* (1868), făcută dintr-o cascadă de comparații menite să ilustreze legătura de nedesfăcut, prin iubire, între o serie de obiecte și subiecte, culminează cu relația dintre copil și vis („ca visul pe-un copil”). Nici aici, în pofida acumulărilor retorice care tocesc sensurile și a simplității comparației, a nudității celor doi termeni, nu se poate trece peste semnificația întregului context eminescian. Intimitatea dintre copil și vis, atracția aceasta de ordin firesc, relevă trăirea inerentă a copilului într-o lume asemănătoare cu aceea a visului și care se va dezvălui ulterior a fi aceea a basmelor, a miturilor. Așa cum în macrotimp, numai vârsta de aur se corelează cu visul, tot astfel în microtimp, adică în istoria ființei omenești, copilăria doar se scaldă în vis. Și pierderea lor, ca și pierderea cerului sau a pădurii (respectiv în cosmosul mare și în microcosmos), înseamnă decăderea din fericita stare în care visul și realitatea sunt una.

Și în proza acestei etape întâlnim visul ca motiv explicit, abordat din mai multe unghiuri decât în poezie, dezvăluind numeroase posibilități de interpretare a structurii eroilor, ca și a psihologiei creatoare a artistului. Foarte adesea, visul se confundă cu o stare de reverie adâncă, naturală sau voită, în care se poate fantaza liber, în care imaginația vagabondează în voie. Și eroul, Toma Nour, și interlocutorul său din *Geniu pustiu* trăiesc cu predilecție aceste stări caracteristice, de fapt, eroilor romantici din toată literatura lumii. Nu numai că pentru personajele acestea visul există, după mult citata vorbă, dar înseamnă net un spațiu al unei libertăți altundeva imposibile. „Îmi închisei ochii pentru ca să visez în libertate”, mărturisește autorul. Iar Toma Nour vorbește despre vis ca despre un mod de depășire a timpului înainte și înapoi, de abolire a determinărilor obișnuite ale lumii realului: „O, atunci îmi place să trec prin lume cu ochii închiși și să trăiesc sau în trecut sau în viitor. Visez ca copilul ce vorbește prin somn, zâmbind, cu Maica Domnului – mă transport în cer – pun aripi umerilor mei și părăsesc pământul, pentru ca să mă dau cu totul acelor umbre divine – *visuri*, care mă poartă din lume-n lume și mă izbesc din gândire în gândire. Mor pentru pământ, ca să trăiesc în cer.”

Comparația cu copilul este de reținut în primul rând, în legătură

cu ce spuneam mai sus, fiindcă trebuie să redevii copil ca să recapeti, odată cu marea puritate pierdută, condiția visului. Pe de altă parte, o altă funcție a visului în viața eroului răzvrătit și tăgăduitor romantic apare aci, aceea de cale a întoarcerii înspre o altă zonă de existență sustrasă timpului și spațiului pământesc în care a căzut. Aripile, umbrele divine, trădează câte ceva din lumea aceea unde aspirațiile spre cunoaștere, libertate și puritate s-ar putea desfășura nestingherite. Și totul exprimă, în termeni de celestă, paradiziacă beatitudine, mult jinduita întoarcere a „demonului”, pe traiectoria inversă a căderii sale, spre condiția angelică ce este și cea a copilului. De altfel, vom întâlni încă o dată relația copil-vis-er într-o relatare a eroului care a adormit pe mormântul mamei sale: „Și iată ce-am visat. De sus, sus, din acele stânci mișcătoare ce lumea li zice nori, vedeam o *rază* coborându-se tocmai asupra mea. Și *pe rază* se scobora o femeie îmbrăcată într-o haină lungă și *albă*... era maica mea... Ea mă discântă și din pieptul meu am văzut ieșind o turturică *albă* ce s-a pus la mama-n brațe... [...] Pe brațele mamei m-am schimbat din turturică într-un copilaș *alb* și frumos, cu niște aripioare de puf de *argint*. *Raza* cea de *aur* se suia cu noi... am trecut printr-o noapte de nouri – prin o zi întregă de *stele*, pân-am dat de-o lume de miros și cântec, de-o grădină frumoasă deasupra *stelelor*. Copacii erau cu foi de *nestimate*, cu *flori de lumină* și în loc de mere luceau prin crengile lor mii de *stele de foc*. Cărrile grădinii acoperite cu nisip de *argint* duceau toate în mijlocul ei, unde era o masă întinsă, *albă*, cu lumânări de ceară ce luceau *ca aurul* – și de jur împrejur sânți în haine *albe* ca și mama și împregiurul capului lor strălucea *de raze*.”

Într-o strălucită consonanță de senzații dominate de vizual, de elementul ignic în radiațiile lui cele mai pure, mai sublimate, care se substituie până și vegetalului (vezi foile de nestemate, florile de lumină și fructele ca mii de stele de foc), și ajung un adevărat vehicul (vezi raza călătoare), se constituie o primă imagine, nediferențiată încă, după tiparele folclorice, a paradisului. De la gradația culorilor sau mai bine-zis a valorilor, alb, argint, aur, raze, stele, foc, ca și de la simbolurile turturicăi albe, simbol ornitologic, la cele ale copilului înger și al mamei intercesoare, la acela al mesei din mijlocul raiului, percepem însă o anumită linie directoare în imaginația

artistului, exprimată într-o dinamică ascendentă a imaginilor, într-o metamorfoză neîncetată a lor pe măsura înaintării spre înălțime. Tot mai accentuat, nostalgia după înălțimile pierdute se transformă într-o propensie spre apex, spre marile înălțimi, slujită de imaginea materială a focului, transfigurat în cele mai diverse grade de strălucire.

Mișcarea eroului, a imaginii sale, este una spre în sus, o mișcare de ieșire din magmele în care se zbate titanul sau demonul în încercarea sa de răsturnare, de negare a lumii realului. Și elementul care-i servește la ridicarea din lumea sublunară în care se află este, cum am mai spus, cel ignic, dar purificat și concentrat pe măsura acelei ordini spre care aspiră, a ordinii de „deasupra stelelor”. Firește, regresia spre copilărie a fost necesară ca focul întunecat, nestins al magmelor să devină foc și lumină lustrală, căci copilăria face întoarcerea posibilă. Și această aspirație inconștientă de refacere a unității originare a ființei prin proiecția ei înapoi, pe drumurile păstrate în tradițiile mai vechii înțelepciuni ca experiențe arhetipale, este cu atât mai acută, cu cât eroul se simte mai în divorț cu contingentul, mai lipsit de comunicare, mai chinuit de neliniști și de incertitudine cu privire la sensul propriei sale existențe și al existenței în general.

Atunci când eroul, Toma Nour, se află în plină maturitate, visele lui se diversifică și se complică, deși funcția lor rămâne mereu aceeași, compensatorie, de evadare, de eliberare din constrângerea fără ieșire a realului. Ajuns, de pildă, după cumplite întâmplări care l-au lipsit de iubire, în Transilvania, el devine luptător în plină revoluție, în anul 1848. A asistat la orori comise împotriva românilor, la scene de groază și a rămas cu un teribil coșmar în stare de veghe, ca aceia care „visează aieva”: „Era noaptea aceea un roman cavaleresc fără înțeles – din evul mediu, dar în care nu mai eram în stare de-a transpune tablourile colorate cu sânge, cu foc și cu negrul vânt roșu al fumului, cari trecuse tulburi cu hidoasele lor fețe de mort, cu satanicele roșii fețe vii, ce trecuse pe dinaintea ochilor mei. Toate astea s-amestecau în sufletul meu cel turbure și din acest amestec se născu o tâmpire cumplită a organelor de cugetare și simțire, care-mi obosea capul, astfel încât simțeam că mi-e somn înainte de toate.”

Din această stare de insuportabilă tensiune, de sumbru vis-coșmar, bântuit de demoni și flăcări malefice, cu aer infernal (focul greu e elementul care stăpânește visul acesta în chip simbolic), eroul trece, într-un fel evident compensator pentru mizeria existenței și chiar într-un fel cathartic, într-un vis lung și complicat care ar înfățișa, față de cel negativ-demonic, un nou moment de ascensiune, latura pozitivă a polarității fundamentale înger-demon din opera eminesciană de tinerețe. Și iată visul, în care începutul atât de declarativ explică valoarea lui de compensație, prin opoziție cu turmentata și întunecata viață a eroului, realizând un tărâm al purității, frumuseții și transparențelor supreme: „Visul, o lume senină pentru mine, o lume plină de raze clare ca diamantul, de stele curate ca aurul, de verdura cea întunecoasă și parfumată a dumbrăvilor de laur, – visul își deschise auritele lui gratii și mă lăsă să intru în poeticele și etern junele lui grădini. Într-adevăr, că muntele pe care dormeam mi se păru una din acele grădini pendente ale Semiramidei, grădina a cărei treaptă de sus unită cu cerul răsfăța în lumina cea etern neturburată a soarelui un eden frumos cu largi alee de palmiferi, cu cărări acoperite de nisip alb, cu avulsuri de raze lungi și diamantice, cu stânci zdrobite de smirnă prin crăpăturile cărora ciorăiau și picurau curate ca cristalul, dar îngreuiat de dulcele și mirosul ambrei, nectarul cel adormitor al Orientului. Și toate acestea, asupra norilor! Cerul era senin ca o boltă de smarald susținută în orient și occident de oglinzile cele verzi și săltânde ale mărilor... numai într-un loc cerul părea dogorit și ars și o mare gaură în cer, din cari cădea la pământ pietre și risipături de muri, ce ardeu într-un loc. Acele pietre, căzând una câte una pe pământ, formau pare-că lângă Mureș ruinele unui oraș pustiu, nelocuit de nimeni, ars, pătruns prin ferestrele pustii și negre de fluierile cele sălbatice ale vânturilor reci.

Dar deodată păru că lumea se-nsenină, că gaura-n cer începe de-[a] deveni din ce în ce mai mare și mai largă, încât prin ea se vedea asupra boltei albastre ce-mbrățișează pământul o altă boltă cu mult mai naltă, cu mult mai largă, însă de-un aur curat și limpede ca lumina cea galbenă [a] soarelui, astfel încât întreagă acea boltă părea un soare mare care îmbrățișa o lume, lumea deasupra cerului.

Aerul tot era de lumină de aur, totul era lumină de aur, amestecat în gemetul lin și curat al arpelor de argint în mânele unor îngeri ce pluteau în haine de argint, cu aripi lungi, albe, strălucite, prin întinsul aceluiași imperiu de aur.”

Și aici, se configurează încă o dată, în vis, un paradis a cărui geografie magică relevă viziunea „dincolo”-ului la poetul romantic român. Iarăși visul deschide ușile raiului, interzise altfel chinuitului personaj care este Toma Nour, această natură catilinară, acest erou sceptic și îndurerat, mereu înfrânt, care ipostaziază din nou pe „demonul” incapabil de comunicare pe coordonata orizontală și căutând imposibila ieșire pe verticala pe care-l poartă visul. Dar paradisul aci se complică și se diferențiază. Mai întâi, el se naște, ca în reprezentările tradiționale, ca o grădină pe culmea unui munte. *Edenul frumos* se constituie din cea mai înaltă treaptă a muntelui împreună cu cerul, într-un chip asemănător topografiei realizate de Dante cu paradisul pământesc aflat pe vârful muntelui Purgatoriului. Capacitatea marilor perspective cosmice se întvede de pe acum în imaginația eminesciană care construiește un tablou global al pământului și cerului în dialogul dintre bolta de smarald și oglinzile verzi ale mărilor din răsărit și apus care o răsfrâng. Armonia coloristică remarcabilă se asociază unor parfumuri grele, orientale, între care sunt pomenite smirna și ambra, cu scopul alcătuirii complexului de senzații detectabile ale edenului.

Un loc însă în toată splendoarea bolții distonează grav cu acest paradis pământesc, amintind de împrejurările unei străvechi întâmplări arhetipale. În mijlocul transparențelor și strălucirilor de pietre prețioase, apare un efect al focului pe care-l cunoaștem și despre care am vorbit, al focului malefic și întunecat, infernal. Populara *gaură-n cer*, produsă în cerul *dogorit și ars*, și prin care cad *pietre și risipături de muri*, semnifică prăbușirea lui Satan, a lui Lucifer, arhanghelul răzvrătit, din cer. Toate, în acest fragment de dezolare, indică prezența demonului, cum ar spune Northrop Frye, de la urmele focului la ruinele zidurilor (căci în demonic nimic nu se poate edifica), la pietrele căzătoare, la pustietatea locului. Și locul prăbușirii lui Lucifer se întrupează în ruinele orașului de pe Mureș în care atâtea orori se săvârșiseră împotriva populației românești.

O urmă doar, însă indelebilă, a căderii celei dintâi, în micul infern ipostaziat de suferințele îndurate de orașelul acela. Amestecul de geografii arhetipale, mitice și de aluzii la planul de viață național, istoric se găsește și aci, și mai târziu la Eminescu, într-un fel simptomatic pentru importanța acestui plan chiar în vis. Foarte importantă este mai ales prezența complexului luciferic, a amintirii căderii originare care marchează deja, obsesiv, opera poetului.

Mai departe, se înalță, în același vis, peste paradisul pământesc și peste urmele prăbușirii, o altă lume, mult mai cuprinzătoare, *lumea deasupra cerului*. Într-o aurită apoteoză se înfățișează *imperiul de aur*, lumea solară a primei creații, în care prin lumina de aur se mișcă făpturile angelice cu haine și harfe de argint. Printr-o penetrantă intuiție artistică, lumea albastră-verde a edenului este înlocuită de puternicul galben-auriu, rarefiat, luminos, strălucitor al lumii solare, înflăcărate ca o aură a cosmosului. Relația eroului cu această lume este, pentru moment, doar una de admirativă uimire și singurul gest schițat de el, acela de recunoaștere a unui personaj pământesc transfigurat, într-unul din îngeri.

În același roman, un alt vis, tot paradiziac, al eroului care a încercat să se sinucidă, înfățișează o lume de dincolo împărțită la fel în două secțiuni, însă nu suprapuse.

După descrierea acelorași stânci de smirnă și a izvoarelor pure, sacre, după cântecele privighetorilor angelice, după trecerea printr-o dumbravă de aur ale cărei frunze cântă, personajul care, ca și Dante în *Divina Commedia* are el singur trup între toate umbrele, ajunge la un râu din ale cărui ape se înalță o insulă. În mijlocul acesteia, „se ridică la ceruri o biserică naltă cu cupole rotunde – toată de aur gravat...” Trecând cu barca de aur apele râului, eroul ajunge în biserică unde iarăși aurul abundă în portale, arcade, stâlpi etc. Și aci, cuprins de oarecare frică, el nu face decât s-o recunoască, într-o umbră albă, pe Poesis, iubita lui. De obicei, în această etapă creatoare, visul sfârșește aci și finalul, adică trezirea, echivalează cu *la chute*, în mic, care sugerează printr-un simbolic *raccourci*, decăderea din starea paradiziacă a eroului înălțat acolo, ca într-un refugiu de spațiu-imaginar, prin mijlocirea visului.

Cea mai violentă cădere, cea mai percutantă se produce într-alt

fragment din *Geniu pustiu*, cu cea mai mare pondere în ilustrarea complexului luciferic în etapa de creație studiată până acum. Este vorba de un vis coșmar din acelea care-l bântuie pe eroul îndârjit împotriva lumii: „Astfel svârcolindu-mă în patul meu, părea că demonii toți intrase în sufletul meu cel turburat, asemenea unor visuri aievea... unor visuri cu ghearele de fier. În toate părțile mă întorceam, spre părete... dar păretele părea zugrăvit cu chipuri roșii ca acele ale icoanelor de lemn din bisericile bătrâne – mă întorceam spre cuptor, dar cărbunii ce ardeau vineți pe vatră păreau roși ochi de demoni, cari se întorceau cumplit, iar în fumul cel verde ce se înălța în sus păream a vedea fluturând părul despletit și sur a unei furii crâncene. Îmi închideam ochii, ca să alung toate visurile acestea... Un somn părea că mă cuprinsese, însă somn cu durere de cap și cu bătăi de inimă. Creierii mei părea că-i stoarce o gheară de lemn, pieptul meu părea apăsător ca de-o piatră, părea că e cineva pe mine care-mi atingea suflarea, care m-apuca cu brațele lungi și teribile și m-arunca într-un abis întunecos unde cădeam mereu, mereu... Astfel, între cer și iad văd piscul cel de piatră sformată a unei stânce pe care mi se părea c-am să cad. C-un țipet teribil mă smuncesc pare-că din cursul ce-l luase corpul meu în jos, dar în momentul acela ajung de stâncă, o durere cumplită... îmi spărsesem capul de ea... Mă pomenii: Căzusem într-adevăr... dar de pe pat jos.”

Ceea ce izbește aci în primul rând este deosebirea dintre două categorii de visuri. Celei dintâi îi aparțin visele în stare de veghe, „visuri aievea” cum le numește Eminescu și despre care mai pomeniște de câteva ori în legătură cu personajele aceluiși roman postum. Sunt visele proiecții în afară, produse ale unei imaginații de o forță neobișnuită care pune pecetea unei sensibilități rănite, a unui suflet tulburat asupra lumii întregi. Foarte răspândită între romantici, modalitatea aceasta psihologică a visului are, cum vom vedea în continuare, și la poetul român o marcată prezență care atestă facultatea de a investi lumea cu atributele propriului său univers, de a o subordona viziunii sale. „Visurile aievea” care poartă urme oarecum livrești (dacă regăsim, după spusa eroului, reprezentările demonilor în vechile icoane de lemn, iar furiile ce se înalță din fumul verde – deci sulfuros infernal – ne duc din nou

parcă spre amintiri dantești), se înlănțuiesc într-o clară potrivire de imagini cu celelalte vise, din somn, în care prezența demonului se trădează într-o simptomatice specifică de coșmar, spusă parcă de o conștiință medievală, torturată de prezența nevăzută, dar acut resimțită, a demonului. *Abisul întunecos*, căderea, simbolul pietrei sfărâmate, al pietrei de care se poticnește trupul eroului, încarcă visul de conotațiile care înconjură și exprimă damnarea, starea arzătoare de conștiință a multor romantici. Totul este trăit interior printr-un transfer oniric care identifică viața eroului cu anumite întâmplări și tipologii arhetipale legate de istoria macrocosmosului așa cum au fost consemnate de vechile cărți sacre de la origini până la sfârșitul ciclului.

În orice caz, cele două ipostaze ale visului, cea de coșmar și cea edenică, mirifică, ar putea fi luate, încă de pe acum, pe de o parte, drept o dublă ipoteză cu privire la structura unei posibile lumi de dincolo (ca cea emisă în poezia *Mortua est*), pe de altă parte, ca o expresie a dublei vocații a eroului, la calitatea de înger din care a decăzut, și la cea de demon în care se zbate.

Pentru psihologia romantică a artistului ni se mai pare interesant încă un soi de vis în care se schițează enorma dilatare a eului atât de caracteristică romanticilor. În ciudatele lor visuri, aceștia făceau loc unor aspirații de o îndrăzneală uimitoare pentru omul de rând. Dădeau oare curs unora din experiențele lor universalizante, menite să-i facă să trăiască din curiozitate filosofică existența altor ființe sau să se risipească în lume până la limitele ei cognoscibile, până la depersonalizare ori identificare cu non-eul? Ori era o exaltare cu totul particulară, un joc de-a demiurgia pentru a satisface niște complexe de inferioritate ale unor creatori pierduți în solitudine și anonimat. Vorbind despre un astfel de joc la Karl Philipp Moritz, care anunță stările tipice ale romantismului, Béguin oferă, pentru comparație, un exemplu ilustrativ din Maurice de Guérin. Fragmentul îi pare de o poezie și de o suplețe rară, greu de găsit la autorul german.

Ne îngăduim să retranscriem aci pagina care traduce „aspirația esențială” a romanticilor în viziunea lui de Guérin. Ea sună după cum urmează: „Dacă ai putea să te identifici cu primăvara, să mergi până-ntr-acolo cu acest gând, încât să-ți închipui că porți în tine

întreaga viață, întreaga dragoste care dospește în natură, să te simți floare, iarbă, pasăre, cântec, răcoare, elasticitate, voluptate și sănătate totodată! Ce aş face eu atunci? Sunt momente când, concentrându-te asupra acestui gând și privind fix natura, îți închipui că trăiești ceva asemănător.”²

Și acum, în apropiere nemijlocită, pentru o judecată nepărtinitoare, acel vis de uriașă extensie a eroului în *Geniu pustiu*, unde el se substituie cauzei prime și se vede pe sine proiectat în întregul univers: „Adeseori în nebunie uitam pe Dumnezeu – visam că eu îs lumea cu miriade de stele și cu miriade de flori, și-mi părea că-mi plec albastrele mele mări și înstelatele mele ceruri, munții mei cei negri și văile mele cele verzi, nopțile mele cele lunatice și zilele mele cele de foc, îmi părea că le plec toate și le-nchin cu tămâia vieții lor unei palide umbre de argint ce-mi părea centrul lumii, umbră ce cobora razele soarelui ca pe-o scară de aur – umbra Poesis!”

Dacă la Guérin gândul eflura doar posibilitatea foarte timidă unei astfel de identificări, la Eminescu imaginea capătă o putere inegalabilă subliniată de repetiția aproape nebunească, dar atât de convingătoare, a pronumelor posesive („albastrele *mele* mări”, „înstelatele *mele* ceruri”, „munții *mei*...”, „văile *mele*” etc.). Astfel imaginea mirifică a universului luat în posesie de eroul îndrăgostit se mulează pe o idee într-o câțva demonică de substituire a eului acestuia, puterii divine. Procesul incipient aci va continua, arătând din partea eroului o tot mai accentuată nemulțumire atât față de ordinea lumii reale, a societății, cât și față de ordinea și legile celeste.

Tot în același context al viselor sau reprezentărilor despre sine în raport cu categoriile, eroul mai mărturisește a se fi văzut adeseori într-o curioasă situație: „... îmbrăcat în haina morții, eu, în luptă cu bătrânul timp, îi rumpeam aripile și-l azvârleam în uitare!”

Substituit parcă și aci unei puteri tainice și ineluctabile, ca un adevărat negru voievod justițiar, el luptă împotriva acelei categorii stingheritoare, aceluia obstacol în calea vieții, frumuseții și fericirii, împotriva timpului dușmănos reprezentat ca în iconografia antică târzie și medievală, bătrân și purtător de aripi. Să fie oare și aci o

² Apud Albert Béguin, *op. cit.*, p. 63.

urmă de influență shakespeareiană (prevalentă în scrierile acestei epoci și mai cu seamă în *Geniu pustiu*), din sonetele în care „marele Brit”, îndrăgostit, se socotea „in war with Time” (în război cu timpul), pentru a păstra în eternitate obiectul iubirii neschimbat cu toate atributele lui? Oricum, impulsul eroului este unul titanic sau demonic, de răsturnare, de înfrângere a legilor lumii obiective, considerate imperfecte, inferioare, strâmb alcătuite.

După anul 1870, semnificațiile visului se și multiplică, se și adâncesc, țesând legături și explicații în tot mai complicatul și mai înaltul univers eminescian. Visul-iluzie îmbracă tot mai des un sens filosofic permeat de înrâuririle gândirii indice preluate direct de la surse³ ori trecute prin sistemul filosofic al lui Schopenhauer. Viața este tărâmul aparențelor, al inconsistentelor fenomene înșelătoare, al umbrei și visului. Hamleticele întrebări din *Mortua est* (1871) privitoare la sensul existenței vădesc o sceptică frondă tinerească, un soi de nihilism provocat de relativitatea lucrurilor, de incapacitatea minții de a percepe adevărul într-o lume în care simțurile sunt atât de înșelătoare. Faimoasa strofă:

„A fi! Nebunie și tristă și goală:
Urechea te minte și ochiul te-nșală;
Ce-un secol ne zice, ceilalți o dezic...”

culminează cu concluzia declarativ-retorică *Decât un vis sarbăd, mai bine nimic*.

În același poem „... viața-i o baltă de vise rebele”, sau „vise-ntrupate gonind după vise/ pân' dau în morminte ce-așteaptă deschise”. Cursa disperată a iluziilor sfârșește odată cu viața însăși.

Visul sarbăd revine, de altfel, și într-o piesă lirică în care Witz-ul romantic acoperă, cu ironia lui hazoasă, necazurile unei precare vieți de artist și gânditor. Într-o lume motănească, pe care și-o închipuie în felul hoffmanesc (probabil ca aceea a motanului Murr), eroul presupune că ar predica o filosofie a lumii ca vis (și aci apare motivul

³ Cercetările mai recente întreprinse de scriitoarea indiană Amita Bhose, care a făcut o teză de doctorat la București, cu titlul *Influența indiană asupra gândirii lui Eminescu*.

vechi încă din Antichitate al lumii ca vis, mult folosit de stoici și reluat masiv de Renaștere, de Shakespeare și Calderon), ca vis sarbăd de motan. La modul *burlesc* (ca în *Cugetările Sărmanului Dionis*, 1872, mai sus citate) sau la modul serios ca în *Mortua est*, visul capătă tot mai mult, într-o anumită măsură, accepția de lume iluzorie, himerică, de apartenență la caducul vâl al iluziilor, Maya, din filosofia indiană. Dar asta în special cu referire la timpul prezent, căruia romanticul român îi refuză orice valabilitate, orice realitate, prezent pe care-l disprețuiește și-l depreciază chiar și în felul acesta al considerării lui drept o iluzie sau un vis al morții (căci visul, metaforă a morții, este de întâlnit tot mai des de la *Mortua est*).

Într-adevăr, când visul se referă la trecut, și ambitusul, și valoarea cresc indefinit. Atunci el capătă semnificația unei adevărate viziuni, a unei surse de adevăr care se revelă urmașilor cu o aură de frumusețe ce distonează flagrant cu himerica întunecime a prezentului. Așa de pildă, sensul mai acuzat de *viziune* al visului apare în *Venere și Madonă* (1870) asociat cu universul propriu de imagini al artistului:

„Rafael, pierdut în *visuri* ca-ntr-o noapte înstelată,
Suflet îmbătat de raze și d-eterne primăveri,
Te-a văzut și-a *visat* raiul cu grădini îmbălsămate,
Te-a văzut plutind regină printre îngerii din cer.”

Confuzia între *vis* și *viziune*, ca sinonime perfecte, devine destul de evidentă și în poemul *Epigonii*. Aci poetul, izbutind o dublă ipostaziere, intră și în universul de gândiri al înaintașilor, și în cel al modernilor, al epigonilor. Și cum îi investește pe cei dintâi cu atributele de *poeta vates*, de clarvăzători și magi, ca în vremea vârstei de aur a omenirii, se cufundă el însuși, ca un scafandru cu puteri supranaturale, în acele zile de aur și în lumea miturilor, ca într-o mare de *visuri*:

„Când privesc zilele de-aur a scripturilor române,
Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine
Și în jur parcă-mi colindă dulci și mândre primăveri.”

Imersia în acest univers revolut prin intermediul visului care a însemnat și altădată, în accepția de *viziune*, o reminiscență a vârstei de aur, îl face pe eroul liric un *văzător* care începe să comunice elementele viziunii sale. Mai întâi, peisajul mirific al vârstei de aur, încărcat de frumuseți incredibile:

„Sau văd nopți ce-ntind deasupra-mi oceanele de stele,
Zile cu trei sori în frunte, verzi dumbrăvi cu filomele,
Cu izvoare-ale gândirii și cu râuri de cântări.”

Urmează, după aceea, șirul poezilor înzestrați cu daruri orfice pentru ca imaginea vârstei de aur să fie unitară („*Văd* poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere” etc.). Între acești poeți orfici ai trecutului românesc care echivalează în gândirea poetului cu o adevărată vârstă de aur, stăpâni ai visului (adică ai visurilor poetice, ai instrumentelor creatoare) sunt Eliade („Eliad zidea din *visuri* și din basme seculare/ Delta biblicelor sânte...”) și mai cu seamă Alecsandri. Darul orfic al acestuia din urmă se manifestă într-un fel foarte curios, printr-o întâlnire, printr-o confuzie într-un plan misterios, a visurilor poetului cu visurile apelor, stâncilor, pădurilor, mijlocită de *doina tristă a voinicului de munte*. Prin doină, care are probabil, în gândul lui Eminescu, atributele magice ale poeziei și muzicii străvechi produse de popoare în copilăria lor, poetul regăsește expresia visată de elementele naturii înseși. În mintea grecilor antici, în viziunea lor plină de poezie asupra unei naturi însuflețite, cântecul lui Orfeu exercita o stranie influență. *Argonauticele* consemnau efectele conjugate ale muzicii și poeziei lui Orfeu asupra stâncilor, apelor, pădurilor și viețuitoarelor de tot soiul. Insistent preocupat, în anii 1869–1870, de refacerea unui Orfeu românesc (vezi interesanta încercare din *Făt-Frumos din lacrimă*), Eminescu a amintit și în *Epigonii* despre acea putere originară a poeziei cu care l-a investit pe Alecsandri. Într-adevăr, transa poetică a acestuia pare să includă visul elementelor:

„Sau *visând* cu doina tristă a voinicului de munte
Visul apelor adânce și a stâncelor cărunte,

Visul selbelor bătrâne de pe umerii de deal,
 El deșteaptă-n sânul nostru dorul țării cei străbune,
 El revoacă-n dulci icoane a istoriei minune,
 Vremea lui Ștefan cel Mare, zimbrul sombru și regal.”

Iar stearpa generație a epigonilor care populează recele prezent, „lumea de noroi”, e marcată ca de o infirmitate, de lipsa visului:

„Noi? Privirea scrutătoare ce nimica nu *visează*...”

Dubla semnificație a visului în funcție de dimensiunile timpului răsare cu limpezime din poemul acesta, unde „sântele firi vizionare” ale trecutului au „visat zile de aur pe-astă lume de amar”, iar urmașii lor din prezent socot, într-o rece și sceptică interpretare a lumii, că totul e convenție, aparență, pulbere și ruină. Viziune, evocare plină de adevăr în trecut, visul devine pentru indiferentul prezent în care se zbate și suferă eroul, himeră, iluzie, aparență deșartă, ilustrând gravul hiat, de netrecut, între trecut și prezent în gândirea eminesciană.

Un alt poem, *Egiptul* (1872), reunește și el mai multe accepții ale visului. Extras din *Memento mori*, vasta poemă, în care fiind vorba de istorie, de trecut și de prefirarea plină de melancolie a civilizațiilor apuse, visul joacă un rol însemnat, *Egiptul* aduce o undă de exotism foarte potrivit cu toată atmosfera unei opere pendulând între o strălucire de altădată și o risipire într-un deșert pe care, din când în când, apar semnele stranii ale amintirilor. La scurte intervaluri se întâlnesc semnificații diverse ale visului. Într-un efort convergent, elementele se întâlnesc, sub magia unei nopți cu lună, purtate de intenția refacerii pentru o clipă a stinsei frumuseți, într-o iluzorie înșiruire de visuri:

„Toat-a apei, a pustiei și a nopții măreție
 Se unesc să-mbrace mândru veche-acea împărăție,
 Să învie în deșerturi *șir de visuri* ce te mint!”

Dar aceste iluzii, aceste aparențe înșelătoare sunt receptate ca un șir de tablouri adevărate, de viziuni ale unei vremi depărtate:

„Râul sfânt ne povestește cu-ale undelor lui gure
De-a izvorului său taină, despre vremi apuse, sure,
Sufletul se-mbată-n visuri care-alunecă în zbor.”

Mai departe, spre sfârșit, ideea e reluată și retrăirea istoriei este omologată și ea cu visul:

„Ș-atunci sufletul visează toat' istoria străveche...”

Și ambiguitatea aceasta, această dublă direcție a visului, între iluzie și viziune, între termenul care creează iluzia și cel care o receptează ca adevăr, dă o perspectivă mult mai adâncă, mult mai filosofică vastei meditații eminesciene. De altfel, toată meditația poetului asupra istoriei stă sub acest semn al visului, pentru că explorarea unei zone incerte, depărtate, nefamiliare, ca aceea a lumilor vechi, avea nevoie de sprijinul studiului istoriei ca atare, dar și de propriile sale intuiții, de coborârea în adevărul viziunilor sale interioare. Ca un romantic adevărat, Eminescu credea și el, profund, în puterile imaginative care urmăreau, în demersul lor particular, revelarea unor adevăruri importante, de numeroase ordine⁴. Iar istoricul, ca și poetul, este un vizionar, adăugând lumii pe care o descoperă, ca și cum ar crea-o, un adevăr sau o participare la un adevăr al spiritului care ar explica-o, dincolo de șirul aparențelor, al fenomenelor, cu forme coerente, individuale, ce ar face universul viu și finit pentru mintea noastră finită.

De aceea, partea introductivă din *Memento mori* ne introduce, încă de la primul vers, în lumea visului atât de cultivată de poet:

„Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur...”

Între această lume și cea reală, însă, stăpânește o gravă, dureroasă incompatibilitate, rezolvabilă numai printr-o cunoaștere de natură superioară, prin înțelegerea resorturilor ascunse care mișcă

⁴ Maurice Bowra, *The Romantic Imagination*, Oxford Nino Press, ed. VI, 1973, p. 7.

lumea. Și efortul gândirii poetului, susținut de puterea de evocare, de reînsuflărire a visului, încearcă să pătrundă prin tâlcurile istoriei, înspre adevărul ultim. Trec prin fața ochiului său interior Ninive și Egiptul și Palestina și Grecia și Roma și Dacia, căderea Daciei și căderea Romei, grandioase teomahii, se desfășoară revoluția franceză din 1789 și aventura napoleoniană. Mereu alte forme acoperă același adevăr uman și aceeași sursă nesecată, dar și grandoarea gândului omenesc. Totul se repetă, fără legătură pentru cercetătorul istoriei, în cicluri care nu cresc și descresc și în care nu se arată niciun sens, nicio finalitate. Iar întrebările, veșnic puse și repuse, nu pot atinge esențele, cauza primă.

Din deșertăciunea înșiruirilor de imagini, gândul visătorului deduce o gravă concluzie, generală pentru romantici, pentru Shelley ca și pentru Novalis, din lumea imaginilor iluzorii supusă timpului. O apostrofă adresată categoriei înseși lămurește ideea poetului:

„Timp, căci din izvoru-ți curge a istoriei gândire,
Poți răspunde la-ntrebarea ce pătrunde-a noastră fire,
La enigmatle din care ne simțim a fi compuși?
Nu!... Tu măsură intervalul de la leagăn pân-la groapă
În *ăst spaț' nu-i adevărul*”

În spatele istoriei și al timpului se ascund sensurile lumii, ale existenței. Tot ceea ce este în timp este aparență și iluzie. Versul final al impresionantului poem despre grandoarea și căderea ciclurilor, istoriei, reia vechea imagine a vieții ca vis („Căci gândirile-s fantome, când viața este vis”). Iar aci se spulberă prejudecata despre nihilismul eminescian, căci visul iluzie, jocul înșelător al imaginilor se desfășoară numai la suprafața fenomenală a vieții și privește numai acest strat subțire și inconsistent. Un sens adânc se ascunde dincolo de vălul iluziilor stăpânite de moarte și gânditorul, chinuit de patima cunoașterii, încearcă să-l deducă din meteorica strălucire a câte unei minți omenesci al cărei zbor s-a îndreptat, călăuzit de o idee, înspre țeluri de valoare universală urmărite cu inextingibile ardori (ca, de pildă, ideea superioară a *eternei păci* care ni se pare că trebuie citită pace universală, idee purtată pretutindeni în Europa

de titanicul gând napoleonian). Și în aceste minți care se ivesc din când în când pe cerul istoriei, poetul încearcă să descifreze, printr-o temerară, dar zadarnică analogie, pe acela care „scrie mai dinainte a istoriei gândire”. Neputând pătrunde, în ciuda celor mai îndărătnice sforțări, în acea lume a cauzelor care rămâne mută și închisă, cutezătorul înțelege doar existența unui sens ineluctabil și obscur în toate și care-i poartă pe oameni și desfășurarea vieții ca „un val fără de nume”. Acest sens e imprimat pretutindeni, într-un fel de conștiință a elementelor, a obiectelor. Pământul însuși „cugetă adânc și sfânt”.

Revenind la *Egiptul* și la încărcătura variată de semnificații a visului, o descoperim și pe aceea a visului ca un fel de halou, de aură a lucrurilor. Nilul este „înecat de vecinici visuri”; „unde visează spume”; piramida are „visuri”. Mai interesante sunt „visările pustiei”, care par să fi dat naștere unei cetăți de giganți, Memfisului. Dar tot așa de bine s-ar putea ca cetatea să se înalțe „ca un gând al mării sfinte, reflectat de cerul cald și-aruncat în depărtare”. O întrebare se naște de îndată ce schițăm cea mai simplă comparație: oare *visările pustiei* și *gândul mării* care pot produce același efect nu sunt oare echivalente? Nu putem oare substitui gândul visului și visul gândului? Răspunsul pare să fie afirmativ dacă mai luăm în considerație o sintagmă determinantă pentru Memfis, care, în penultima strofa e denumită *argintos gând al pustiei*. Așadar, *vis* și *gând* sunt sinonime în efectele pe care le produc ca reprezentări, ele fiind formele îngemănate de activitate ale unei conștiințe desfășurate respectiv pe tărâmul filosofiei și poeziei, în manifestări specifice. Tot în *Memento mori*, spre final, după evocarea sfârșitului ipotetic al lumii cuprinse de triumful morții (asupra lumii aparențelor, se înțelege), poetul vorbește de zădărnicia activității gânditoare la care renunță, pentru că ea nu-i poate da dezlegările de care are atâta însetată nevoie. Adevărat e că și gândirea, și poezia au în ele un strop din apa eternității care le face puțin mai durabile decât celelalte lucruri omenești (deci nu perene):

„Din aghiazima din lacul ce te-nchină nemuririi,
E o picătură-n vinul poeziei și-a gândirii,

Dar o picătură numai. Decât altele ce mor,
Ele țin mai mult. Umane, vor pieri și ele toate.”

Opțiunea poetului în favoarea poeziei, deci, implicit, în favoarea visului, e determinată de imposibilitatea filosofiei de a da răspunsuri satisfăcătoare chinuitoarelor întrebări ale unei conștiințe cercetătoare (iscoditoare). Aplicarea gândirii pe realitatea iluzorie a vieții ca vis nu poate genera decât inconsistente gânduri: „Căci gândirile-s fantome, când viața este vis”. Poezia rămâne, desigur, și pentru Eminescu (ca și pentru Dante când părăsea scrierea *Banchetului* pentru *Divina Commedia*) universul în care poetul exprimă adevărurile sale mai adânci despre structura lumii și propria sa structură, hrănite de imaginația creatoare, „articol central al crezului romantic”⁵, singura forță în stare să refacă unitatea pierdută a lumii. Iar visul este instrumentul de cunoaștere care oferă putința mișcării fără obstacole într-o explorare fără sfârșit. În istorie sau în istoria arhetipală (adică în mituri) sau în geografia magică a lumii, adevărul se reconstruiește din fragmentele de aură a lucrurilor care sunt visele, frânturi, reminiscențe dintr-o condiție ideală, originară a lumii, nedespărțită, nefragmentată în aparențe și esențe. În setea de integralitate, de unitate, a creației, poetul vedea adesea lucrurile, elementele, oamenii visând, într-o ontologică sete de complementaritate, la contrariile lor. Un dor infinit mână stările și elementele spre reprezentarea în vis a celorla cu care, în stare originară, perfectă, au fost reunite. Am văzut că pustia visa cetăți, dar și moartea visează viață („Că vis al morții eterne e viața lumii-ntregi” – *Împărat și proletar*); până și nimicnicia, adică neantul visează viața universului („Căci e vis al neființei universul cel himeric” – *Scrisoarea I*). Iar negura visează lumină; astfel luna este „copila cea de aur, visul negurii eterne” (*Scrisoarea IV*).

Poate că rezidă aci încă o explicație a frecvenței și intensității contrastelor în opera eminesciană, ele derivând dintr-o viziune de structură a imperfectei lumi, a fenomenelor dinlăuntru careia se aspiră spre o refăcută unitate a contrariilor într-o dramatică tensiune.

⁵ Maurice Bowra, *op. cit.*, p. 153.

Așa în *Înger și demon*, așa în *Împărat și proletar* și așa mai departe. Și, de altfel, „demonul” eminescian este expresia unei tipologii foarte caracteristic romantice, în care se manifestă ideea alienării eroului față de lume și față de sine. Răzvrătitul social, geniul, gânditorul, artistul, magul, cei a căror conștiință despre imperfecțiunea lumii din jur e foarte acută, se consideră pe sine drept „îngeri căzuți”, adică niște conștiințe superioare formate într-o lume dintâi, o lume superioară, perfectă, eșuate pe pământ, în contingent, ca într-o pedeapsă. Căci aci, printre muritorii de rând, doar ei mai au amintirea acelei lumi ideale spre care nu încetează să tindă. Căderea lor s-a datorat unei nesățioase dorințe de cunoaștere care continuă însă să-i anime, în variate moduri. O variantă a demonului este răzvrătitul, angajat în lupta socială, pentru răsturnarea imperfectei, strâmbei ordini (ca în *Înger și demon*, în *Geniu pustiu*, în *Împărat și proletar* etc.). O altă variantă este „magul” care încearcă prin mijloace magice, printr-un tip de cunoaștere interzis de Biserică, să depășească inferioara condiție a cunoașterii în lumea supusă categoriilor de timp și spațiu și să refacă, înapoi, în sus, pe dimensiunile unei geografii magice, traiectoria căderii. Cum am mai spus, amintirea acelor spații imagine e puternică și bântuie *visurile eroilor* romantici. Deci tot în vis, instrumentul prin excelență al imaginației, se pot reface legăturile și se poate nădăjdui întoarcerea, dar nu în supunere către ființa supremă, ci într-un soi de competiție demiurgică în care se simte geniul exilat pe pământ, simbol al acelor „îngeri căzuți” deținători ai arcanelor cerești supreme.

Acest drum înapoi spre cer este încercat, în opera de tinerețe a poetului, de un erou cu totul singular în literatura romantică română, într-o narație de un rar interes chiar pentru romantismul european. *Sărmanul Dionis*, nuvela apărută în 1872–’73, este brodată pe ideea *tale-quala* a lumii ca vis, ca reprezentare, adică, a sufletului nostru și care poate fi depășită prin cunoașterea magică, prin visul cu valoare de zonă superioară revelând structura unui univers imaginar tradițional cu treptele lui toate.

Motivul oniric capătă aci o natură gnoseologică particulară, prin eliberarea eului din constrângerea categoriilor. Și gândul lumii ca vis („Lumea e vis – în fapt lumea este visul sufletului nostru”),

descoperind flagranta relativitate a aceloră, devine în țesătura fantasticei povestiri impulsul, tentația eroului spre un tip superior de cunoaștere și de acțiune, realizabile printr-o inserare a visului în vis, de o îndrăzneță fantezie. Instinctul demiurgic se trezește în Dionis (alias Dan) în momentul în care proferează tocmai acele cuvinte citate. Împins de o violentă dorință de a forța cunoașterea cauzelor prime, de a acorda într-un fel nou, al său, microcosmosul sau macrocosmosul, de a interveni în desfășurarea marilor ritmuri, de a evada „din această ordine a realităților”, eroul recurge la magie, la puterile supranaturale ale cărții lui Zoroastru care-l transportă într-o viață anterioară. Și, prin vis, trece dintr-o existență într-alta. Călugărul Dan își amintește a fi visat viața lui Dionis, avatarul său („Călugărul Dan se visase mirean cu numele de Dionis”). La rândul său, după incredibilul voiaj lunar și după căderea luciferică, Dionis se trezește dintr-un vis („El se scutură oarecum de somn”, și mai apoi: „Fusese vis visul lui cel atât de aievea sau fusese realitate de soiul vizionar [adică iluzoriu, n.n.] a toată realitatea omenească”). Deci existența eroului romantic concepută de Eminescu ajunge o interpenetrare de visuri. Însăși aventura solară, aceea în care ajunge până la porțile interzise, se petrece în vis, într-o unică îmbinare de visuri în vis în literatura universală. Dar prin aceste visuri și prin câteva din semnificațiile lor superioare, se dezvăluie structura universului magic conceput de poet, cu întreaga mitologie aferentă.

Primul nivel și cel mai de jos al universului acestuia este constituit din lumea pământului, legată și supusă de categoriile conștiinței și sensibilității, de ordinea tiranică, univocă a realității, întunecate și apăsătoare ca un adevărat infern. Exilat și prins în această ordine stingheritoare a lumii fenomenale pe care o respinge și o reneagă în numele altor idealuri și a altei apartenențe, eroul, care are vocația libertății și a cunoașterii absolute, vrea să se elibereze. Și mijloacele de care se slujește pentru eliberarea din arzătoarele magme ale lumii realului sunt răzvrătirea și lupta împotriva ordinii sociale prestabilite, încercarea de răsturnare, tăgada, visul.

Am văzut că la acest nivel, nivelul din *Geniu pustiu* și din unele poeme din tinerețe (ca *Mortua est*), visul avea în primul rând valoarea unor ipoteze emise de erou asupra lumii de dincolo, asupra

spațiilor ei imaginare. Adică paradisul și infernul, raiul și iadul erau reprezentate prin elementele interioare ale viselor paradiziace ori infernale, asupra cărora ne-am oprit mai îndelung. Doar din când în când, în fragmente, se reproducea, în planul subconștientului, într-o închegare stranie, istoria străveche în lumea ebraică și creștină a unei căderi arhetipale.

Când eroul izbutea să se sustragă lanțurilor lumii fenomenale, împins spre interzisele mijloace ale magiei de către nelimitata sa sete de cunoaștere, când abolea legile realului și pătrundea cu iubita sa în cosmos, purtat de un gând și ocrotit de o mantie, alunizând în lumea lunară, el dădea frâu liber impulsurilor sale demiurgice, construind o nouă ordine pe lună, un peisaj mai frumos și mai plin, mai bogat, ca cel din mituri și din basme. Ca într-un vis se înfățișează nivelul lumii lunare în *Sărmanul Dionis*, construit în deplină libertate de erou și semănând izbitor în detalii cu *edenul frumos*, cu paradisul pământesc din *Geniu pustiu*. „Și ce frumos făcuse el în lună! Înzestrat cu o închipuire urieșească, el a pus doi sori și trei luni în albastra adâncime a cerului. Și, dintr-un șir de munți, au zidit domeniul său palat. Colnade – stânci sure, streșine – un codru antic ce vine în nori. Scări înalte coborau printre coaste prăbușite, printre bucăți de pădure ponorate în fundul râpelor până într-o vale întinsă tăiată de un fluviu măreț care părea a-și purta insulele sale ca pe niște corăbii acoperite de dumbrave. Oglinzile lucii a valurilor lui răsfrâng în adânc icoanele stelelor, încât uitându-te în el, pari a te uita în cer.

Insulele se înălțau cu scorburi de tămâie și cu prund de ambră. Dumbrăvele lor întunecoase de pe maluri se zugrăveau în fundul râului, cât părea că din una și aceeași rădăcină un rai se înalță în lumina zorilor, altul s-adâncește în fundul apei. Șiruri de cireși scutură grei omățul trandafiriu a înfloririi lor bogate, pe care vântul îl grămădește în troiene; flori cântau în aer cu frunze îngreuiate de gândaci ca pietre scumpe și murmurul lor împlea lumea de un cutremur voluptos. Greieri răgușiți cântau ca orologii aruncate în iarbă, iar painjeni de smarald au țesut de pe-o insulă până la malul opus un pod de pânză diamantică ce stecleşte vioriu și transparent, încât a lunelor raze, pătrunzând prin el, înverzește râul cu miile lui unde.”

Un astfel de peisaj exprimând o titanică sete de frumusețe și plenitudine revărsată în creație, schimbând echilibrul corpurilor cosmice, grămădind laolaltă dimensiunile măreției naturale, dă măsura unui adevărat catharsis al subconștientului eliberat al eroului. Singuri în lumea lunară, semn al unei enorme dilatări a eului, eroul și iubita lui au abolit, o clipă, limitele ființei în condiția umană și trăiesc acum, investiți cu atributele puterii magice (florile albastre și pasărea măiastră), o existență nouă, într-un tărâm ferice ale libertății, în care au apărut, simbolic, apele și vegetalul luxuriant, semnele unui subconștient purificat și liber. Că viața se retrăiește în totalitate în acest univers creat *de toutes pièces* de către erou, se mai vedea și din răsfrângerea cerului în ape și a vegetalului paradiziac tot în apele care au virtuți unificatoare în lumea pe care o străbat, creând cu oglinzile lor o imagine integrală a cosmosului. Și toate, în fabulosul peisaj, se supun creatorului lor care se simte, în sfârșit, liber și fericit. Dar el nu se poate opri aci. O nouă tentație i se înfățișează în însuși visul pe care-l visează în fiecare noapte, la unison cu iubita sa, și care-l poartă spre altă lume, cea solară, spre ultimele ceruri. Prin vis, Dan pătrunde mai adânc pe verticală în cunoașterea lucrurilor ascunse și interzise muritorilor, ajunge până în preajma supremelor arcanе, dar cu aceeași minte iscoditoare și neliniștită, mânăta de nesățioasa sete de cunoaștere neîngăduită. Iubita lui se ruga, pioasă, el cerceta, curios și preocupat.

Câteva fragmente din vis ilustrează atributele lumii solare, mult mai abstracte, din care au dispărut delectările senzoriale ale lumii lunare, apele, florile, pădurile, vietățile. Totul e sublimat și despuiat de substanță: „Visau amândoi acelaș vis. Ceruri de oglinzi – [îngeri] plutind cu înălțatele aripi albe și cu braie de curcubeu – portale nalte, galerii de o marmură ca ceara, straturi de stele albastre pe plafonuri argintoase – toate pline de un aer răcoare și mirositor. Numai o poartă închisă n-au putut-o trece niciodată. Deasupra ei, în triunghi, era un ochi de foc, deasupra ochiului un proverb cu literele strâmbe ale întunecatei Arabii. Era doma lui Dumnezeu. Proverbul, o enigmă chiar pentru îngeri⁶ [...] Și cu toate acestea în fiecare noapte

⁶ Vezi remarcabila interpretare dată semnului arab de Cristian Popescu în studiul său.

se repeta acest vis, în fiecare noapte el împlă cu Maria în lumea solară a cerurilor. Și de câte ori împlău, el își lua cu el în visul său cartea lui Zoroastru și căuta în ea dezlegarea întrebării [...] În zadar. Mîntea lui era preocupată și privirile ochilor lui mari erau ațintite asupra acelei porți vecinic închise.”

Nici iubita lui, nici îngerii, singurii locuitori ai acestei lumi în care răsună dulci muzici după care se mișcă stelele – o adevărată muzică a sferelor – nu-l pot abate pe Dan de la obsesia *porții închise*. Poarta închisă este bariera între erou și ultimul cer, cerul omniștiinței și al veșniciei, unde demiurgul, cauza primă a creației rezidă, și înseamnă, în același timp, interdicția de sus în jos a depășirii acelei granițe a cunoașterii, precum și tentația forțării de jos în sus a ineluctabilului obstacol. *Poarta închisă* devine cauza complexului luciferic care l-a animat pe primul violator al tainelor supreme de dincolo de lumea solară și continuă să fie spina iritativă în aventura extraterestră a eroului romantic. Și în legătură cu obsesia porții, putem lua în opera de tinerețe eminesciană dominată de eroul în ipostaza demonică, tot ceea ce este construcție, *murii* sau *doma*, drept un fel de expresie, tradusă în termeni de construcție, a interdicției, a depărtării, a cerului închis deasupra lui, despărțit de el (de la *Înger și demon* la *Strigoii*, la *Melancolie*, la domele din *Geniu pustiu* și din *Sărmanul Dionis*).

Obsesia porții interzise naște, în mod firesc, dorința transgresării interdicției. Împins irezistibil de același impuls luciferic, Dan cugetă în orgoliul său, comițând un *hybris* nebunesc, că el însuși ar fi Dumnezeu. Cuvântul se oprește la jumătate, căci eroul a reeditat păcatul săvârșit de Satan și cade, ca și acela trăsnit din cer, într-o scenă teribilă, de furtuni cosmice: „Vum! Sunetul unui clopot urieșesc – moartea mării – căderea cerului – bolțile se rupeau, jumațul lor albastru se despica și Dan se simți trăsnit și afundat în nemărginire. Râuri de fulgere îl urmăreau, popoare de tunete bătrâne, viurea nemărginirii ce tremura mișcată [...]

Supt ca de un magnet în nemărginire, el cădea ca fulgerul, într-o clipă cale de-o mie de ani. Deodată întunericul dimprejurul lui deveni liniștit, negru-mort, fără sunet și fără lumină...” Căderea, relatată ca în textul sacru (*Luca*, 10, 18), se produce explicit, pe de-a întregul, nu în fărâme nelegate ca în *Geniu pustiu*, și se leagă într-o istorie

de avatari cărora li se revează în vis o întregă geografie magică a universului în care nu există moarte. De sus în jos, cum am văzut, ea înfățișează mai întâi o zonă închisă, *doma* cu semnul treimic și proverbul arab, ultimul cer, de nepătruns. Lumea solară care urmează arată frumuseți abstracte și e populată de îngeri; aci eroul intră prin visul său solar. Iar el cu trupul a ajuns doar până în lumea lunară unde a putut acționa într-o libertate absolută, folosindu-se de cartea magică a lui Zoroastru și împlinind gândul unei naturi frumoase, paradiziace, construită pe dimensiuni fabuloase.

În lumea pământului, stăpânesc egoismul, ura, nedreptatea, și marile aspirații de cunoaștere și acțiune se izbesc de barierele timpului și spațiului care opresc expansiunea eului. Gânditorul romantic gândind însă existența ca pe o emanație a sufletului veșnic, consideră insul drept un avatar, un produs temporar al unei aventuri fără sfârșit. Dan va fi Dionis și a fost cândva Zoroastru, propensia filosofică a lui Dionis însemnând în vremea modernă reluarea unor preocupări magice, alchimice care au aparținut avatarilor săi. Și toate etajele acestui univers, pe verticală, ca și existențele avatarilor aceluiasi suflet pot fi cunoscute și legate prin vis, care, în speță, devine instrumentul unei cunoașteri universale închegând o întregă lume. Căci și trecerea dinspre Dionis înspre Dan se face în vis, ca și ascensiunea lunară (cu ajutorul umbrei), ca și pătrunderea în lumea solară, și căderea se face în vis, dinspre Dan înspre Dionis. Și toate sunt posibile pentru că în lumea interioară a eroului, atent investigată, se poate redescoperi, în secțiuni diverse, istoria arhetipală a macrocosmosului cu toate regiunile și etapele sale, cu devenirea de la origini până la sfârșitul ciclului, cu raiul și iadul și moartea.

De aceea mi se pare că în istoria povestirii romantice nu cunoaștem o mai strălucită, mai fascinantă tălmăcire în imagini a ideii de cunoaștere absolută mulată pe aventura eroului luciferic.

După anii 1873–'74, visul încetează de a mai arunca întrebările sale despre porțile închise ale lumii primei creații și de a mai înfățișa căderea eroului. Acesta iese parcă din împărăția plutonicului, de sub semnul focului și, călăuzit de iubire, apucă alte căi, încercând să regăsească ceea ce pierduse prin cădere și damnare, starea originală de fericire, legată de o natură pământească ce nu-și pierduse încă

puterile magice și de copilărie, vârsta de aur a existenței. Dincolo de afirmația tot mai insistentă despre caracterul iluzoriu al lumii fenomenelor, al vieții ca vis care arată, prin dubla transparență a visului și a umbrei ca o simplă copie, o pală iluzie a lumii esențiale, eroul aspiră spre o împlinire a iubirii care generează un întreg proces de transfigurare a puterilor lăuntrice și a lumii. În universul de basm ce se edifică în această etapă a operei, visul (ca vis, ca reverie, ca aură a lucrurilor) suferă modificări și el, devenind mai transparent, ieșind parcă dintr-o rețină interioară purificată de ape lustrale. El capătă o arie enormă de răspândire, însoțind orice fenomen, cât de abstract, cât de refuzat reprezentării comune despre vis. Dar spre deosebire de dramaticul și neliniștitul vis al elementelor care apărea în operele primei tinereți, de tensiunea rezolvată doar, aparent, prin cădere, visul dă lumii o dulceață și un farmec rar. Apariția apei care, oglindind, întregeste și unifică un cosmos însuflețit de o benefică magie, ca și a lumii cu focul ei palid, argintiu, blând, trădează intervenția elementului feminin și a iubirii care refac unitatea originară a ființei și a lumii. Gravei amenințări a dominației lui Thanatos asupra universului fizic, viziunii neantului care-și proiectează umbrele necruțătoare asupra lumii noastre supuse pieirii, eroul aflat sub stăpânirea Erosului le răspunde într-un fel nou, găsind în visul ca atare, în tranșa care însoțește orele de iubire ori în reverie, un refugiu, o garanție de consistență și durată. Abandonând vijelioasele porniri de răsturnare a lumii, a ordinii prestabilite care se exprimau prin visele marcate de complexul luciferic și se soldau cu cădere și damnare, eroul merge spre o reconciliere cu lumea prin iubire și aceasta îl poartă în chip firesc spre sursele vieții, adică spre puterile ascunse ale pădurii, ale copilăriei, ale izvoarelor. Conjugate, acestea alcătuiesc un univers însuflețit, legat de tainice corespondențe, muzical, învăluit într-o bură de vrajă, de magie ca de somnie dulce. Ele revin mereu ca o indispensabilă proiecție a sufletului îndrăgostit dăruit în întregime iubirii, care transformă lumea într-un tărâm de basm, receptacul fermecat, *topos* binecuvântat al întâlnirii de dragoste. Starea de somnie, care înconjură în chip ciudat perechea, e provocată de muzica apelor („murmur duos de ape”, „izvorul cel în vrajă”, „izvorul fermecat” etc.), ca și de căderea ritmică a florilor

de tei, despre care s-a vorbit atât de mult în exegeza eminesciană, ocrotită de codrul vechi. S-a observat, de asemenea, caracterul de proiecție în viitor al visului de la *Sara pe deal*, la *Dorință*, la *Povestea codrului*, și care mi se pare a ține de acea imprecizie a imaginilor onirice care permit prin dulcea ceață difuză ce șterge contururile și le sustrage realului, realizând o mult râvnită omogenizare între natură și perechea îndrăgostiților, ca între-o altă ordine de lucruri. Visul îi scoate din disciplina logică a percepției realului, ca o modalitate de integrare calmă, senină, într-o lume de armonioasă unitate:

„Vom visa un vis ferice,
Îngâna-ne-vor c-un cânt
Singuratece izvoare
Blânda batere de vânt.

Adormind de armonia
Codrului bătut de gânduri,
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rânduri-rânduri.”

Și poate anacolutul mult citat din această ultimă strofă nu este nepotrivit, nici forțat, ci răspunde unui principiu de amplificare a efectelor în interpretarea psihanalitică a viselor. Lărgirea ariei de cuprindere a somnului la celelalte elemente ajută sau exprimă întâlnirea celor două suflete, a celor două jumătăți, într-o totalitate extinsă la întreaga natură. Din sonori joase și monotone, din ritmurile vegetației, din parfumuri difuze (vizualul adesea lipsește) se organizează un mic univers de senzații fine cu centrul în salcâmul înalt și vechi sau în teiul la fel de înalt și de vechi, ca un adevărat *axis mundi*. Cu acest tip de senzații, cu răsunet mai mult interior, și cu această axă de legătură se instalează între eroi și lume o consonanță neturburată de violențe, nici măcar de simțire, de pasiune. Un astfel de vis înseamnă o enormă sete de liniște, de reintegrare în ritmurile naturii pierdute. Și cel mai expresiv dintre toate visele cuprinse în creațiile perioadei veroniene este cel din *Povestea codrului*, mic basm încifrat cu proiecții mitice, în care visul eroilor redeveniți copii

(care, iată, trebuie să fie doi ca unitatea originară să se refacă) se întâlnește cu „visul codrului de fagi”. Dar despre aceasta ne vom ocupa mai pe larg într-altă parte.

Căutarea unității prin visul care face punte între natură și îndrăgostiți înseamnă un moment de echilibru frumos al sufletului a cărui expansiune e pricinuită, dar și temperată de iubire și de elementul feminin indispensabil. Luna, apa, noaptea îi însoțesc pe cei doi în misterioasele, blânde hierogamii onirice. Și deși *Călin – file din poveste* nu cuprinde în chip manifest visul, poemul întreg este impregnat de atmosfera de basm foarte înrudită cu aceea a visului, într-o magică echivalență. Iar întregul peisaj scăldat de ape și ocrotit de lună se încheie simbolic cu o nuntă pe marginea lacului ca topos sacru. Luna însă stă ca un ou peste ape, semnificând începutul, unitatea originară din care repurcede lumea. Astfel, pentru această etapă de creație eminesciană, visul se omologhează prin direcțiile regresive spre o natură magică și spre unitatea refăcută a lumii, cu basmul.

Cam în aceeași vreme găsim între postume o poezie de un sunet cu totul particular. Pecetea melancoliei apasă asupra Visului, produs evident al unei sensibilități tipic romantice, variațiune remarcabilă pe vechea temă mussetiană-poescă a dublului. Tema ne este deci familiară, multe dintre imagini sunt reluate din cele câteva care însoțeau constant visul eroului eminescian în proză, adică insula, domul, murii, bolțile, cântecul trist. Dar pentru întâia oară în creația poetului pătrundem într-o penumbră malefică, de înfiorări și spaime:

„Ce vis ciudat avui, dar visuri
Sunt ale somnului făpturi:
A nopții minte le scornește
Le spun a nopții negre guri.

Pluteam pe-un râu. Sclipiri bolnave
Fantastic trec din val în val,
În urmă-mi noaptea de dumbrave,
Nainte-mi domul cel regal.

Căci pe o insulă în farmec,
Se-nalță negre, sfinte bolți
Și luna murii lungi albește,
Cu umbră împlă orice colț.

Mă urc pe scări, intru'nlăuntru,
Tăcere-adâncă i-al meu pas.
Prin întuneric văd înalte
Chipuri de sfinți p'iconostas.

Sub bolta mare doar străluce
Un singur sâmbure de foc;
În dreptul lui s-arat o cruce
Și-ntunecime-n orice loc.

Acum de sus din chor apasă
Un cântec trist pe murii reci
Ca o cerșire tânguioasă
Pentru repaosul de veci.

Prin tristul zgomot se arată,
Încet, sub vâl, un chip ca-n somn,
Cu o făclie-n mâna-i slabă –
În albă mantie de Domn.

Și ochii mei în cap îngheață
Și spaima-mi sacă glasul meu.
Eu îi rup vâlul de pe față...
Tresar – încremenesc – sunt eu.

.....

De-atunci, ca-n somn eu împlu ziua
Și uit ce spun adeseori;
Șoptesc cuvinte ne-nțelese
Și parc-aștept ceva – să mor?"

Materia visului capătă aci o stringentă organizare, care-i dă o eficiență de cunoaștere psihologică și artistică rară. Încadrat între o strofă de deschidere și una de închidere care raportează explicit la erou aventura onirică, visul e relatat într-un ritm susținut de o excelentă gradație care instalează și întreține un suspans de cea mai bună calitate într-o literatură fantastică. O creștere a tensiunii, a așteptării se realizează cu mișcarea din prima strofă. Alunecarea rimbaldiană sugerată de hemistihul „Pluteam pe-un râu”... introduce ritmul precipitat, inexorabil care, se simte, trebuie să ducă fatal către un sfârșit teribil. „Sclipirile *bolnave*” ca de ape moarte, fixează, din același prim vers, calitatea morbidă a peisajului, punctată neîncetat de epitețe care intensifică întunecimea și răceala, misterul întâmplărilor. Rapida trecere pe ape, scandată de o dicție poetică gravă și solemnă, se desfășoară într-un spațiu în care eroul este ca și prins (și exprimarea eliptică, măbind sugestia senzației kinetice, face mai acută claustrarea), între ceea ce a lăsat în spate și ceea ce îl așteaptă în față. De fapt, și *Noaptea de dumbrave*, și *domul cel regal* ni se par la fel de străine față de erou. *Noaptea de dumbrave* pune un accent de întuneric în plus pe natura lăsată în urmă, abandonată, neprietenoasă, iar domul, cum am mai spus, ar simboliza interdicția, claustrarea, implacabila limită.

Detaliile măresc tenebrele și neliniștea și așteptarea. Bolțile sunt *negre*; luna însăși generează întuneric, „cu umbră împlie orice colț”. Intrarea în domă se face în tăcere „adâncă” și prin beznă, „prin întuneric”, se deslușesc imagini sfinte al căror singur atribut, izbitor, este înălțimea. Un slab sâmbure de foc nu e decât un artificiu menit să pună în valoare, prin contrast, „întunecimea-n orice loc”. „Cântecul trist” și „muri reci” se adaugă determinatelor sumbrei atmosfere care vestește, cu „cerșirea tânguioasă pentru repaosul de veci”, apropierea morții. Chipul învăluit care se arată, nedeslușit, cu vagi contururi în densa întunecime de cavou, tot în scopul contrastului frapant, „alba mantie de Domn”. Viziunea provoacă în eroul care venise ca după o irezistibilă chemare o spaimă mută ale cărei simptome fiziologice sunt spuse scurt și cu o putere deznădăjduită, ca-n vis. Ca un strigăt străpungător răsună descoperirea identității între ciudata apariție de mort voievodal și între erou, care își vede, ca la cei mai îndrăzneți

imaginativi romantici, propriul său „dublu”. Nedeclamator, cu destulă concizie, efectul e de un patetism tulburător. Strofa ultimă vine cu urmarea visului în viața diurnă și dă glas unei vechi credințe populare, anume că acela care și-a văzut dublul se află în preajma morții căci a gustat din apa Lethei.

Eroul nu mai găsește figuri familiare în domă, nu mai descoperă figura iubitei angelizate ca în alte vise inserate în alte opere. Ce se petrece aci este un semn al unei alte căi pe care apucă de acum încolo, calea redescoperirii, regăsirii sinelui, prin cufundarea înspre propria esență, prin revelația de dincolo de moarte.

Când poetul scruta (în *Când te-am văzut, Verena...*, 1876) frumusețea iubitei sale cu luciditatea, cu obiectivitatea filosofică ce trebuie să-l facă imun la farmecele iluzorii oferite de un trup atrăgător⁷, el încerca să descopere, sub aparențe, prezența morții și a nimicniciei pe care viața omenească o ascunde:

„Pentru că porți pe oase un obrăzar de ceară
Păreai a fi 'nceputul frumos al unui leș”.

Imaginea confuză la început din postuma *Vis* și care înfățișează „sub vâl, un chip ca-n somn” purtându-și făclia în mâna slabă, oferă și ea ceva din mortul frumos care revine de la *Mortua est* („țărână frumoasă și moartă”) până la *Luceafărul* („un mort frumos cu ochii vii”). „Alba mantie de Domn”, ca și vâlul, feresc scena, și așa plină de noptatice spaime, de sinistra prezență a morții cu aspectele descompunerii, în vreme ce în postuma mai înainte citată *Când te-am văzut...* poetul se oprea asupra aspectelor celor mai rebarbative ale procesului întoarcerii în pământ.

Să pornească de aci o altă cale de cunoaștere? Credem că da, dacă luăm în considerație ceea ce ni se pare a fi bariera între iluzie (adică aparență) și adevăr. Cunoașterea adevărului morții și nimicniciei în făptura iubitei este împiedicată de „obrăzarul de ceară”, masca ce acoperă hidosul morman de oase. Doar când obrăzarul se rupe, iese la iveală cumplita realitate a morții. Când însă, în groaza care

⁷ Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, Editura Minerva, 1971, p. 82.

precede întâlnirea cu moartea, este rupt vâlul de pe fața sepulcralei apariții din *Vis*, eroul se află nu în fața morții, ci a esenței: „sunt eu”. Numai în propria ființă, în abisalele profunzimi noptatice ale eului poate opera într-adevăr cunoașterea, acolo unde articulează subiectul cu obiectul cunoașterii într-un fel care face posibilă depășirea, ruperea vâlului iluziilor. În afară, cunoașterea nu poate opera decât până la bariera morții. În sine, ea poate ajunge până la esențe (și recunoaștem încă o dată în gândirea eminesciană urmele epistemologiei schopenhaueriene).

Semnificativă este însă o latură a ipostazierii esenței, aceea voievodală, identificată la diverse niveluri de unii poeți (ca Blaga ori Cotruș) și de unii exegeți eminescieni. Suprapunerea uimită între ființă și dublul învăluit în mantia voievodală nu e un simplu artificiu, o acceptată convenție romantică la Eminescu, ci exprimă o fuziune nouă a unor elemente în perpetua devenire a eroului. Sigur că visul scoate în lumină adâncimile nebănuite ale ființei, dar el este și decantare a vieții diurne, firește, exprimată în imagini simbolice. Și tot ce trăiește cu intensitate, tot ce aspiră artistul, tot planul ideilor și imaginației se sublimează și se concentrează în vis, cu atât mai mult cu cât acolo e zona libertății celei mai mari, a exprimării celei mai sincere. Or, sfâșietoarea contradicție dintre existență și gândire la Eminescu devine tot mai acută pe măsură ce anii trec, ca și încercarea de depășire a propriilor antinomii. Perioada ieșeană, 1874-’77, îl încarcă pe poet și cu bucuria dragostei veroniene și cu dezamăgiri grave, și cu înțelegerea unei stări sociale de inferioritate cu care trebuie să se resemneze, și cu oboseala incipientă a risipirii în munca mărunță a unor profesii nesigure. În același timp, gândul și lucrarea poetică își continuă zborul tot mai înalt, și aspirația spre unitate se adună, din realitate și vis, din cunoaștere filosofică și din iubire, din atâtea trepte exterioare suite și coborâte și care devin trepte înspre sine. De altfel, iubirea îi oferise un prilej de întoarcere spre sursele vieții, spre copilărie, spre izvor, spre pădure. Stingerea Erosului, despărțirea, îl face să-și piardă și partenera din cuplul magic fără de care experiența fericitei întoarceri nu mai era posibilă, dar îl îndreaptă și spre experiențele interioare adânci, esențializate, care-l duc, treptat, la regăsirea sinelui, a unității ființei făcute din

unul, nu din doi. Începe un proces complicat și dramatic căruia postuma *Vis* îi arată și modelul, și demersul. Modelul este cel o clipă întrevăzut, între moarte și vocație voievodală, încheat din atâtea febrile aspirații spre unitate, nutrite din deznădejdi și căderi.

Am văzut cum în istorie sau în mit sau în geografia magică, adevărul se reconstituie de artistul gânditor din fragmentele de aură a lucrurilor care sunt visele, reminiscențe, frânturi dintr-o condiție ideală, originară, a lumii, nedespărțită, nefragmentată, nescindată. De aceea, în imperfecta, decăzuta lume a creației a doua, lucrurile visează la contrariul lor (ca, de pildă, negura visează lumină, nefființa visează ființă, moartea – viață etc.) sau aparențele la esențe, toate tânjind după inițiala lor unitate pe care și-o amintesc numai în vis. De aceea, demonul visează pe înger, căci și pe ei i-a despărțit căderea. Și dacă unitatea originară nu poate fi recâștigată de eroul eminescian prin femeie și iubire, căci posibilitatea i-a fost luată de mărginirea ei, atunci el apucă pe calea refacerii unității prin topirea ființei sale iluzorii în propria sa esență. Este calea cea mai grea căci cere moarte și jertfă, dar e și singura sigură, pentru întoarcere acolo sus de unde a căzut.

Descoperirea identității cu esența de către nefericitul purtător al copiei, în domul sumbru, în beznă și solitudine, în spaimele morții, echivalează cu o înaltă inițiere în cunoaștere care-l reprojecțează pe cel căzut pe înaltele trepte ale științei arcanelor. Astfel mantia voievodală marchează, ca un simbol de puritate, știință și putere, o treaptă înainte de demiurgie, o participare virtuală a eroului la destinele înalte și grele ale oamenilor, popoarelor, cosmosului. Treptat, geniul se apropie de lumea marilor cauze a căror înțelegere îl omologhează cu demiurgul.

Dar demersul e greu, dureros, trecând cum spuneam, prin moarte și jertfă și negare de sine, până la reintegrarea finală. Partea ultimă a creației eminesciene e din ce în ce mai mult dominată de Thanatos, stăpânirea Erosului rămânând undeva, într-un trecut îndepărtat, ca o dimensiune depășită. Visul, slăbind sau mai adesea tăgăduind valorile lumii fenomenale, adaugă mereu la descoperirea lumii numenale. Eroul coboară tot mai adânc în sine, în lumea interioară refăcând acolo lumea întregă, trăind întâlnirile esențiale.

Starea de visare pregătită deliberat de eroul *Scrisorii I* atenuează, ca într-o anestezie, durerile fizice și morale sub efectul magic al clarului de lună: „le simțim ca-n vis pe toate”. Doar astfel devine posibilă, ca într-un soi de transă clarvăzătoare, caracteristică, după câte se spune, barzilor din vechile culturi tradiționale, acelor *poeta-vates*, contemplarea momentelor cosmogonice și a celor eschatologice. Această stare de reverie permite abolirea stărilor de conștiință clară, introducând experiențele fundamentale ale participării la evenimentele cosmosului mare, care extind câmpul cunoașterii până la marginea posibilului. Dar reveria din vremea creației târzii nu mai e cea „în farmec”, „în vrajă” care transfigura universul și suscita ora de iubire tinerească, șagalnic-senzuală ori magic diafană. Nu mai este vorba de coșmaruri, de visuri erotice, de paradisuri, iluzii ori compensații, ci de o nouă stare, de calm și imobilitate, de așteptare parcă, în care dispare starea normală de conștiință exprimată în „glasul gândurilor”. Amintirile fantomatice despre o iubire revolută au puterea de a evoca însăși prezența iubitei, care vine ca o apariție de „dincolo”, ca o umbră greu închegată din neguri. Abolirea gândului în acest tip de visare creează atmosfera rece, cu temperaturi scăzute, din ultima parte a poeziei de dragoste eminesciene. Universul exterior se goleşte, anotimpul răcelii, desfrunzirii, al morții se instalează pretutindeni, în stilizări tomnatice ori iernatice, și funerare. Așa în *De câte ori, iubito*, în *Și dacă...* – și în special în *Sonete*, „Oceanul cel de gheață” din *De câte ori...* are toate caracterele unei imagini onirice, ca și luna rămasă o simplă „pată”, cu strălucirea pierdută.

Dispariția femininului, moartea iubirii, a atras după sine degradarea apei și a lunii, acum înghețate, și chiar a cerului, devenit o boltă alburie, cu o nuanță evident depreciativă.

Sau, când mai apar luna și stelele, ca în *Și dacă...*, o fac numai în joc secund, adică răsfrânte în mediul refringent al apei neclintite. De aceea „stelele bat în lac” și „iese-n lucru luna”. Iar obiectul visării se apropie, încet, ca-n vis, anunțat de bătaia premonitorie a ramurilor în geam și de înfiorarea plopilor.

În *Sonete* este limpede că acest fel de visare a devenit o tehnică a evocării menită să aline o indicibilă suferință, să transforme

amintirea într-un alt fel de realitate, într-o lume de vis și uitare în care contururile se șterg și durerile se sublimează. Cel dintâi *Sonet* creează cadrul tipic, tomnatic, cu „frunză împrăștiată”, cu „grele picuri” zvârlite în geamuri. Visarea se produce în fața focului⁸; eroul e prins în puterea de evocarea mitică a elementului arzător: „Visez la basmul vechi al zânei Dochii/ În juru-mi ceața crește rânduri-rânduri...”

Ca un ecran protegitor și pricinuitor al viziunii, ceața se înalță, facilitând ivirea fantomatică a iubitei din date auditive „foșnirea unei rochii”, „un moale pas abia atins de scânduri” și termice, „mâini subțiri și reci”. Răceala aceasta trădează, cum s-a spus mereu, caracterul ireal al apariției, întărit în *Sonetul III*, care are, prin structura lui fonică, pe care o vom analiza în altă parte, caracterul unui descântec, al unei incantații, spuse ca un murmur trist și depărtat. Eroul provoacă, prin aceeași tehnică a cufundării în lumea amintirilor, prin oprirea cursului gândirii („Când însuși glasul gândurilor tace...”), apariția din neguri reci a umbrei iubitei, care vine „ca-n vis”. Șerpuitoarele ritmuri dulci – dureroase sfârșesc cu versul acela deznădăjduit, punctat de două vocative care marchează trezirea din visare, pierderea viziunii: „Pe veci pierduto, vecinic adorato!”

Credem, de altfel, că și *Peste vârfuri*, dialog al sufletului eroului cu un sunet de corn, are, în extrema reducere a mijloacelor de expresie, puterea nedeterminării care caracterizează visurile și că, în ea, sufletul se descoperă în cele mai mari adâncimi, fluid și muzical.

Cu suferință, cu jertfă, cu obiectivitatea față de propria durere mult ajutată de formele acestea mai subtile de visare, eroul se depărtează parcă de ființa sa de pasiuni și regrete, se depășește și se înalță. Regăsirea binelui nu înseamnă însă oprire și sfârșit pentru mirabila sa aventură.

Dialectica apropielii și departelii îmbracă subtilități neobișnuite în această fază ultimă a creației eminesciene. Căci printr-un ricoșeu cu totul particular al spiritului, în acea regăsire de sine, a apropiatei sale esențe, eroul regăsește pe *celălalt* care era mai înainte atât

⁸ Vezi G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Editions Gallimard, Idées, 1949, pp. 32–33.

de depărtat, pe acel *tu*, ca un fel de proiecție a eului. Într-un fel, în *Glossă*, se schițează un drum de lărgire a relației cu ființa, prin regăsirea în ceilalți. Iar *Rugăciunea unui Dac* oferă, la modul indic și budic, o nouă treaptă a universalității conștiinței, o încercare de preluare de către erou a prea-plinului de suferință din lume, spre obținerea Nirvanei, a intrării în lumea absolutului.

Și, deodată, îl regăsim pe erou ca Hyperion, în grandiosul poem *Luceafărul*, ca erou aparținând primei creații, aceleia spre care aspirase neconținut în ipostaza sa pământeană, când setea de cunoaștere furtunoasă îl purta sus, tot mai sus până în fața închisei *dome*.

Și de unde, ca pământean, visul îl purta de jos în sus spre luminile lunare și solare și se solda întotdeauna, după arhetipalul tipar luciferic, cu o cădere, acum, ca ființă celestă, visul este instrumentul care-l poate lega pe Hyperion de pământul și iubirea muritorilor după care tânjește. Îndrăgostit de o muritoare, eroul n-o poate urma decât în vis unde au loc întâlirile lor:

„Ea îl privea cu un surâs,
El tremura-n oglindă,
Căci o urma adânc în vis
De suflet să se prindă”.

Și de data aceasta, visul este modalitatea singurei comunicări posibile, de sus în jos, între două lumi altfel închise, punte unică a unei imposibile legături. Dar eroul, după două tentative de întrupare nerealizată și vindecat de iluzie după lecția de concentrate esențe pe care i-o servește Demiurgul, *nu mai cade*:

„Dar nu mai cade ca-n trecut
În mări din tot înaltul...”

El rămâne pentru totdeauna acolo sus, în solitudinea condiției sale, în lumea la care participă prin origini, nemurire și cunoaștere absolută: suferință, jertfă, cunoaștere, universalizare a conștiinței l-au absolvit de cădere, de condiția luciferică a damnării și l-au

reproiectat spre locul din care căzuse. Și iată cum, eroul eminescian, prin suma aventurilor sale, reface și în sens invers, drumul îngerului care câștigă cerul.

Astfel, prin Eminescu, se adaugă o nouă traiectorie și o recucerită dimensiune eroului romantic al literaturii universale, prins între cădere și salvare, și redempțiune. Iar visul, cu nenumăratele lui aspecte ilustrând infinitele fațete ale sufletului romantic, trădează, ca o oglindă fidelă care dublează realitatea și lumea conștiinței clare, nu numai contradicția fundamentală dintre real și ideal în gândirea poetului, dar susține și explică în imagini ierarhizabile prin valoare, teribila tensiune a unei viziuni constituite genial pe arcuitele poduri ale unor dramatice polarități. Visul capătă în contextul general al posibilităților de investigare în lumea conștiinței și în cea a subconștientului generator de arhetipuri de cunoaștere care îngăduie întregirea și înțelegerea universului eminescian cu date complementare, prețioase pentru interpretările operei, dar și pentru o necesară comparație între romanticul român și ceilalți romantici ai lumii, întru revelarea strălucitei sale originalități.



Univers mito-poetic
Motivul „Domei”

Vastele perspective cosmice în care se înscrie geografia magică a operei eminesciene țin de viziunea grandioasă a romanticilor asupra universului, ca și de o anumită scenografie romantic-barocă proprie tuturor artelor în vremea acelor tineri îndrăgostiți de absolut.

Astfel, o adevărată arhitectonică a cosmosului răsfărâge în creație tentativa continuă a poetului de a cosmiciza spațiul, de a-l organiza în varii trepte și etaje. O facultate pe care ne-am permite să o numim *gestaltistă* (cu totul altfel în afara *Gestaltismului* ca atare), plasticizantă, operează în toată această creație, dând curs unui secret și inepuizabil instinct creator, demiurgic. În virtutea ei, poetul retopește și relucrează și reconstruiește universul, cu substanțe de toate densitățile, pornind de la elementele fluide pe care le condensează și le îngroașă, ca într-o alchimie fantastică.

Așa cum magul din *Povestea magului călător în stele*, pornit, ca Hyperion, prin spațiile intersiderale, își făcea o luntre de aur dintr-o bucată de nor, fantezia creatoare a poetului, nou Amphion, umple spațiile universului, htonice, terestre, neptunice ori uranice, cu structuri arhitectonice originale. Impresionante prin elementul grandios pe care toate-l exprimă, acestea tind să facă, în general, creația mai frumoasă decât a fost concepută, semn al unei curioase dorințe de organizare superioară a unui spațiu în care poetul-gânditor se simte desăvârșit liber de a se mișca.

Mediul marin îngăduie fanteziei plasticizante a artistului un joc arhitectonic de nobile îndemănări însoțind o viziune de măreție în profunzimile spațiului neptunic. Aci în adâncuri își au reședințele divinitățile sau personajele mitice legate de miturile lunare ori întrupate din ape. Hyperion, în ipostaza sa acvatică trădată de culoarea unui „vânat giulgiu” și de toiagul „încununat cu trestii”, promite preafrumoasei fete o lungă viețuire în fundul oceanului, „colo-n palate de mărgean”.

Mările Nordului primesc câteodată botezul „visului unei nopți de vară”, ca în *Memento mori*, și atunci, în vraja miezului de noapte, ca într-o noapte de sănzienne, se produce o transfigurare vărată:

„Și în fundul mării aspre, de safir mândre palate

Ridic bolțile lor splendizi, ș-a lor hale luminate,
Stele de-aur ard în facle, pomi în floare se înșir”.

Mările înghețate ale Nordului îi adăpostesc pe zeii vechi și mândri ai Valhalei, în *Odin și poetul*. În acest tărâm al iernii eterne ar coborî poetul, prin „porți albastre”, pe „scări de valuri”, în „albastre hale și mărețe”, acoperite de „bolțile antice”. Mediul mișcător e încremenit într-o solidificare albastră în care se taie forme și volume ferme de străvechi palat. Pe lângă Odin, poetul l-ar întâlni aci pe Decebal care-l întreabă despre cetatea Sarmisegetuza, „-nrădăcinată-n munți de piatră/ Cu murii de granit, cu turnuri gote”. Și lucru de mirare, poetul o vede, în clipa în care Decebal proferă întrebarea, „pentru întâia dată acum înălțată/ Prin părul tău ca o coroană mândră,/ Lucrată-n pietre scumpe ca-n granit”. Ca un tipar extern al cetății, stătea pe capul fostului rege întors între divinitățile Valhalei, coroana lui, de unde se vede iar cum lumea miturilor eminesciene se întâlnește uneori cu cea a ideilor și arhetipurilor platonice, cum adică gândirea mito-poetică seamănă adesea cu filosofii cele mai vechi ale lumii.

Mai departe, Odin făgăduiește poetului intrarea în paradisul supremelor frumuseți ale nordului, ale lumii boreale, pe care le și descrie, într-o monocromie de alburi strălucitoare, argintii, de peisaj oniric hibernal:

„... Și ți-oi deschide-atunci
Portalele înalte de la hale
Cu lungi coloane de zăpadă, cu-arcuri
De neaua albă, ca argint din Ophir,
Cu bolți mai nalte decât însuși cerul.
Acolo printr-acele lungi coloane
Suspendă lampe mari ca niște albe lune
Ce împlu lumea raiurilor mele
Cu o lumină dulce, albă, caldă.
Stâlpii sclipesc, bolțile-s strălucite,
Cărările-s de pulbere mai albă
Ca-argintul cel de viu.”

Portale, coloane, arcuri și bolți tăiate în elementul înghețat sugerează o adevărată viziune arhitectonică, rezultat al acelei facultăți constructive, plasticizante de care vorbeam mai înainte și care culminează cu imaginea așa de modernă a unui *labirint*. Căci Odin își ține promisiunea și desfășoară spectacolul frumuseții supreme pentru această lume boreală (*Vei ști ce e frumos*):

„... murii cei albaștri
 Ai mării, desfăcuți în două-mi lasă
 Privirea într-un labirint de neauă:
 Coloane nalte, bolți arcate splendid,
 Pe ele lune lin ardeau... și-n umbra
 Cea clar-obscură-a stâlpilor de neauă
 Văzut-am o copilă dulce-întaltă,
 Subțire ca-ntruparea unui crin...”

Lumea fără centru a acvaticului s-a solidificat și s-a supus unei operații de edificare ce a transformat-o într-un simbolic labirint arhitectural, vrednic lăcaș al anticilor zei nordici, în care aveau să coboare, după înfrângerea lor de către zeii romani, și zeii Daciei, în *Memento mori*. Iar locul acesta este aflat sub stăpânirea unui principiu feminin, feciorelnic, lunar, întrupat ca simbol al frumuseții absolute într-o arătare liliacă care-i va dezvălui iubirea înaltă către poet.

Palatul, de factură labirintică, stăpânește ca structură arhitecturală, lumea mărilor, a „halelor oceanici” (*Memento mori*), a apelor fără de sfârșit. În inima muntelui, ascuns în peșteră, se deschide templul magilor daci rămași din vechime, atât în *Strigoi*, cât și în *Povestea magului călător în stele*. Acesta este *domul* sau *doma* în care se pătrunde prea arar și mult tainic, la vrerea magului. Locul se arată, din afară, a fi în degradare. În *Strigoi*, pentru a intra „în dom de marmur negru”, magul bate cu cârja de trei ori, „în poarta prăbușită ce duce-n fund de munte”. La fel în *Povestea magului* se săvârșește intrarea:

„El zice și-alene coboară la vale,
 La porți uriașe ce duc în spelunci.

De stânci prăbușite gigantici portale
 Descuie și intră în mândrele hale
 De marmură neagră întinse și lungi.”

Și aci în inima pietrei și a pământului totul se structurează arhitectonic. Dar pe când în mediul acvatic structurile iradiau albeața argintului și a lunii, aci în subpământeană lume din trupul muntelui stăpânește negrul strălucit. Halele întinse sunt susținute de pilaștri de aur („Pilaștri de aur pe muri se coboară”) și acoperite de „bolte săpate-n granit”. Pe zidurile uriașelor hale, ca pe niște ecrane întinse („A murilor marmuri lucind ebenine/ Ca negre oglinde de tuciu lustruit”), se produc viziunile evocate de mag. La fel în *Strigoii*, Arald privește „în zid de marmur negru”, pentru a o vedea venind din morți pe Maria.

Pe pământ, poetul închipuie arătarea vechilor palate-cetăți ale popoarelor antice, cu un patos al participării care depășește net nostalgia fabulatorii ale altor romantici iubitori de trecut. Înțelegând în profunzime cauzele ridicării și căderii fiecărui popor din vechime, el încerca o dramatică urmărire a acestor două mișcări fundamentale ale istoriei, cu propriii săi ochi interiori. Și *Memento mori* poartă în cea mai mare măsură întipărirea suișului și coborâșului interior care dublează desfășurarea istorică de *corsi i ricorsi*, exprimate simbolic în înălțări de construcții ciclopice și în prăbușiri de ruine. Cu fiecare civilizație chemată din rezervorul misterios al timpului-memorie, se sugerează și explicația căderii ei. Babilonul își ridică monstruoasa zidire pornită din gândurile impii de mărire și ură ale regilor săi:

„Babilon, cetate mândră cât o țară, o cetate
 Cu muri lungi cât patru zile, cu o mare de palate
 Și pe ziduri uriașe mari grădini suite-n nori.”

Din biblicul turn Babel, tradus în această imagine, ca și din desfrânată Ninive, ale cărei bolți erau ținute în aer de „columnne luminoase”, n-a mai rămas nici măcar amintirea. De întrebă pe un asiat unde-i Ninive,

„... el ridică mâna-i lungă,
– Unde este? Nu știu – zice –, mai nu știu nici unde-a fost.”

În schimb, Egiptul a fost un loc de creație și de știință tainică în care regii și preoții au căutat „al vieții înțeleș nedeșlegat”. Priveliștea lui avea din această pricină o copleșitoare măreție care trăda însă și un orgoliu nestăvilat, ascuns în impulsul cu adevărat titanice al construcțiilor:

„Memphis, colo-n depărtare, cu zidirile-i antice,
Mur pe mur, stâncă pe stâncă – o cetate de giganți –;
Sunt gândiri arhitectonice de-o grozavă măreție,
Au zidit munte pe munte în antica lui trufie,
Le-a-mbrăcat cu-argint ca-n soare să lucească într-un lanț

Și să pară răsărită din visările pustiei,
Din nisipuri argintoase în mișcarea vijeliei,
Ca un vis al mării sfinte, reflectat de cerul cald
Ș-aruncat în depărtare... Colo se ridic trufașe
Și eterne ca și moartea piramidele-uriaeșe,
Racle ce încap în ele fantasia unui Scald.”

Căzute în ruină, cetatea, piramidele, „templele mărețe-colonade-n marmuri albe” ale Egiptului retrăiesc totuși datorită potențialului de gând și vis încorporat în ele prin strădania intelectuală și spirituală a regilor și preoților din vechime. Ca niște „snopuri gigantice de lungi sulite de-argint”, „umbra gândurilor regii” acționează prin timp, înviind aura de vis a locurilor asupra cărora magul a abătut pustiirea ca pedeapsă pentru decăderea tocmai a acelor regi și preoți. Acest mag, acest unic deținător al supremelor taine ale lumii întreprinde un efort de centrare a lumii, efort care în ochii lui Eminescu însemna atingerea țelului celui mai înalt, demiurgic, tentat de mintea omenească.

A ține „Jumea și vecia într-un număr” (ca dascălul din *Scrisoarea I*), în chip pitagoreic, sau a strânge într-o oglindă de aur stelele cerului, ca într-un centru (cum face magul egiptean în *Memento mori*), a afla

„sâmburul lumii,/ tot ce-i drept, frumos și bun” dobânda un sens de atingere a absolutului. Era un alt tip de edificare, de zidire, deosebit de cel lumesc al cetăților și monumentelor, și care mergea paralel cu acesta, ba uneori, cum s-a văzut, chiar împotriva lui, căci magul stăpân pe elemente și sorți, pe timp și pe spațiu, putea pune capăt unui ciclu pentru a-i pedepsi pe cei mari care-și uitaseră menirea. De aceea:

„Memphis, Teba, țara-ntreagă coperită-i de ruine...”

și doar singur sufletul mai „visează toată-istoria străveche”, văzând mândra cetate doar ca „argintos gând al pustiei”.

În Palestina, cetatea, „miticul Ierusalim”, e gândită împreună cu templul de pe Sion:

„... biserica măreață,
Unde marmura în arcuri se ridică îndrăzneț
Și columnele înalte cătră cer pare c-arat...”

Și aici ruina e răsplata păcatului, a profanului pătruns în sacru, a regilor care au greșit în fața lui Iehova. Ziua judecării cea vestită de profeți a venit și năruirea cetății și a templului s-a produs, aducând după sine risipirea și rătăcirea poporului evreu:

„... – muri se năruie și cad!
Cad și scări, ș-aurite arcuri, grinzi de cedru, porți de-aramă,
Soarele privește galben peste-a morții lungă dramă
Și s-ascunde în nori roșii, de spectacol speriat.
Și popor și regi și preoți îngropați-s sub ruine.
Pe Sion templul se sparge – nici un arc nu se mai ține,
Azi grămezi mai sunt de piatră din cetatea cea de ieri.”

Facultatea edificatoare, plasticizantă a poetului apare în episodul Greciei, foarte puțin în legătură cu cetățile și templele. Pe coaste de munți apar albele construcții, „stau ținute templele multicolore,/ Parcă munții-n braț de piatră le ridică și le-arăt/ Zeilor

din ceruri”. Născută din „întunecata mare”, Grecia se înalță, în viziunea eminesciană, ca un miracol închis în sine, între cer și marea „mai albastră decât cerul”, în frumusețe și bucurie. Natura înseamnă aci prima forță plasticizantă, față de care construcția arată ca un ornament armonios, acceptat și integrat în peisajul frumos.

Templele albe sunt proiectate, ca și în citatul de mai înainte, pe cerul ei unic, cu un insistent efect de contrast:

„Poartă-n ceruri a ei temple ș-a ei sarcini de ninsoare,
Cer frumos, adânc albastru, străveziu, nemărginit...”

La fel, imaginea orașului se constituie tot prin contrast coloristic cu peisajul, cu natura sălbatică, frumoasă:

„Și din turmele de stânce, risipite cu splendoare
Pe-ntinsori de codri negri ruși de râuri sclipitoare,
Vezi oraș cu dome albe strălucind în verde crâng.”

Acest *polis* grecesc, tradus cu *urbe*, se definește și prin raportarea la mare, cu care se găsește într-un dialog jucăuș neîntrerupt:

„Marea lin cutremurându-și fața, scutur-a ei pume,
Repezind pe-alunecușul undelor de raze-o lume,
Jos la poarta urbei mândre a ei sunete se frâng.”

Devine evident faptul că în lumea libertății și frumuseții care era, în reprezentarea lui Eminescu, Grecia antică, efortul constructiv era joc și bucurie, și arhitectura ca atare dubla, cu grație proaspătă, natura frumoasă, ieșită măreață din mare.

Dar sunt de relevat alte două ipostaze ale impulsului plasticizant așa cum îl înțelegea poetul, legate de lumea elinească. În acel univers frumos, lupta pentru formă îmbracă aspecte dramatice în cazul sculptorului și în cazul gânditorului. Acesta din urmă, într-un efort dureros, „grămădește lumea într-un singur semn”, realizând o vană operă de centrare a universului, centrare matematică, numerică, exprimând, cum am mai spus, o aspirație analoagă cu aceea de

edificare, de organizare. Opera e însă vană deoarece gânditorul nu crede în propria lui știință, zdruncinată de această duplicitate.

Cu mult mai adevărată sub raportul valorii se arată facultatea sculptorică, apărută doar în lumea Greciei antice. Orb, deci posesor al unei lumini interioare sigure, după tradițiile popoarelor vechi la care Eminescu subscria (gând fixat în *Scrisoarea III*, „dară ochiu-nchis afară, înlăuntru se deșteaptă”), sculptorul supune și modelează materia dură cu puterea gândului plasticizant:

„... pipăie marmura clară,
 Dalta-i tremură... Înmoaie cu gândirea-i temerară
 Piatra rece. Neted iese de sub mână-i un întreg,
 Ce la lume își arată palida-i, eterna-i fire,
 Stabilă-n a ei mișcare, mută-n cruda ei simțire –
 O durere-ncremenită printre secolii ce trec.”

Atributele sculpturii, ale operei de artă plastică, sunt, de fapt, atributele formei în general: caracterul indivizibil, expresivitate închisă în sine, participarea la eternitate, moment de încremenire în mijlocul mișcării, concentrare a unui nucleu de dramă umană. În libertatea absolută față de lumea realului, sunt create de către artistul grec forme libere, frumoase, concentrând esențele unei sensibilități superioare și unei voințe artistice care supune materia sensibilă în sens hegelian, în imperiul artei clasice.

Și nu întâmplător, tot în direcția gândirii hegeliene, această frumusețe produsă de miracolul grec în artă și mitologie se întoarce în natură. Toate cetățile celorlalte civilizații, chiar și templele lor, au căzut în ruină și uitare. Singură Grecia, născută „din întunecata mare”, are privilegiul de a se întoarce tot în mare, unde Orfeu și-a aruncat harfa:

„Dar el o azvârli în mare... Și d-eterna-i murmurie
 O urmă ademenită toat-a Greciei gândire,
 Împlând halele oceanici cu cântările-i de-amar.
 De-atunci marea-nfiorată de sublima ei durere,
 În imagini de talazuri, cânt-a Greciei cădere
 Și cu-albastrele ei brațe țării-i mângâie-n zădar...”

Roma este efectul însuși al efortului de edificare încercat de „vecinicia cea bătrână” în spațiul macrocosmosului, ca „să zidească-un uriaș popor de regi”.

Elementele arhitectonice ale *urbei* sunt „arcurile triumfale” și „turnurile negre”, iar instrumentul pieirii ei e focul, „diluviul de flăcări”, în care o aruncă nebulia Cezarului.

Cu Dacia, perspectiva se schimbă și asupra înălțării, a edificării, a organizării spațiului, și asupra căderii. Încă de la început întâlnim *palatul* și *domul*, cele două forme arhitectonice fundamentale ale viziunii constructive eminesciene. Totul se înalță la altitudini amețitoare în lumea Daciei, în care natura însăși cristalizează în monumentale construcții.

Palatul Dochiei este „un palat din stânce sure,/ A lui stâlpi-s munți de piatră, a lui streșin-o pădure,/ A cărei copaci se mișcă între nouri adânciți,” și care se ridică spre cer.

Doma, la rândul său, face să comunice pământul și cerul:

„Dar un nor pe ceruri negru se înalță și se-ncheagă,
Se formează, -ncremenește și devine o domă-întreagă,
Plin de umbra de colonne ce-l înconjură-nprejur;
Prin columnele-i mărețe trece câte-o rază mată,
A lui cupolă boltită e cu-argint înconjurată,
Pe arcatele-i ferestre sunt perdele de azur.”

Descripția fantasticei catedrale celeste fixează una din cele mai tipice imagini pentru puterea organizatoare de spații a poetului care operează și asupra mediului uranic, ca și asupra celui neptunic, cu aceleași efecte grandioase, scoase deopotrivă din elementele de formă (columnele, cupola, arcadele), cât și din cele luminoase. Jocul de valori, clarobscurul, irizațiile cresc înălțimile ca și sensul misterului:

„Doma strălucește-n noapte ca din marmură zidită,
Prin o mreață argintoasă ca prin vis o vezi ivită,
A ei scări ajung din ceruri a stâncimei negri colți.”

Doma atinge prin scările ei, în chip necesar muntele, ca într-o comunicare firească între cer și pământ, petrecută peste tot în misteriosul tărâm dacic.

Și palatul zeilor Daciei se leagă în același fel de lumea oamenilor. Muntele imens, ca în mitologia indică:

„El de două ori mai nalt e, decât depărtarea-n soare.
Stâncă urcată pe stâncă, pas cu pas în infinit
Pare-a se urca iar fruntea-i, cufundată-n înălțime,
Abia marginile-arată în albastra-ntunecime:
Munte jumătate-n lume – jumătate-n infinit.

.....

Zei Daciei acolo locuiau – *poarta solară*
În a oamenilor lume scările de stânci coboară”.

Poarta solară, adică semnul intrării într-o ordine superioară, de cunoaștere și spiritualitate, nu era în Dacia veche semn de separare, de claustrare ori de interdicție. Prin ea, zeii, locuitorii lumii divine, expresie individualizată a transcendenței, coborau în lume, adică în domeniul imanenței, și comunicau cu ea. Încă o dată, Eminescu traduce această trăsătură specifică a spiritualității românești (pe care o va explicita mai târziu în filosofia spațiului mioritic Lucian Blaga), de coborâre a transcendentului în immanent prin imaginile unei mitologii neînchise. Și scările, simbol în verticală al evoluției, al posibilității de comunicare între „sus” și „jos”, figurează ca un intermediar arhitectonic și la palatul Dochiei, și la doma celestă, și la palatul zeilor daci, și chiar în transparent-auria cetate a Soarelui („cu intrări în veci deschise, cu scări netezi, colonade/ lungi de marmure ca ceara în lungi bolte se îmbin”) și în grădinile de luxuriantă vegetație din „monastirea alb-a lunei” („și în scări de flori pendente”).

Cu aceste corespondențe arhitectonice mitice care înalță în ceruri *palatul* și *doma* ca tainice echivalențe ori prelungiri ale cetăților și templelor dacice, se conferă aceluși pământ pe care sunt construite, o calitate superioară, o aură de mister ce-l învăluie și-l protejează. Țară

a soarelui și a lunii în același timp, supusă deci unui dublu semn, lucru cu totul rar și ciudat, Dacia cu cetatea ei mândră, montană, care-„ajunge norii cu-a murilor colți”, se bucură de privilegiul unei dăinuiri de alt soi. Ea nu va cădea în ruină, ci se va metamorfoza, prin vrajă, în codru, cum avea să spună codrul în *Mușatin și codrul*, interlocutorului său:

„Căci să știi, iubite frate,
Că nu-s codru, ci cetate,
Dar vrăjit eu sunt de mult
Până când o să ascult
Răsunând din deal în deal,
Cornul mândru triumfal
Al craiului Decebal.
Atunci trunchi-mi s-or desface
Și-n palate s-or preface...”

De fapt, reflecțiile finale din *Memento mori* pun oarecare lumină în semnificația unei preocupări și a unor imagini constante în opera poetului. El însuși folosește în acest sens un *simile* din care se poate deduce valoarea constructivistă a gândului care urcă spre cunoaștere și adevărul dintr-un proces de acumulare de trepte succesive. Ideea construcției prin gând se traduce ca o anevoioasă muncă de edificare, comparată cu clădirea proiectată de popoarele antice ale Asiei, cu turnul Babel:

„Ca s-explic a ta ființă, de gândiri am pus popoare,
Ca idee pe idee să clădească pân-în soare,
Cum popoarele antice în al Asiei pământ
Au unit stâncă pe stâncă, mur pe mur s-ajungă-n ceruri.”

Dar în această comparație noi nu vedem numai comparația, ci o imagine-cheie a unei atitudini față de cunoaștere și adevărurile ultime, tipic romantică. Construcția mitică a unui turn Babel avea în *Biblie* implicații de protest, de contestare, de transgresare a unor tradiționale interdicții și toată tradiția medievală a plastice europene

înfățișa turnul căzut în ruină prin pedeapsa dumnezeiască a încurcării limbilor, ca pe un loc stăpânit de prezența demonicului. Așa, un mod de gândire structurat ca un turn Babel apare, din capul locului, într-o lumină contestatară, căci țelul urmărit cu violență ardoare este cunoașterea adevărilor ultime, interzise de religie, și presupune o adevărată luare cu asalt a „cerului”, o violare a interdicțiilor de tipul titanic ori luciferic.

Or, aceasta este, precum se știe, atitudinea prin excelență a lui Eminescu în materie de cunoaștere, pe care imaginea mai sus citată o confirmă și o concretizează într-un tipar mitic. De aci, corelarea posibilă cu impulsul acela de edificare arhitectonică, cu adevărat demiurgic, umplând universul, în toate elementele, cu datele unei viziuni de construcție tinzând spre un punct suprem, ca spre un vârful de catedrală (într-un anumit fel, viziunea se aseamănă, cristalizată în operă, cu aceea a lui Dante, dar e pornită dintr-un impuls altul decât acela al medievalului pios). De aceea se pot adăuga la cele spuse, „a norilor schele” (*Mortua est*), „mausoleul lumii” (*Melancolie*), palatul Selenei (*Dacă treci râul Selenei*), palatul zânei Miradoniz (*Miradoniz*) cu doma aferentă, și pretutindeni nourii care se încheagă în forme și volume arhitectonice ca o obsesie („Colo un nor se-nalță sfânt și sur,/ Se-ncheagă, se formează-ncremenește,/ Devine-un templu grec”... – *Miradoniz*; sau: „De nouri grămezi se adună/ Și unul pe altul, măestru urcat,/ Ei par o cetate în lună” – *Eco*; etc., etc.).

Convingătoare însă pentru cele spuse mai înainte apare în special aventura eroului din *Sărmanul Dionis* pe care am apăsat în altă ordine de idei. Vom repeta aci doar stricta referire la viziunea arhitectonică, la modul de organizare a spațiului lunar, și care trădează complexul caracteristic al eroului. Absolut liber în cerul lunar, el reconstruiește întregul univers vizibil, după aceleași scheme obsesive în care reliefulurile unei naturi gigantice furnizează materialele neobișnuitelor arhitecturi: „Și ce frumos făcuse el în lună! Înzeștră de o închipuire urieșească, el a pus doi sori și trei luni în albastra adâncime a cerului și, dintr-un șir de munți, a zidit domenicul său palat. Colnade, stânci sure, streșine, un codru antic ce vine din nouri. Scări înalte coborau printre coaste prăbușite...”

Palatul zidit în munți reappare, însoțit de un curios epitet,

domenicul. Multă vreme am crezut că acest cuvânt venea din familia legată de *domeniu* și prea puțin ne-am gândit la o posibilă derivație din *duminical*. Din pricina contextului însă, se întărește în noi convingerea că rădăcina cuvântului se găsește în *dom*. În speță, *domenicul său palat* s-ar tălmăci cu palatul în formă de dom sau chiar ținând loc de dom.

Până aci, palatul și domul apăreau alăturate, ca două construcții esențiale în universul eminescian. De palat ca reședință a puterilor supreme în ierarhiile mirene, se lega simbolul ascuns al puterii și acțiunii, iar de dom, acela ocult al cunoașterii superioare, interzise muritorilor obișnuiți. Aci însă, smuls prin propria sa voință din robia categoriilor, a spațiului și a timpului, și aflat în posesia unui instrument magic plin de putere, eroul (îtovărășit de femeia iubită, și deci având și forțele unității originare refăcute) procedează la o edificare care să adăpostească și puterile acțiunii, și pe acelea ale cunoașterii reunite într-o singură persoană. Prezumția lui de a crea nestingherit de vreo barieră, de a da curs impulsului demiurgic constructiv, în virtutea stăpânirii unor cunoștințe neîngăduite, îl poartă, cu gând sfidător de curiozitate profană și cu intenție ascunsă de transgreaire a interdicției, până în preajma ultimului edificiu, al „domei lui Dumnezeu”, din lumea solară.

Această domă oprește intrarea celor doi: „Numai o poartă închisă n-au putut-o trece niciodată. Deasupra ei, în triunghi, era un ochi de foc, deasupra ochiului un proverb cu literele strâmbe ale întunecatei Arabii. Era doma lui Dumnezeu. Proverbul, o enigmă chiar pentru îngeri.”

Mintea eroului stăruia asupra *acelei porți vecinic închise*, simbol al interdicțiilor de pătrundere în cerul, în punctul care reprezintă, metaforic, cauza primă, izvorul creației, al ascunsei gândiri ce conduce universul. Și stârnit de ireductibila interdicție, el va comite arhetipala transgresiune săvârșită de Satan, arhanghelul care a vrut să devină atotștiutor și atotputernic.

Vrem să insistăm însă asupra unei deosebiri de detaliu arhitectonic care capătă semnificația unei adeziuni spirituale ori a unui refuz din partea ființei adânci a poetului, care determină deci o atitudine. Am citat, la locul potrivit, din *Memento mori*, fragmentul

despre reședința zeilor daci în lumea solară și despre poarta uriașului palat:

„Iar în pieptu-acestui munte se arat-o poartă mare –
Ea: înalt boltită și-ntră-adânc în piatra tare,
Iar de pragu-i sunt unite nalte scări de negre stânci,
Cari duc adânc în valea cea de-acol’ abia văzută...”

Mai departe, textul specifică, cu cuvinte exprese:

„Zei Daciei acolo locuiau – poarta solară
În a oamenilor lume scările de stânci coboară...”

Și chiar în împărăția soarelui, palatele sunt prevăzute cu *intrări în veci deschise, cu scări netezi*, cu acele accesorii importante deci, care fac posibilă comunicarea cu lumea oamenilor.

Față cu vecinica deschidere a porților împărăției zeilor solari la Daci, vecinica închidere a porții de la doma lui Dumnezeu cu aspectul de interdicție pe care-l îmbracă, arată o deosebire foarte marcată între două tipuri de spiritualitate. Cea dacică, deschisă, întemeiată pe comunicarea fără bariere între transcendent și imanent, între dincolo și aci; cea iudeo-creștină, închisă, fără putință de comunicare între transcendent și imanent, între divinitate și lume. Cea dintâi dădea naștere la eroi și știutori care înțelegeau adevărurile mari de la izvoarele lor înțelepte și trăiau în consonanță spirituală desăvârșită cu lumea de sus. Cea de-a doua îl arunca pe om într-o stare de reclusiune în mijlocul unei lumi separate prin interdicții de izvoarele înțelepciunii supreme, și în care sacrul se vestejea și gânditorul, asaltat de dubii și întrebări, aflat în totală incertitudine, se vedea împins la violarea interdicțiilor, la transgresarea culpabilă a barierelor puse în fața sa ca o eternă, irezistibilă tentație.

Și este evident că eroul eminescian trăiește în acest ultim tip de spiritualitate la care nu aderă și al cărei inevitabil impact îl suferă, căci el se simte, metaforic, un fel de avatar al unui ins din celălalt tip de spiritualitate arhaică care avea atotștiința și putea comunica cu divinitatea. De aceea, plin de nostalgiile unui timp pe deplin și

ireversibil revolut al spiritului, de amintirile unei libertăți absolute, paradiziace, eroul îmbracă acum o haină contestatară și poartă pecetea demonicului. Și de aceea, uneori, atitudinea sa se definește prin raportarea la locul actual al sacrului care este, pe pământ, biserica, ce păstrează adesea numirea de domă, tot dintr-un joc al unei memorii colective ancestrale.

Miticele dome ale dacilor au rămas îngropate undeva sub stânci, sub munți, închise, neștiute, cu toată uriașa lor putere ascunsă (ca în *Strigoi* sau în *Povestea magului călător în stele*). Iar pentru erou locul obișnuit al sacrului devine un loc al sacrului în degradare, ca în *Melancolie*, bântuit de prezența demonicului sau a tanaticului, și grav ruinat.

Răceala, obscuritatea, tristețea sunt în general corelate cu doma, în diferite doze și variațiuni. Din pricina răcelii zidurilor, ritualul tanatic însuși e insuficient pentru reîntoarcere și reconciliere (ca în *Despărțire*: „Cântări tânguitoare prin *zidurile reci*/ Cerși-vor pentru mine repaosul de veci”). Vechimea, tristețea, singurătatea marchează prezența bisericii în *Melancolie*. Obscuritatea se adaugă răcelii pe zidurile bisericii în care se face slujba de înmormântare tatălui Poesisei în *Geniu pustiu* („... și *murii cei negri și reci* ai bisericii tăiau fețe urâte și crăpate prin părăți, cu ochi negri și cu capete strâmbate de turbăciune”).

Scăderea luminii însoțește în general atmosfera din biserici unde predomină negrul și penumbrele dese, anunțând slăbirea sacrului prin prezența elementului contrar. Așa se petrec lucrurile în scena citată din *Geniu pustiu* unde Toma Nour, pradă unei crize violente, vede și calitatea luminii deformată („Ochii de foc ai lumânărilor de ceară danțau prin aer în noaptea bisericii ca *stele murdare și roșii...*”).

Toate datele se conjugă și se întăresc însă în *Înger și demon*, unde eroul percepe locul sacrului prin propria proiecție a complexului demonic. Într-adevăr, nimic nu mai radiază din obiectele sacre, de cult. Doma însăși e „întristată”, „bolta-n fundul Domei stă întunecoasă, mare/ Nepătrunsă de-ochii roșii de pe gene ostenite”. Lumina este și ea afectată, obosită, în scădere, cum se vede și din acest exemplu și din „lumini îngălbenite a făcliilor de ceară”. Mai departe, „în biserica pustie”, până și icoana Precistei e „palidă și

mohorâtă”, stâlpul de piatră *sură*, cununa de flori *uscate*, iar crucea *mărmurită* capătă o imobilitate care o oprește parcă să mai semnifice. De altfel, punerea brațelor lui pe brațele ei are o stranie nepotrivire, de un fel de crucificare inversă („Coastele pe brațul crucii le destinde și le-așază”).

Și aci, ca și în alte părți ale operei eminesciene, doma este un loc al întâmplărilor nefirești, al întâlnirilor între apartenenții unor ordini diferite, care în chip normal nu se interferează. În domele vechilor magi (ca în *Povestea magului* ori în *Strigoii*) se produceau epifanii, apariții, invocări de entități superioare, printr-un fel de derogare de la niște orânduiri obișnuite, stabile, toate prin compasiunea și puterea magului care putea schimba cursul unor destine. Dar neexistând interdicții în vremea aceea, ceea ce magul săvârșea nu avea defel aerul unei transgresări.

Personajul eminescian cu pecete demonică, rod al interdicțiilor în cunoaștere, pătrunde în domă printr-un fel de transgredire care produce efectele de mai sus înșiruite asupra locului sacru. Și aci se poate doar întâlni cu îngerul (de fapt categoriile acestea de personaje legate de religia iudeo-creștină acoperă categorii sociale), cu care va izbuti, doar în *articulo mortis*, unificarea eretică (de sursă poate origenescă) și redempțiunea care-i deschide cerul, până atunci, cum știm, închis.

Tot același aer de interdicție se întâlnește și în doma din *Visul*, postuma de care ne-am ocupat în altă parte, din alt punct de vedere.

În planul oniric, doma prezintă aceleași caractere ca și cea din *Înger și demon*. „Negre... bolți”, „un singur sâmbure de foc”, „întunecime-n orice loc”, „muri reci”, „tristul zgomot”, și așa mai departe, însoțesc intrarea eroului în acest topos al interdicțiilor pe care el le transgresează. Căci și aci are loc o întâlnire nefirească, neîngăduită, de data aceasta, a eroului cu dublul său. Ruperea vălului de pe fața chipului care-i apare simbolizează în mod evident violarea unei taine sustrate cunoașterii comune. De aci și starea de pedeapsă în care cade după săvârșirea gravei descoperiri:

„De-atunci, ca-n somn eu împlu ziua
Și uit ce spun adeseori;

Șoptesc cuvinte ne-nțelese
Și parc-aștept ceva – să mor?”

Ca mai întotdeauna, pedeapsa, căderea sau moartea, urmează tentativelor de cunoaștere absolută ale eroului, prin care întrevede frânturi de adevăruri ultime.

Și aci, în tratarea motivului domei, ca în orice motiv al operei eminesciene, întâlnim expresia aceleiași aspirații dramatice spre libertate absolută în cunoaștere și spre unitatea ființei adânci, încercată la toate nivelurile, dincolo și în pofida tuturor interdicțiilor.



Univers mito-poetic

Motivul melancoliei

Rod al unui dezechilibru umoral, produs de o suprasecreție a bilei negre, a fierii, în organismul omenesc, melancolia venea dinspre teoriile generale ale lui Hippocrate, faimosul medic grec, de al cărui nume se leagă corespondențele stabilite cu îndrăzneală filosofică între cele patru elemente (aer, foc, apă, pământ) și cele patru umori ale trupului (sânge, secreție pituitară – flegmă, bilă galbenă, bilă neagră). După opinia sa, când secrețiile umorale se aflau într-un bun raport de amestec, de forță și de cantitate, insul se bucura de sănătate întreagă. Când însă una din acelea se împuțina ori sporea în dauna celorlalte, și nu se mai subordona întregului, atunci se producea boala și suferința¹.

Și încă din *Romanul lui Hippocrat* anexat la *corpus*-ul de texte hipocratice, dintr-un „experiment” săvârșit de Democrit, se arăta că fierrea poate fi considerată drept locul de obârșie al nebuniei.

Adoptate de Galenus, alt medic celebru al Antichității, principiile acestea aveau să treacă în Evul Mediu, vremea aceea însetată de analogii țesute în jurul cosmosului întreg într-un fel de schemă-alegorie fundamentală, mereu repetabilă.

Renașterea le-a primit în felul ei mai adânc, mai liber, întemeindu-le într-o viziune de integrare posibilă a omului în cosmos, într-un dramatic efort de realizare a unei unice realități, după care a aspirat cu o nostalgie nevindecată.

Rabelais, medicul umanist, îi traducea pe Hippocrate și pe Galenus, cu convingerea că, întemeindu-se pe principiile lor, ajungea să proclame, împotriva scolasticienilor, alcătuirea liberă a ființei omenești. Din accentele pe care le punea în acele patru elemente constitutive, acel medic cu înaltă formație umanistă și cu cuprindere filosofică a lucrurilor, putea amenda ființa omului, o putea face să se însănătoșească și să crească, să-și găsească echilibrul atât de mult dorit. În om erau deci, în cele patru umori, și puterile bucuriei, ale râsului și slăbiciunile și depresiunea tristeților, a gravității și melancoliei. Și medicul călugăr François credea în virtuțile râsului pe care-l stimula și cu leacurile, dar și cu arta lui, făcută după spusele

¹ Robert Joly, *Hippocrate*, Editions Gallimard, 1964, p. 58.

proprii, pentru binele și nevoile pacienților. Râsul însemna, ca atitudine filosofică în Renaștere, manifestarea unei superiorități a omului asupra lumii, încrederea nelimitată în puterile cunoscătoare ale minții. Și generalizarea *burlei* ori a parodiei în literatura rinascimentală avea rădăcini tocmai în această înțelegere a cauzelor râsului, în exaltarea unui optimism de început de lume nouă.

Dar viziunea aceasta se întregea cu aspectul complementar al gravității meditative, cu latura noptatică, saturnină pe care o introduceau unii căutători de adevăruri integrale ai Renașterii în viziunea generală a acesteia. Și dacă melancolicul, tristul, reflexivul apare doar incidental, și e privit ca un fel de ciudățenie, de anomalie amuzantă (vezi Picrochol), în primăvara de tonus optimist a umaniștilor plini de încredere în puterile lor de cunoaștere și în capacitatea lor de a transforma lumea, din secolul al XVI-lea încep să răsară tot mai frecvent imagini ale melancoliei în ipostazele diverse legate de arta cuvântului și artele figurative.

Cu înțifrarea specifică, imaginea alegorică a Melancoliei capătă în gravura lui Dürer o încărcătură conotativă ce ne poartă dincolo de niște simboluri comune. Ceea ce se oferă intelectualului nostru este nu numai bogăția și varietatea formelor cunoașterii întreprinse de gânditorii și artiștii Renașterii, de recunoscut după semnele și instrumentele prin care se manifestă, de la riglă, compas și corpuri geometrice (sfera și, probabil, dodecaedrul, ținute de umaniști drept corpurile perfecte prin excelență), la recipientele alchimice și la tabele magice de cifre și litere, la scara simbolică a evoluției, la steaua cunoașterii revelate ce străluce în ultimul plan. Dincolo de aceste instrumente care au, mai toate, aparența risipirii, a defazectării, stăpânește, în clarobscurul gravurii, o atmosferă de tristețe inconsolabilă. Cufundată în meditație, figura alegorică înaripată (spunând poate, vocația angelică a cunoașterii superioare) și purtând coroana de dafin a consacării pe cap și mănunchiul de chei simbolizând dezlegarea tainelor, șade înconjurată de corpurile și instrumentele pe care le-am enumerat mai sus. Totul îi stă împrejur într-un fel amorf, ciudat de dezarticulat, față de universalitatea pe care aceste lucruri disparate o sugerează și spre care sufletul și intelectul gânditorului personaj aspiră. Dezordinea care domnește dezmințe,

ca o sfidare aruncată rațiunii și spiritului științific eminentement ordonator, efortul organizator, cosmicizat al gândirii geometrice, exprimate emblematic prin riglă și compas. Oare prezența abia perceptibilă a unei vagi forme demonice ascunse jos în dreapta gravurii, în faldurile veșmântului masivului personaj, să fie cauza imposibilității ordonării elementelor lumii acesteia din care lipsește, după părerea noastră, tocmai orice urmă de simetrie, de euritmie? Sau să fie de vină natura saturniană a gânditorului, la care se referea Panofsky în studiul său despre Dürer?

După toate semnele, pare să fie vorba, în această gravură enigmatică din 1514, de o îndoială filosofică privind puterile cunoașterii și limitele lor, acut resimțite de gânditor și creator. Așa cum spune comentariul avizat al lui René Huyghe², s-ar putea înțelege *Melancholia* lui Dürer drept o opoziție la definiția universală și cvasi-științifică a frumosului, din partea puterii creatoare a geniului individual, putere care trece dincolo de granițele raționale și îngăduite.

Continuând glosarea acestei imagini atât de stranie, ne îngăduim a socoti printre cele care exprimă și o latură complementară a cunoașterii raționale, dar și una care marchează o tendință ce se va răspândi și se va accentua treptat pe măsură ce Renașterea și Umanismul obosesc și încrederea nelimitată în puterile cunoscătoare și în libertatea absolută de cunoaștere scade. *Melancholia* va deveni tot mai insistent și mai insidios starea umanistului, însoțind tristețea știutorului obosit și dezamăgit căruia cercetarea până la drojdia a realului nu i-a slujit decât la pierderea iluziilor și la adâncirea conștiinței imperfecțiunii ce domnește iremediabil în lume. Nu va fi vorba numai de acel „element care nu se poate reduce la matematică și pe care măsura este incapabilă să-l sesizeze”³, ci și de un scepticism de sfârșit de veac, de un simț tot mai dureros al relativității lucrurilor, al semnului neîmplinirii care domină în contingent. De la deviza libertății totale întâlnită la optimistul Rabelais, „fais ce que voudras”, se ajungea la îndoiala preferată cu atâtea rezerve sceptice de Montaigne la sfârșitul secolului al XVI-lea: „que sais-je?”

² René Huyghe, *Sens et destin de l'art*, Editions Flammarion, 1967, vol. II, p. 112.

³ Henri Focillon, *Maeștrii stampeii*, Editura Meridiane, 1972, p. 18.

La Shakespeare care, ca un adevărat geniu, a făcut să conflueze în opera lui tot ce a însemnat direcție de gândire și element esențial de tipologie umană, melancolia, desigur, nu lipsește. S-a vorbit adesea, din acest punct de vedere, despre înrudirile mai strânse sau mai depărtate între Jaques Melancolicul din *Cum vă place* și prințul Hamlet⁴.

De fapt, pe scara largă și cuprinzătoare cât umanitatea (și mai mult decât umanitatea) a tipologiilor shakespeareiene încap multe variații pe temele puse de știința, gândirea și literatura vremii la îndemâna oricui. Ceea ce circula pretutindeni se regăsea în sinteza shakespeareiană a omului, la diverse puteri. Și, într-adevăr, melancolia era un subiect la modă în Anglia elizabetană. Se scriau despre ea tratate (T. Bright, *Treatise of Melancholy*, 1586); i se făcea anatomia (ca în *Anatomy of Melancholy* de R. Burton, apărută în 1612); era pomenită des de alți poeți și autori dramatici (Christopher Marlowe îl făcea pe Tamburlaine „the Great very melancholy”) etc., etc.

La Shakespeare ea se regăsea cel puțin în două trepte explicite. Într-un personaj de comedie ca Jacques, într-unul de tragedie ca prințul Danemaricii. Ca de obicei însă, ambiguitatea funciară a personajelor face greu de depistat natura și sensul melancoliei în gândul dramaturgului. De aceea și criticii sunt departe de a fi unanimi în judecățile lor. Mai cu seamă în cele asupra lui Jacques. De pildă, William Hazlitt, criticul romantic, îl considera „the only purely contemplative character in Shakespeare” (singurul personaj pur contemplativ la Shakespeare), „the prince of philosophical idlers” (prințul trândavilor filosofi)⁵, tocmai pentru că stă la o parte, neimplicat în niciun fel de acțiune, oprit de la sociabilitate de un fel de mizantropie amară, exercitându-și mereu spiritul critic și simțindu-se bine doar în tovărășia nebulului de Touchstone, de nebunul în haine bălțate cu care se socotește cumva înrudit, fiindcă se bucură cam în aceeași măsură de libertatea judecății proprii și fiindcă melancolia era socotită a se înrudi cu nebunia. După opinia lui Hazlitt, Jacques este deci perfectul melancolic, în stare „să-și

⁴ James Smith, *Shakespearean and other essays*, Cambridge University Press, 1974, p. 1.

⁵ William Hazlitt, *Characters of Shakespeare's plays*, Dent, 1960, p. 339.

extragă melancolia dintr-un cântec după cum nevăstuica sugă ouă” („to suck melancholy out of a song, as a weasel sucks eggs”)⁶.

Alții însă pun la îndoială calitatea reală a melancoliei lui Jacques care se mândrește cu starea sa și încearcă chiar să-i afirme superioritatea față de celelalte tipuri de melancolie (față de cea a învățatului, a muzicianului, a curteanului, a soldatului, a juristului, a doamnei, a îndrăgostitului, melancolia lui e compusă din multe simple, extrasă din multe obiecte, dedusă din experiență). Printre alții, shakespearologul mai înainte citat, James Smith. Acesta se întemeiază pe comentariul Rosalindei, de bun-simț comun, în care Jacques ar apărea ca un posesor de experiență câștigată fără înțelepciune, din niște călătorii prea oneroase și cam inutile. Iar perspectiva ducelui este și mai necruțătoare. După el, Jacques ar fi un produs rezultat din depășirea măsurii lucrurilor obișnuite și a naturii, căci experiența acumulată ar fi fost una negativă, derivată din plăcerile simțurilor:

„For thou thyself hast been a libertine,
As sensual as the brutish string itself;
And all the embossed sores and headed evils
That thou with license of free foot hast caught,
Wouldst thou disgorge into the general world.”

(Căci însuși tu ai fost un desfrânat, senzual ca instinctul animalic însuși; și toate belelele umflate și toate relele cu vârf pe care tu cu îngăduința piciorului prea liber le-ai adunat, vrei să le arunci asupra lumii întregi).

Pe de altă parte, tot ducele indică felul în care răul de care suferă Jacques se manifestă. E vorba de „these sullen fits”, adică de *crize sombre*, prin care melancolia se face perceptibilă celor din jur, crize asemănătoare acelorale ale unor boli specifice. Cum se vede, ochiul critic al înaltului personaj consideră starea lui Jacques mai degrabă o maladie, dobândită de pe urma unei vieți fără cumpătare și care aruncă asupra lumii răsfrângerile ei nefaste. Opinia aceasta, care a

⁶ *Ibidem*, p. 339.

prevalat mai cu seamă în secolul al XVII-lea, alături de melancolia nebuniei, adică unei boli mintale, într-un fel mai apropiat de reprezentarea populară a melancoliei. Era una din modalitățile de a explica, pentru mințile comune, o anumită abatere de la normă, o intrare vădită într-o oarecare penumbră, discutabilă sub raportul calității. La ambiguitatea melancoliei ca stare, aflată între un *otium elegans* care, asumat, apără de viață și de agresivitatea ei, și între un *tedium vitae* care te împinge dincolo de viață din sațietate, Shakespeare a răspuns cu două personaje purtând pecetea negrei umori, unul de comedie, Jacques, altul de tragedie, Hamlet. Unul supus acelei spețe de melancolie pe care am numi-o *vulgaris*, celălalt speței care ar putea purta atributul de *nobilis*. Căci între ei este o deosebire fundamentală, dincolo de apartenența la un tip umoral comun. Jacques ține de lumea afectului și a simțurilor, în vreme ce prințul umanist are vocația ireversibilă a lumii ideilor și se mișcă în planul greu sesizabil al conștiinței. Melancolia lui poartă pecetea dramatică a reflexivității care nu se poate continua nici dubla prin acțiune din pricina unei grave inadecvări între calitatea gânditorului și aceea a lumii inferioare în care este prins. Aflat sub determinarea saturnină, Hamlet este înconjurat de însemnele gândirii adânci și ale morții, pe care intuiția de geniu a lui Victor Hugo le-a fixat după cum urmează: „Shakespeare, prodigieux poète plastique, fait presque visible la paleur grandiose de cette âme. Comme la grande larve d’Albert Dürer, Hamlet pourrait se nommer *Melancholia*. Il a, lui aussi, au dessus de sa tête, la chauve-souris qui vole éventrée, et à ses pieds la science, la sphère, le compas, le sablier, l’amour, et derrière lui à l’horizon un enorme soleil terrible qui semble rendre le ciel plus noir.”⁷

Dar după unii exegeți (deși aproape toți sunt de acord cu melancolia eroului ca înclinație fundamentală), Hamlet n-ar fi fost congenital înclinat spre melancolie, ci ar fi căzut în inhibitivă stare într-un moment de criză, de zdruncin interior. După alții, melancolia ar marca „apogeul lucidității” sau ar fi expresia unei „conștiințe a limitei”. Și așa mai departe.

⁷ Victor Hugo, *Shakespeare*, Ed. Nelson, f.a., p. 213.

Melancolia personajului bate însă mai departe decât în țesătura propriu-zisă a tragediei. Hamlet întrupează o stare de sfârșit de veac, o tristețe cu care se încheie ceea ce a fost o superbă etapă de cultură europeană, întunericul tăcut și pasiv în care eşuează, după încheierea reprezentației, jerbele de lumini ale unei scene. Tristețea lui metafizică, fond pe care se brodează totalitatea reacțiilor indiferent de aparența lor, este melancolia umanistului sceptic cu privire la mijloacele și eficiența acțiunii în real, în lume și în conștiință. Primăvara robustă, sangvină a umaniștilor încrezători în posibilitățile de schimbare a feței lumii și a calității conștiinței a trecut, făcând loc toamnei melancolice a umaniștilor triști, convingși de relativitatea tuturor lucrurilor și de imposibilitatea intervenției în imperfecțiunea funciară a contingentului. Melancolia devine semnul acestui scepticism de sfârșit de veac, al pierderii credinței (de aceea scria, poate, Paul Claudel: „Le Moyen-Age n’est pas loin, et cependant la foi a aussi totalement disparu du théâtre de Shakespeare que si l’Evangile n’avait jamais été prêché aux hommes” – Evul Mediu nu e departe și totuși credința a dispărut total din teatrul shakespearian, ca și cum Evanghelia n-ar fi fost niciodată predicată oamenilor)⁸, al confuziei finale între supremele virtuți și nebulie cum se întâmplă, printr-o tulburătoare răsturnare de valori, și cu Hamlet și cu Don Quijote, care mărturisesc cu tristețe iremediabilă ruptură, incongruența de nedepășit dintre umanist și lume.

Când, în 1632, Milton, autorul *Paradisului pierdut*, scria poemul *Il Penseroso*, el îl adresa, ca pe o odă, Melancoliei, zeiței „sage and holy” (înțelepte și sfinte), fiică a Vestei și a lui Saturn, înveșmântată în negre falduri, ca o călugăriță gânditoare (pensive Nun). Alegoria lui Milton are o putere maiestuoasă, sporită de acele elemente care constituie universul efectelor ei. Căci ea aduce cu sine Pacea, Liniștea, Răgazul. Dar însoțitorul ei de căpetenie (fiindcă e fiică a lui Saturn) se numește „The Cherub Contemplation” (heruvimul Contemplației), ceea ce explică multe din gravura lui Dürer și dă, în mod explicit, Melancoliei, simbolul fundamental. Desigur, ora cea

⁸ Paul Claudel despre *Regele Lear*, în *Le Figaro*, 4–12, 1946, apud Jean Paris, *Shakespeare*, Paris, 1954, p. 186.

mai prielnică reflecției adânci, la tainele lumii, așa cum sunt strânse în gândurile atribuite lui Hermes Trismegistos (thrice great Hermes), sau la miturile platonice sau la *daimones* ai celor patru elemente, este ora nocturnă trăită sub luna ajunsă în zenitul cavalcadei ori într-un turn înalt. Pe lângă gândul filosofic și plăcerea studiului, eroul cere zeiței bucuria muzicii, a tragediei, a poeziei epice și lirice, iar în cele din urmă, suprema înțelepciune a naturii, a pădurii dese a cărei umbre îl va adăposti într-un amurg perpetuu, ferindu-l de lumina zilei. Cunoașterea amănunțită și diferențiată a naturii, a fiecărei stele din cer și a fiecărui fir de iarbă care soarbe roua („... every Star that Heav'n doth shew,/ And every Herb that sips the dew...”) va face obiectul studiului său la bătrânețea sa sihastră dusă în pădure. Și acordarea plăcerilor acestora de către Melancolie formează condiția dăruirii totale a eroului către ea:

„These pleasures *Melancholy* give,
And I with thee will choose to live.”

Poemul arată ca un comentariu savant și competent la *Melancholia* lui Dürer, anexând contemplației filosofia și științele oculte în aceeași măsură cu creația și natura, ariile de exercitare a activităților umane superioare, ocârmuite de pura și austera zeiță. Și totul este spus de Milton cu o sânguință și cu o bogăție de nuanțe care denotă o familiarizare în profunzime cu simbolistica Renașterii privitoare la Melancolie, dar care vorbesc și despre o depășire a elementelor exterioare, și despre o interiorizare vădită, despre o raportare la un destin individual, la o vocație absolut personală a cunoașterii. De altfel, un univers poetic întreg se schițează în acest poem dincolo de alegoriile medievale și rinascimentale care alcătuiesc cortegiul Melancoliei, dându-le chiar lor un palpitate de viață și de emoție care depășește secolul al XVII-lea și ne anunță a doua jumătate a secolului al XVIII-lea în care se plasează geneza romantismului.

Motivul melancoliei reapare la romantici, articulat într-o viziune nouă a universului, asemănătoare și diferită în același timp de cea a umaniștilor Renașterii. Filosofii noului elan spre libertate absolută și universalitate vedeau în melancolie același semn al reflexivității, dar

mai mult distingeau, în acea stare predilectă a palizilor poeți drapați în mantii, o atmosferă de tristeți transparente, o înclinare de bază a geniului. În a lor blândă jale (*stillen Trauer*), Schopenhauer, care a teoretizat în parte melancolia romantică, distingea marca nobleței de caracter. Iar tipologia melancolică se leagă nu de voință ori de afecte puternice, ci de sensibilitate și de receptivitate la atmosferă (la *Stimmung*), ceea ce îi face pe aparținătorii ei mai cu seamă deschiși la filosofie, poezie, muzică. Înclinați adesea spre reprezentări triste, artiștii romantici tindeau la colorarea universului cu cenușiul tristeților lor, dând lumii nuanța dureroasă a *Weltschmerz*-ului. În muzică, în plastică, în poezie, melancolia e stare predominantă, pe care ei o consideră cea mai adecvată gândirii și creației. Iar tema melancoliei ca atare se întâlnește la mulți din ei, în cele mai variate ipostaze.

La John Keats, romanticul englez, *Odă la Melancolie*, scrisă în ultimii ani ai crud retezatei sale cariere poetice, cam prin 1819, dezvăluie toate otrăvirile și toate farmecele acelei stări unice, dulci-amare. Tonul lui Keats nu mai are gravitatea vorbirii despre lucrurile sacre pe care o folosea Milton. El murmură cu grabă, ca într-o febră subtilă care i se strecoară în vine, interdicțiile, sfaturile negative pentru evitarea unei nefaste suprapuneri între cele ce seamănă, între melancolie și substanțele cu care de obicei e corelată, cu tot ceea ce ar alcătui câmpul ei semantic: otrăvuri, umbre, noapte, fluture cu cap de mort, bufniță. Chemate cu o alarmă falsă de sufletul care e pradă melancoliei, aceste substanțe și fapte ale umbrei, ale tenebrei ar covârși lamura sufletului care e melancolia, „*the wakeful anguish of the soul*”, treazul chin al sufletului. De fapt, ora melancoliei capătă în oda lui Keats calitatea supremă a celebrării unor adevărate mistere ale durerii la care nu trebuie asociate faptele nopții, ca buha cea pufoasă, de pildă:

„No, no, go not to Lethe, neither twist
 Wolf's – bane, tight, rooted, for its poisonous wine;
 Nor suffer thy pale forehead to be Kissed
 By nightshade, ruby grape of Proserpine;
 Make not your rosary of yew-berries,
 Nor let the beetle, nor the death-moth be

Your mournful Psyche, nor the downy owl
 A partner in your sorrow's mysteries;
 For shade to shade will come too drowsily,
 And drown the wakeful anguish of the soul.”

(Nu, nu să nu te duci spre Lethe, nici să rupi
 Prea bine-nfipta mătrăgună, căci venin e;
 Nici fruntea palidă să nu-ți sărute
 A nopții umbre, rodii proserpine;
 Mătăunii să nu-ți faci cumva din tisă,
 Nici gâze, cap de mort să nu îți fie
 Jalnică Psyche; nici cu pufosa buhă
 La tristele mistere să n-ai tovărășie.
 Căci, toropită, umbra ar veni spre umbră
 Și-ar îneca al duhului treaz chin.)

Că melancolia e de o natură infinit mai subtilă poetul ne lasă să înțelegem în strofa a doua, în care se oferă remediile pentru greul ceas de încercare, al crizei, al atacului propriu-zis. Acesta cade ca din cer, pe neașteptate, ca un nor ce plânge (*a weeping cloud*) împrăștiind toate florile ofilite și ascunzând colina verde într-un vâl de aprilie. Și atunci se cade ca cel lovit, subiectul acestei neobișnuite stări de elecțiune, să-și sature durerea cu priveliștea unui trandafir de dimineață, ori cu a curcubeului, ori cu bogăția bujorilor rotunzi. Ori dacă femeia iubită se mânie, melancolicul să-i ia mâna și să i-o strângă, lăsând-o să-și descarce furia, și să se sature privind adânc, adânc în ochii ei fără pereche.

Iar ultima strofă dezleagă, dintr-un joc complicat de ricoșeuri, de alăturări de contrarii, adevărata față a Melancoliei, care apare acum ca la Milton (din care Keats s-ar fi putut parțial inspira), într-o alegorie, zeiță ascunsă în văluri, avându-și altarul (*her sovran shrine*) în templul însuși al Plăcerii. Căci ea stă alături de Frumusețe – care trebuie să moară, de Bucurie – a cărei mână pe buze e îndreptată mereu spre rămas-bun, ca un gest de adio, de Plăcerea dureroasă, care într-o clipită se schimbă în otravă. Ea stă între toate acestea ca o ascunsă permanență, ca un indiciu neclintit al reductibilității

lor (a Frumuseții, a Bucuriei, a Plăcerii) la eternul ei numitor comun. Esență a vieții, fiind cunoaștere a neschimbatului între cele schimbătoare, melancolia nu se lasă văzută decât de acela a cărui limbă aprigă va ști să strivească ciorchinele Bucuriei de cerul gurii. Ea i se arată deci ca într-o epifanie, după o inițiere la care candidatul arăta tăria și determinarea sa, capacitatea sa de renunțare la iluzoria Bucurie. Și abia după aceea sufletul lui va gusta tristețea puterii ei și se va găsi suspendat printre trofeele ei înorate:

„His soul shall taste the sadness of her might,
And be among her cloudy trophies hung.”

În limba sa imponderabilă cu esențele, care seamănă mai mult cu cântecul decât cu proferarea obișnuită a cuvântului, în măsura în care dansul diferă de pasul și mișcarea firească, Keats a spus noua imagine a Melancoliei. Atribut al sufletului treaz, ea nu e de o seamă cu cele noptatice decât pentru cei care nu știu. Cel care știe că ea e substratul ocult al lumii o regăsește dincolo de fenomenele solare aflate aparent la antipodul saturninei stări, al gravității reflexive, al tristeții cunosătoare. Și răsplata lui va fi intrarea în templul ei și participarea la puterile ei ascunse. În risipirea cosmică și unitatea subiacentă a Melancoliei, în universul poetic al fanteziei lui Keats mijeste vocația unui mit romantic, fertil și ambiguu în mod esențial pentru poezie, depășind cu mult valorile simplei alegorii miltoniene.

Dar cu imaginea Melancoliei în *Chimères* de Nerval, începe să se închege un mit personal al geniului nocturn, compus din atâtea elemente aparent disparate care se leagă în imagini și efonii noi, de o frumusețe dominantă, pătrunzătoare. Configurații interioare încep să iasă la lumină cu acest prim modern și simbolist dintre romantici. *El Desdichado*, sonetul astăzi mult prețuit, articulează un portret dramatic al eroului care și-a pierdut unitatea, prezentat ca un vechi senior de Aquitania cu însemnele trubadurești și nobiliare îngemănate. S-a vorbit despre datele biografice ce se regăsesc, pare-se, aci, ca de pildă, despre aluziile la originile ilustre ale familiei (*le prince d'Aquitanie*), despre steaua unică, femeia iubită văzută pretutindeni cu același chip din *Aurélia*, întâmplările napolitane

din *Octavie*, atacurile de nebunie pe care poetul le numea coborâri în infern, despre *Melancolia* lui Dürer pentru care avea o marcată slăbiciune. Acestea sunt însă transcense, transfigurate și devin, din aluzii la întâmplări personale, imagini simbolice organizate în jurul unui personaj straniu, dominat de semnul soarelui negru al Melancoliei. Nerval își descoperă parcă, în portretul din prima strofă, natura ascunsă de participant la altă ordine decât aceea a realului.

Însemnele morții și imparității sunt purtate de erou într-o neclintire funerară, ca de către o statuie de *gisant*, a cărei mărturisire are fiorul cunoașterii a două lumi:

„Je suis le ténébreux – le veuf, – l’inconsolé,
Le prince d’Aquitaine à la Tour abolie:
Ma seul étoile est morte – et mon luth constelle
Porte le *Soleil noir* de le *Mélancolie*”.

Soarele negru din herbul cavalerului semnifică, precum în cele mai multe instanțe în care e folosit, logosul mort, și *Melancolia* se colorează aci cu tenebrele morții, așa cum reiese, de altfel, din tot câmpul semantic al experienței tanatice relatate în sonet, de la *Dans la nuit du tombeau* și până la *Et j’ai deux fois vainqueur traversé l’Achéron*. O muzică de armonii ciudate susține frumusețea încifratelor imagini, crescând atmosfera de sugestii ireale, atât de tipic nervalescă.

Același simbol thanatic dominant se regăsește în poezia *Melancolie*, desprinsă din drama referitoare la Ștefan cel Tânăr și publicată de Eminescu în 1876, însă la trei niveluri diferite. Mai întâi, nivelul celest, cosmic, este cuprins cu elementele-i constitutive, obișnuită recuzită romantică, într-o metaforă funerară, cu valoarea escatologică:

„Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă,
Prin care trece albă regina nopții moartă.
O dormi, o dormi în pace printre făclii o mie
Și în mormânt albastru și-n pânză argintie,
În mausoleu-ți mândru, al cerurilor arc,
Tu adorat și dulce al nopților monarc!”

Un moment de scenografie romantică în care se descifrează surpriza, deschiderea unei porți, și solemnitatea sugerată de forma verbală arhaizantă, ca și de ciudata dublă poziție a adjectivului ce flanchează ca stâlpii unei arcade (albă regina nopții moartă) personajul fantastic al nenumitei luni, strânge laolaltă o acumulare de comparații care arată un cer în degradare, devenit „mormânt albastru” al corpului ceresc, și sursele de lumină stelare denumite „făclii o mie”, și luminozitățile stranii ale cețurilor transparente (acele „neguri albe, strălucite” din alte poeme eminesciene) dobândind funcțiunea giulgiului, „și-n pânze argintie”, și rotunzimea bolții, „al cerurilor arc”, încremenită marmoreean în „mausoleu-ți mândru”.

Pentru cer, moartea înseamnă aci deci oprirea, încetarea mișcării, încremenirea în noapte care se înstăpânește mortuar asupra lumii. Dar se mai adaugă o curioasă notă de ambiguitate cu privire la lună, desemnată mai întâi printr-un atribut al regalității feminine, „regina nopții”, apoi printr-unul masculin, „al nopților monarc”. Dincolo de o contaminare mitologică, ne-am îngădui a vedea în această dublă determinare, masculin-feminin, a corpului ceresc mort, oprit din funcțiunile sale fenomenale, o regresie numenală, în esența primordială de natură androgenă, în planul mitic.

Stăpânirea lui Thanatos asupra lumii de jos se traduce într-un peisaj dezolant, pustii de iarnă, ruină și decrepitudine:

„Bogată în întinderi stă lumea-n promoroacă,
Ce sate și câmpie c-un luciu vâl îmbracă;
Văzduhul scânteiază și ca unse cu var
Lucesc zidiri, ruine pe câmpul solitar.
Și țintirimul singur cu strâmbe cruci veghează,
O cucuvaie sură pe una se așează,
Clopotnița trosnește, în stâlpi izbește toaca,
Și străveziul demon prin aer când să treacă,
Atinge-ncet arama cu zimții-aripei sale
De-auzi din ea un vaier, un aiurit de jale.

Biserica-n ruină

Stă cuvioasă, tristă, pustie și bătrână,
Și prin ferestre sparte, prin uși țiuie vântul –

Se pare că vrăjește și că-i auzi cuvântul –
 Năuntru ei pe stâlpi-i, păreți, iconostas,
 Abia conture triste și umbre au rămas;
 Drept preot toarce-un greier un gând fin și obscur,
 Drept dascăl toacă cariul sub învechitul mur...”

Halucinantul tablou al lumii golate de viață, învăluite în „promoroacă”, are forța unui peisaj expresionist din pricina intensității cu care semnifică câmpul semantic încărcat de nuanțele malefice ale prezenței demonicului. Albul nefiresc al conturilor de pe „câmpul solitar” străluce de un foc rece și rău, de o lumină mincinoasă ca cea de pe putregaiuri. Zidurile, ruinele aflate sub „luciu vâl” al gheții sau albeața morții, arată „ca unse cu var”. Lângă singurătatea câmpului stă țintirimul, tot *singur*, altă unitate tot atât de malefică și care, la fel de închisă, înseamnă moarte și imposibilitate de comunicare. Aci, pe acest loc, se produc semnele nefaste, premonitorii ale demonicului (crucile strâmbe, cucuvaia sură, clopotnița care trosnește, toaca izbînd în stâlpi), urmate de prezența însăși a celui rău, a cărui trecere e ca un sinistru fior perceput prin efectul fonic al atingerii aramei de către „străveziul demon”. Solitudinea și pustietatea rău vestitoare a locului morții cresc cu undele sonore, ele însele „un vaiet, un aiurit de jale”. Biserica, loc sacru prin excelență, se arată în secvența imediat următoare, purtând aceleași attribute care marchează decăderea din sacru, sfârșitul, degradarea, adică tristețea, pustietatea, ruinarea. Ea a pierdut puterea de a mai iradia sacrul: „Biserica-n ruină/ Stă cuvioasă, tristă, pustie și bătrână” și, atare, e amenințată de invazia imaginilor sfârșitului, ale haosului, care au și început să se instaleze. Ferestre sparte, uși defundate prin care țiuie vântul, magician ale cărui vrăji zgomotoase au luat parcă locul logosului: „Se pare că vrăjește și că-i auzi cuvântul”.

Și cu imaginile interioare s-a petrecut același proces de destrămare, de pierdere a sensului: „Năuntru ei pe stâlpi-i, păreți, iconostas,/ Abia conture triste și umbre au rămas”... Disparația umanului și înlocuirea lui cu preotul greier și dascălul cari dă aerul unei și mai grave metamorfoze regresive a celui loc stăpânit ireversibil de ruină, tristețe și pustietate, întreita marcă a dispariției sacrului.

Cu un rapel foarte expresiv al câtorva imagini, se trece la ultima, a treia secvență a poemului, racordată astfel la celelalte două. De la biserica luată ca simbol al toposului sacru desacralizat, se pătrunde în lumea interioară a eroului care, printr-un proces analog, s-a înstrăinat de sine:

„Credința zugrăvește icoanele-n biserici –
 Și-n sufletu-mi pusese poveștile-i feerici,
 Dar de-ale vieții valuri, de al furtunii pas
 Abia conture triste și umbre-au mai rămas,
 În van mai caut lumea-mi în obositul creier,
 Căci răgușit tomnatec, vrăjește trist un greier,
 Pe inima-mi pustie zadarnic mâna-mi țiu,
 Ea bate, ca și cariul, încet într-un sicriu.
 Și când gândesc la viața-mi, îmi pare că ea cură
 Încet repovestită de o străină gură,
 Ca și când n-ar fi viața-mi, ca și când n-aș fi fost.
 Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost
 De-mi țin la el urechea – și râd de câte-ascult
 Ca de dureri străine?... Parc-am murit de mult”

Versul reluat în întregime din secvența a doua, „Abia conture triste și umbre-au mai rămas”, și aplicat la viața interioară, relevă caracterul metaforic al acelei secvențe, cu atât mai mult cu cât, într-un context analog, revine și imaginea greierului, și cea a cariului, vorbind despre ruină, tristețe și stingere. Legătura care face vizibilă analogia, printr-o intenționată dublă adresă, stă în *credință*, facultate ce împodobește cu reprezentările ei mirifice deopotrivă zidurile bisericilor și sufletul omenesc. Pierderea ei stinge reflectoarele nădejdlor și iluziilor, capacitatea reprezentărilor frumoase, lăsând sufletul singur, într-o pustietate înstrăinătoare. Efectele acestei pierderi echivalează cu acelea ale unei morți a ființei celei mai adânci. Starea eroului, de sleire a puterilor de fabulație și reprezentare a unei lumi frumoase („în van mai caut lumea-mi în obositul creier”), omologată cu moartea, se datorește despărțirii de vârsta de aur a gândirii mitice. Trecerea hotarului acelei lumi

paradiziace înspre gândirea stearpă a scepticismului filosofic se ipostaziază aci în contrastul dintre *poveștile feerici*, trecute, și actualele *conture triste și umbre*, contrast care ar aminti, parcă, oricât de depărtat, de raportul dintre via lume a ideilor și peștera cu umbre a faimosului mit platonice.

Într-un anumit fel, suntem iarăși confrunțați cu consecințele altei ipostaze a „căderii”, din lumea de „mite albastre” a vârstei de aur, resimțită de erou ca o stingere a sufletului. Și unitatea imaginilor care exprimă starea se percepe la toate nivelurile, de la câmpul lexical la cel fonematic. Totul semnifică înspre slăbire, însingurare, închidere. Tonusul vital foarte scăzut se percepe în oboseala, în încetinirea funcțiilor, în evanescența contururilor și a sunetelor. Creierul e „obosit”, inima „pustie” bate „încet”. Din fosta strălucire a plenitudinii n-au rămas, cum am văzut, decât „conture triste și umbre”.

Tot mai slaba activitate a gândului se risipește în cele trei adverbe însoțind „vrăjitul” greierului: „răgușit, tomnatec, ... trist”, fiecare semnificând în altă ordine. Sunetul deteriorat, „răgușit”, pune un semn al dizarmoniei peste viața interioară, mai grav decât în „gândul fin și obscur” din secvența a doua. „Tomnatec” marchează, ca pretutindeni în lirica eminesciană, anotimpul solitudinii, începutul dezagregării (contrastând cu cel vărativ prezent în poezia de iubire a anilor ieșeni), instalarea pustietății, întărită de „trist” care ne poartă spre tărâmul moral-afectiv. La sfârșitul celor șase versuri vorbind despre degradarea vieții interioare, metafora morții, „într-un sicriu”, aplicată la ființă, reia, la al treilea nivel acum, simbolurile tanatice, dând o impresionantă unitate întregului, realizând o consonanță unică, printr-o proiecție a eului asupra pământului și cerului, a universului lovit de degradare și moarte. Totul, ca viziune, se datorește melancoliei, considerată ca stare firească a sufletului sceptic și ducând la dispariția umanului, la depersonalizarea suferită din pricina pierderii credinței, a certitudinilor.

Romanticul român a adâncit astfel enorm conceptul de melancolie în care regăsim, pe de o parte, o altă identificare, la alt nivel, între sceptic și demonic, iar pe de alta, capacitatea de a proiecta stările proprii asupra universului, printr-un proces de generalizare

uimitoare și dintr-un sentiment rar de unitate cu cosmosul, printr-o operație ținând de specificitatea viziunii sale despre lume. În această genială elegie despre sufletul sceptic dominat de melancoliei, sufletul nu mai zvâcnește în murmur poetic ca în oda lui Keats, ci asistă, aton, deși adânc știutor, la propria sa moarte.

La alt mare poet român, modern, la Lucian Blaga, același sentiment de participare la viața lumii mari, a macrocosmosului, permează poezia *Melancolie* din ciclul *Poemele Luminii*, poezie scurtă, de abia 13 versuri:

„Un vânt răzleț își șterge lacrimile reci
pe geamuri. Plouă.
Tristeți nedeslușite-mi vin, dar toată
durerea,
ce-o simt, n-o simt, în mine,
în inimă,
în piept,
ci-n picurii de ploaie care curg.
Și altoită de ființa mea, imensa lume
cu toamna și cu seara ei
mă doare ca o rană.
Spre munți trec nori cu ugerile pline.
Și plouă.”

Din vastele scenografii romantice au rămas prea puține urme în concentrata expresie blagiană. De aceea, raportul între planul lumii eroului și planul lumii mari se stabilește prin alunecări imperceptibile. În primele unități, în primele enunțuri, câteva elemente de cod meteorologic sugerează o lume afectată uman de atributele singurătății și tristeți (vântul *răzleț*, ștergându-și *lacrimile reci* care traduc în echivalențe umane ploaia, după cum, tot în limbaj blagian, *lacrima Domnului* traducea în metaforă soarele).

În subtext și încărcătură conotativă, pregătirea pentru cel de-al doilea plan, al lumii eroului, al actorului, este făcută. Și se trece, pe racordul tristeții intrate în enunț, în lumea aceasta în care eroul se constituie într-un adevărat centru receptor al durerii universale

(„Tristeți nedeslușite-mi vin, dar toată/ durerea ce-o simt...”), dar de un soi particular, fiindcă n-o receptează în sine („n-o simt, în mine/ în inimă,/ în piept”), ci într-o stranie difuziune într-un univers lichefiat care semnifică lacrimi (ci-n picurii de ploaie care curg). O curioasă confuzie se produce aci între planul durerii proprii și acela al durerii universale, explicitată printr-un vizibil progres al sensului în enunțul următor, care-l arată pe erou în ipostaza anterioară, de emițător al durerii:

„Și altoită de ființa mea, imensa lume
cu toamna și cu seara ei
mă doare ca o rană”

Opoziția dintre *ființa mea* și *imensa lume*, dintre microcosm și macrocosm, se anulează prin operația altoirii, adică printr-o proiecție care devine penetrație și osmoză (operație de grădinar, de regăsit la Blaga prin filiera goetheeană), adevărată transsubstanțiere, prin jertfirea ființei. Acest altoi al durerilor proprii infuzate lumii mari determină întristarea universală, manifestată în *toamnă* și *seară*, timp obosit și slăbit, de scădere a tonusului vieții. Acum se explică abia, prin această interacțiune a planurilor celor două, cum receptorul durerii universale, a *Weltschmerz*-ului, este vinovat el însuși ca emițător al ei și suferă acum consecințele suportând lumea pe care a rănit-o, ca pe o rană.

Ca și la Eminescu, cu care Blaga seamănă la nivelurile cele mai adânci, eroul nu poate fi gândit în afara raportului microcosm-macrocosm, insul nu poate fi sustras dramei universale la care participă și pe care iată, o și determină. Și valențele acestea ale eroului deschise înspre condiția umană înțelegă ca mitică, arhetipală condiție cosmică, apar la amândoi poeții români în tratarea unui motiv atât de larg european ca cel al melancoliei, căruia îi dau o configurație de mari îndrăzneli mito-poetice.



Univers mito-poetic
Hyperionul românesc

În nesfârșitul șir al metamorfozelor îmbrăcate de motivul tipologic în opera eminesciană, poemul suprem, poemul-culme, *Luceafărul*, rezumă și concentrează tot ceea ce gândirea mito-poetică a artistului a zămislit. Poezia, ca și proza, pătrunse fără răgaz de întrebările privitoare la natura eroului romantic, cuprind tentative din cele mai îndrăznețe de a-l scoate din contingentul cu care e învrăjbit și pe care-l refuză cu superbia gestului unei retorice tăgade. Natură „catilinară” ori titanică, ori de înger căzut, venind de pe o traiectorie misterioasă, cu amintiri ale unui „paradis pierdut” transpărând în *Geniu pustiu*, eroul este propulsat din nou spre cer de impulsuri demiurgice, ca în *Sărmanul Dionis*, care explicitează tacit, ca și *Povestea magului călător în stele*, raportul real dintre destinul global al creației și destinul eroului. Și drama, și suferința eroului eminescian constă în aceea că, neacceptând sensul descendent al creației, el aspiră s-o facă reversibilă. Prin întoarcere în natura mitică, prin iubire care, desăvârșită, ar putea realiza din cuplu pierduta unitate originară, prin cunoaștere superioară, filosofică sau magică, el încearcă să abolească timpul și spațiul și să străbată creația ca un *eon*, ca un stăpân și participant la creație, și nu ca un produs supus al unei voințe străine. Mijind pretutindeni, din opere finite ca și din fragmente, acest complex marchează întreaga tipologie eminesciană. Și de aceea credem că, în *Luceafărul*, un deceniu de decantări a cristalizat un univers de raporturi validând, în sfârșit, o viziune integrală și de profunzime care scăpărase până atunci doar în străfulgerări fugare în restul operei.

A apărut acum, dincolo de pretextul fabulatoriu oferit de Kunisch și care rămâne departe în urmă, un erou nou, Hyperion-Luceafărul, cu o natură duală, trădată ca atare chiar de la nivelul onomastic. Neistovita putere de sinteză a demersului intelectual eminescian a operat în speță, în scopul ilustrării alegoriei geniului care participă la două ordini, la cea divină și la cea umană, a operat o fuziune a două vechi mituri. Luceafărul, eroul mitului românesc (cu o probabilă deformare fonetică de la Lucifer, eroul mitului biblic iudeo-creștin foarte la îndemâna artiștilor romantici), legat de cunoscuta Stea a ciobanului, statornic far al serii, prielnic pământenilor, a fuzionat cu

Hyperion, mit cu surse în mitologia greacă, folosit și acesta de mari poeți ca Hölderlin și Keats.

Optând pentru un erou mitic de felul lui Hyperion, Eminescu introducea în tipologia operei sale un personaj născut din elementele contrarii, din Uranos și Gy, din pământ și cer (după mitologia elină), condamnat deci prin origine la un echilibru precar al ființei, între latura de lumină celestă, uranică, și cea de întuneric teluric, pământesc. Prin însăși natura sa, eroul putea cădea ori se putea înălța, după cum prevala în el un aspect sau altul al dublei sale naturi. Pe de altă parte, Hyperion (ca și Lucifer, de altfel) aparținea primei generații de divinități, primei creații, fiind părintele și sursa luminii (a Soarelui, Lunii, Aurorei în unele variante mitologice) și ca atare considerându-se părtaș la creație, vrednic de demnitatea supremă a demiurgiei. Și din aceeași alcătuire din contrarii, din polaritatea structurală, i se trăgea și propensia spre dramă, spre luptă cu sine, cu determinările sale. De altfel, și Hölderlin, și Keats i-au dat contururi dramatice și luptătoare Hyperion-ului lor.

La Eminescu, însă, bivalența eroului Luceafărul-Hyperion impune o structură bipolară, de stricte simetrii, poemului, căruia îi infuzează un bogat gând filozofic de sorginte kantiană. După cum privește spre pământ sau spre cer, eroul se ipostiază într-o înfățișare sau alta printr-un fel de mimetism datorat tocmai dublei perspective posibile asupra lui. Fața întoarsă către pământeni, care o văd și o numesc Luceafăr în măsura în care ei o pot percepe cu simțurile lor ca obiect de cunoaștere, constituie *fenomenul*, aparența, în vreme ce ființa lui ascunsă simțurilor, necognoscibilă, știută numai de Demiurg, constituie esența ori *numenul*, după terminologia epistemologiei kantiene. Îndreptat cu fața lui văzută spre pământ și muritori, eroul se contaminează de patima lor majoră, de iubire, se îndrăgostește de știuta muritoare care, la rândul său intră, în măsura în care i-o îngăduie natura pământească, în atmosfera de gravitate și solemnitate care-l înconjură pe Luceafăr. Supus și vrăjit, acesta răspunde chemărilor ei, întrupându-se succesiv în înger și demon, încă un semn că el e o ființă din prima creație, având în potențial ambele ipostaze. Aceste întrupări, ca și cererea către Demiurg de a-i acorda calitatea de muritor, trădează dramatica tentativă de apropiere

de pământ și iubire a eroului pe care „fata de împărat” încearcă să-l atragă în contingent, ceea ce ar echivala cu o adevărată „cădere” a acestei ființe din unitatea originară care și-a uitat adevărata natură. Căci în opera maturității eminesciene, femeia a suferit o modificare tipologică fundamentală, încetând de a mai fi „flore albastră”, zână, crăiasă din povești care îl înalță pe erou într-o lume celestă (după cum femeia „suflet frumos” îl înalță pe Faust al lui Goethe în țării) și devenind o Dalila care-l ispitește înspre contingent.

Călătoria spre centrul universului întreprinsă de Luceafăr strălucește prin siguranța și concretețea imaginilor reprezentând un spațiu greu reprezentabil. Cuprinzând o cosmogonie implicită (cu oarecare elemente gnostice), asemănătoare în unele privințe cu viziunea din *Scrisoarea I*, descripția urmărește traiectoria Luceafărului cu icarice aripi, lineară, rapidă, ca de stea căzătoare, pe un fundal infinit de corpuri cerești mișcătoare, flux grandios de lumini în neconținută geneză.

Ajuns în preajma Demiurgului, Luceafărul încă plin de amintirea lumii de jos, proferează cuvintele cererii de dobândire a calității de muritor, fără să mărturisească rațiunea adevărată a acestei cereri. Și replica Demiurgului vine îndată, deschisă brusc de strigarea eroului pe numele lui cel ascuns, Hyperion, nume care-i desemnează esența. Rostirea numelui trebuia să-l trezească din grava uitare, din iluzia în care căzuse, reamintindu-i obârșia celestă, natura lui superioară. Și dialogul dintre cei doi de o ființă se desfășoară cu sensuri încifrate, înalt filosofice, cu referiri ezoterice la puterea orfică, la puterea temporală, la cunoașterea absolută, sensuri ce se sustrag muritorilor de rând. Cea mai înaltă și grea referință este menită să-i amintească lui Hyperion calitatea lui de participant, de asociat al Demiurgului la creație, calitate de Logos, „cuvântul meu dintâi”. Denumit astfel, el este repus la înălțimea reală a esenței sale, căci i s-a făcut, prin noua lecție de cunoaștere filosofică, o adevărată reinițiere în adevărurile fundamentale pe care le uitase, și privind și ceea ce se petrecuse pe pământ în vremea călătoriei sale în cer, adică transformarea frumoasei fete de împărat în Cătălina, omonima pajului celui îndrăzneț, Hyperion înțelege opoziția ireductibilă dintre cele două lumi, sacră și profană, renunță la iubire și se întoarce la solitara,

netulburata, stelara liniște a lumii dintâi. Lucru deosebit de original în universul motivelor romantice, lecția de cunoaștere, reinițierea îl oprește pe Hyperion-Luceafăr (Lucifer) de la cădere.

Între iubire și cunoaștere ca aspirații fundamentale ale eroului eminescian, manifestate în cele două ipostaze, se structurează într-o unitate stilistică fără cusur poemul *Luceafărul*, ultima și cea mai prețioasă întruchipare sintetică a motivului tipologic în densa contextualitate a operei.

Concentrând înțelepciunea finală la care a ajuns nu numai eroul, ci și autorul, *Luceafărul* încheie sau încununează creația eminesciană. Toată aventura lui ontologică și culturală e strânsă aici. Și profesorul Vianu putea spune, pe bună dreptate, că păstrarea acestui poem după un cataclism ar conserva esența culturii românești prin veacuri.



Glosse

Proza eminesciană

În universul operei, proza se arată ca o densă complementaritate de idei și imagini a poeziei, pe care, în numeroase feluri, o ducе mai departe și o explică. Ne întrebăm adesea cum s-ar înțelege structura eroului titanic ori demonic din poezia eminesciană dacă n-ar interveni paginile cu motivări ample și coerente adânc din *Geniu pustiu* ori *Sărmanul Dionis*? Sau cum s-ar pătrunde în lupta eroului cu categoriile de spațiu și timp fără elucidările filosofice din *Sărmanul Dionis*? Trecherile de la o ipostază filosofică la alta, modificările în concepția despre lume și erou a poetului, raportul între gândul filosofic și ideea mito-poetică sau imagine se limpezesc numai luminate de proză, care oferă adesea și valori estetice de mână întâi. Basmul, nuvelele și chiar romanul lui Eminescu, în ciuda imperfecțiunilor lui, înfățișează mostre remarcabile de specii tratate în manieră romantică. Nu ne vom mai ocupa aci de *Făt-frumos din lacrimă* pe care l-am analizat în altă parte sub raport al folosirii mitului național și al celui universal în basmul cult, ci ne vom opri la romanul postum *Geniu pustiu*, scris în anii primei tinereți a artistului, între 1868 și 1870, după datarea primului editor, I. Scurtu.

Romanul acesta este scris la o tensiune neobișnuită în întregime, ceea ce-l făcea caduc sub specia aplicării unor norme clasice în analiza construcției. Dar aceasta este, probabil, tensiunea, lungimea de undă a gândirii eminesciene în plin *Sturm und Drang* și poate de aceea este atât de rar întâlnit în romanul psihologic și social în romantismul european, fiindcă o construcție riguroasă nu se poate împăca decât foarte greu cu un jet permanent al simțirii și al fanteziei, amestecat la întâmplare cu observația și analiza, cu elementul autobiografic. *Heinrich von Ofterdingen*, romanul lui Novalis, bine cunoscut de Eminescu, are, din aceleași cauze, aceeași structură compozită, hibridă în ochii unui teoretician riguros al romanului, incipient modernă pentru concepția noastră modificată de întâlnirile cu romanele secolului XX. Eminescu își ia mai întâi oarecare libertăți, îndrăzneli față cu timpul, obișnuit să curgă normal în romanele românești de până atunci (Bolintineanu, Filimon, Pantazi Ghica etc.). Povestea cu manuscrisul conținând viața lui Toma Nour seamănă în linii mari cu procedeul obișnuit în romantism, al manuscrisului găsit

ba într-o mănăstire, ba într-o sticlă pe mare, ba într-un sertar vechi. Scriitorul român face însă o introducere mai largă în care-l reprezintă pe erou, pe Toma Nour, cu tot vălmășagul lui de idei, de sentimente, în prezent. După aceea eroul dispare și autorul îi mai acordă câteva presupuse aventuri politice pe la Copenhaga și prin Germania de unde-l auzim o clipă, în pragul morții, într-un fel de viitor nebulos. Apoi ne întoarcem spre trecutul eroului, privit din statornicul prezent al naratorului, prin intermediul manuscrisului primit de la Toma și în care acesta își povestește, de la început, viața.

Modernă este apoi, dacă vrem, într-un fel și anticonstrucția, adică pierderea șirului epic prin zăbovirea mai cu seamă asupra momentelor excesive, asupra situațiilor-limită, coșmaruri, stări demențiale, incendii, ucideri, sinucideri, care depășesc cu mult și nu numai cantitativ calapoadele exterioare ale romantismului. Nu e vorba de calamități numai și de deznădejdi, ca de pildă în *L'homme qui rit* al lui Victor Hugo, unde toate se grămădesc asupra capului eroului. În *Geniu pustiu*, Eminescu realizează, cu exagerările și excesele pe care nimeni nu se gândește a le contesta, începutul unei portretistici moderne, complexe, existențiale a unei investigații cu toate mijloacele în lumea interioară a eroului a cărei natură „catilinară”, sceptică, răzvrătită, vrea s-o constituie. Nu lipsește din această recuzită nici instrumentul oniric. Visul romanticilor, premonitoriu ori simbolic, folosit de Eminescu este un fel de mijloc de cunoaștere, fie a lumii interioare chinuite, bântuite de spaime, a eroului, fie a unor adevăruri oculte, tainice din lumea mult iubită și mult dorită a mitului popular, din care basmul era doar un fragment. De aceea întâlnim în roman o alternanță susținută, de coșmaruri grotești, monstruoase, țâșnite dintr-un subconștient încărcat, cu visuri line, armonioase despre lumi ideale văzute ca în folclor, visuri compensatorii pentru ordinea de lucruri nedreaptă și nefastă în care trăiește eroul. Nefericit în dragoste și înfrânt în activitatea revoluționară, desfășurată la 1848 în Transilvania împreună cu prietenul său Ioan, Toma găsește mângâiere în vis: „Visul, o lume senină pentru mine, o lume plină de raze clare ca diamantul, de stele curate ca aurul, de verdura cea întunecoasă și parfumată a dumbrăvilor de laur, – visul își deschide auritele lui gratii și mă lasă să intru în poeticele și etern junele lui grădini...”

Vălvătaia patimilor proprii, imperfecțiunea lumii înconjurătoare, ororile săvârșite de uneltele autorităților maghiare în revoluție, trădarea cumplită, toate nu mai au ieșire decât în zona visului. Altfel, moartea, sau, filosofic, pustiul gândirilor sceptice.

Așadar, din realul chinuit și apăsător în care eroii, amândoi frustrați în toate împrejurările, cunosc iubirea și lupta ce stau sub semnul căderii și morții, și din visul compensator pentru niște zburcimate existențe, se naște o tensiune insuportabilă pentru un singur plan narativ. Și atunci tânărul scriitor a recurs la două planuri care merg paralel și doar din când în când se interferează.

D. Murărașu observa foarte bine urmarea intrigii pe două planuri: Ioan – Sofia, Toma Nour – Poesis și imputa țesăturii lipsa ei de unitate¹.

Dar în cele două planuri (la care în fapt se adaugă și cel al naratorului, al treilea, ca un prezent de permanentă referință) sunt o barocă modalitate de adâncire, de câștigare a unor dimensiuni ale profunzimii pentru eroi și destinul lor. S-ar putea ca această tehnică s-o fi învățat poetul de la maestrul a cărui influență o suferă acum masiv, evidentă chiar în paginile romanului, de la Shakespeare. Și piesa cea mai clar construită de dramaturgul englez după tipicul baroc al intrigii paralele este *Regele Lear*. Nu mai e nevoie să amintim de citarea repetată a acestei tragedii de către Eminescu în special în răstimpul cu pricina. O analogie izbitoare de situații îi leagă pe cei doi eroi în planurile lor de existență, ca și cum viața lui Toma ar urma, la un interval oarecare, modelul vieții lui Ioan. Amândoi sunt orfani ca punct de plecare, deci într-o situație anormală, frustrantă. Cel dintâi face Ioan experiența morții iubitei, a Sofiei, după care se dăruiește pătimaș cauzei revoluționare a românilor din Ardeal 1848, devine tribun al revoluției și moare ucis de mâna bătrânului care-l iubea și care-i taie capul pentru ca să nu-l lase să cadă în mâinile dușmanilor urmăritori. Toma, trădat de Poesis, pierzând deci și el iubirea, va pleca și el în munți, la revoluționari, îl va răzbuna pe Ioan și întorcându-se la Cluj va afla de moartea lui Poesis. Într-un

¹ D. Murărașu, *Comentariu introductiv la Mihai Eminescu, Scrieri literare*, Editura Scrisul Românesc, p. XLII.

târziu, după neclare lupte politice duse prin Europa, ca socialist, presupunem după unele cuvinte ale lui, Toma Nour va muri şi el de moarte violentă.

Două elemente, simbolistica onomastică a perechilor şi deosebirea de natură între eroi, între Ioan şi Toma, sugerează relaţii de un fel mai subtil între planuri. Între Ioan şi Toma, nume dintr-un cod apostolic, se introduce distanţa dintre credinţă şi sfinţenie, sacrificiu voit, pe de o parte (întărit de imaginea stranie, dar expresivă în puritatea ei, a capului tăiat al lui Ioan pe clara tipsie a apei), şi îndoială şi scepticism şi intrare mai târzie în lupta spiritului, pe de alta. Fiecăruia i se alătură numele iubitei. Toma Nour, gânditorul plin de îndoieli, îşi găseşte perechea în Poesis, numele simbolic al poeziei, şi a cărui aventură profană se soldează cu durere, remuşcări şi sinucidere. Dar Ioan este îndrăgostit de Sofia, tălmăcită ca înţelepciune şi ca numele primei maici într-un limbaj gnostic, a cărei viaţă e pură şi la a cărei moarte asistă de departe prin mediul apropiat şi totuşi izolant al sticlei de la fereastră.

Apoi deosebirea de natură dintre cei doi eroi. Mereu Ioan e definit ca înger de bunătate, de iubire, de iertare. Însuşi portretul lui aduce în chip firesc caracterizarea de înger. Odată Ioan e descris de povestitor din tabloul pictat de Toma după moartea prietenului său şi trăsăturile lui au ceva din ambiguitatea personajului Mignon al lui Goethe: „... copil ca de vreo optsprezece ani – cu păr negru şi lung [într-altă parte e capul cel „blond” – n.n.], cu buzele subţiri şi roze, cu faţa albă ca marmura şi cu nişte ochi albaştri mari sub mari sprâncene şi lungi gene negre. Ochii cei albaştri ai copilului erau aşa de străluciţi, de un colorit atât de senin, încât păreau că privesc cu inocenţa, cu dulceaţa lor *mai* femeiască asupra spectatorului ce privea în ei. Era o adevărată operă de artă. Cu toate că acel portret înfăţişa un chip îmbrăcat bărbăteşte, însă mâinile cele fine, dulci, mici, albe, trăsăturile feţei de-o paloare delicată, umedă, strălucită, moale, ochii de-o adâncime nespusă, fruntea arcată şi mai mică, părul unduind cam prea lung, te-ar fi făcut a crede că e chipul unei femei travestite.”²

² *Geniu pustiu*, ed. Murăraşu, p. 148.

Aluzia la androgin în acest portret constituie o referire indirectă la calitatea angelică a eroului. Dar denumirea explicită se adaugă mai târziu cu prilejul portretului făcut lui Ioan în manuscrisul lăsat de Toma. Acolo se spune clar: „... acel copil, acel *inger* (blând) cu ochii de-un albastru așa de strălucit și de adânc, cu fața așa de palidă, așa de delicată...”³

Toma este prin excelență demonic. Îl definește ca atare portretul (pe care îl citam într-altă parte), dar mai cu seamă îl trădează, în structura lui de natură catilinară (echivalând cu demonică), visele care fixează într-o anumită măsură raportul lui cu o geografie magică-mitică. Nu mai insistăm asupra acestor elemente la care ne-am oprit îndestulător în capitolul despre *Eminescu și visul*. E destul să spunem că existența ca și gândirea lui Toma sunt marcate de un zbucium și de un chin infernal, rezultatul unui dezacord structural cu lumea pe care o refuză și vrea s-o răstoarne. De aceea trăirile lui sunt excesive, supraîncărcate de efecte dramatice care le transformă uneori în melodramă; stările de exaltare în iubire și de deznădejde în nefericire vorbesc despre violențe, bruște înălțări, semne de dezechilibru, vizibil și în momentele de simțire atonă, demențială ori halucinantă, de modernă analiză operată pe un erou romantic. Uneori elementele înseși dezlănțuite îi formează un fel de cadru firesc ca în acea cavalcadă nocturnă, așa de bine condusă. Se produce aci, ca în cele mai izbutite pagini romantice din literatura universală, o creștere treptată a efectelor de regie, cuprinzând laolaltă pământul și cerul, unite într-un apocaliptic spectacol de nuntă a stihiiilor, a focului și vântului, sfârșind în iadul suferințelor din orașul românesc de pe Mureș, ars de furia armatelor maghiare. Dăm un fragment din preajma punctului culminant în care aspectul grandios, de proiecție cosmică, al incendiului dă măsură durerii și nedreptății strigătoare la cer omise împotriva populației aceluia oraș: „Orașul se aprindea din ce în ce mai mult, cu cât mă apropiam, păream a distinge vaiete slabe și depărtate, calul fugea mai iute, vântul începu a vâjâi și a fluiera, astfel încât vedeai cum cu el creșteau aripele flacărilor ce se-nălțau la cer. Din ce în ce mă apropiam, din ce în ce vedeam cum vântul

³ *Ibidem*, p. 162.

s-arunca cu furie în brațele mării de foc care creștea în toate părțile, prinzând din vântul cel rece și barbar mii și mii de suflete nouă și repezi. Vaietele și bocetele s-auzeau cumplit, astfel încât pietrele s-ar fi sfărâmat de durere auzindu-le, orașul înflăcărat prin foc și vânt se unise cu cerul, căci între cer și pământ nu mai era deosebire. Flacăra zbura piezișă după îndreptarea vântului... aerul ardea cu fum cu tot, cerul se dogorise, astfel încât albastra lui boltă amenința a se aprinde și a se năru. Prin nori de fum roșii vedeai amestecate ca ochi de aur, stelele timide și tremurătoare. Pământ, aer și cerul asupra-le erau coprinse de același foc...”

Ceea ce urmează este orașul însuși devorat de incendiu, bântuit de cumplita panică a oamenilor, de imaginea morții atotstăpânitoare. De altfel, flăcările care domină viziunea eroului acestuia rebel, marcat de pecetea infernală, revin într-alt episod a cărui reușită a fost semnalată de D. Murărașu. E vorba de episodul răzbunării lui Ioan, de incendierea morii și de plutirea ei înflăcărată pe apă. De data aceasta focul se aliază cu apa în vreme ce în episodul orașului se îngemăna cu aerul, și tabloul are o forță neobișnuită care frizează sublimul, deși e, poate, tot o umbră înflăcărată aruncată peste lume de pasiunile arzătoare, mistuitoare ale eroului. Iată fantasticul tablou produs de o *idee satanică*: „Moara începu a se mișca, a pluti aprinsă pe valuri.

– Și foc și-nec! strigă bătrânul teribil, suit pe-o piatră și ridicând pumnul la ceruri; – de-am făcut rău, pe sufletul meu să cadă!

Aspect teribil! Urlau roțile, scrâșneau pietrele, trosnea înflacarată moara, țipa cu sălbătecie morarul în mormântul de jar. Întreaga moară părea un bătrân și bolnav balaur de foc, care scormolea urlând, cu aripile lui, valurile roșite de foc ale apei. Moara-nota repede, dusă și de-nvârtitura roții și de repeziciunea apei. Dumbrăvele de pe maluri se-nroșeau pe unde trecea palatul arzător și deschideau cărările lor de pădure ochilor ce urmăreau spectacolul... Norii cenușii ai cerului ce roșise de foc, fumul cel negru și gros ce-l lasă în urmă moara ce fugea ni-neca răsflarea.” Transpoziția tabloului în fabulos este, evident, rezultatul lucrării poetului liric, un moment de tensiune apocaliptică înălțat în lumea valorilor fantastice ale folclorului care-i dau măreție.

Toate aceste componente exprimă, cum spuneam, natura arzătoare a eroului demonic ale cărui idei sociale, naționale, morale au o noblete și o altitudine greu atinse și înțelese de contemporani, a cărui iubire atinge limitele absolutului și a cărui moarte se va datora tot luptei sale sociale duse pentru eliberarea popoarelor.

Față de Toma Nour personajul demonic, de planul desfășurării sale, planul lui Ioan, personajul angelic, apare ca un plan complementar, necesar, de odihnă și seninătate, sau ca o proiecție superioară, ca un model de iubire, de blândețe, de capacitate de dăruire ca o sublimare a propriei ființe. Sau n-ar putea să fie oare acea aspirație nesățioasă spre unitate care marchează toată viața și opera geniului eminescian și care ar lega, iar în chip necesar, demonul și îngerul, ca o pereche de contrarii, cum lega Goethe în drama sa *Torquato Tasso* pe Antonio și pe Torquato, sau cum simțea Faust cele două suflete de naturi contrarii zbuciumându-se înăuntrul său?

Oricum, dincolo de imperfecțiuni datorite discursivității juvenile (poetul avea între 18 și 20 de ani când l-a scris) sau pozelor convenționale sau momentelor melodramatice sau exceselor lirice, romanul *Geniu pustiu* are o însemnătate deosebită în contextul creației eminesciene de tinerețe, cu atât mai mult cu cât cuprinde în paginile sale și o definiție a romanului, neașteptată la acest mare poet romantic, cu un sens liric foarte accentuat: „Dumas zice că romanul a existat totdeauna. Se poate. El e metafora vieții. Priviți reversul aurit a unei monede calpe, ascultați cântecul absurd a unei zile care n-a avut pretențiunea de a face mai mult zgomot în lume decât celelalte în genere, estrașteți din asta poezia ce poate exista în ele și iată romanul.” Semnalăm de altfel și unele elemente de metaroman în introducere.

După gânditorul social îndrăgostit din romanul *Geniu pustiu*, după eroul mitic îndrăgostit din basmul *Făt-frumos din lacrimă*, proza eminesciană a făcut loc și filosofului îndrăgostit din nuvela fantastică *Sărmanul Dionis*.

Filosoful din nuvela aceasta romantică arată o alcătuire puțin obișnuită. Departate de a avea vârsta lui Faust, eroul eminescian este un „băietan”, cu o față „fină, dulce și copilărească.” Dar aspirațiile lui spre cunoaștere sunt tot atât de vaste ca acelea ale bătrânului doctor.

Cu o fantezie plină de putere, cu o gândire priceput speculativă temperată din când în când de o subțire ironie romantică, tânărul cu nume predestinat spre cunoașterea ierarhiilor angelice, *Dionis*, dar diminuat prin alăturarea cu un epitet depreciativ, *Sărmanul*, este împins spre o aventură metafizică dintre cele mai îndrăznețe, mai gravă sub raportul țelurilor ei, decât aceea întreprinsă de Faust. Ca și pe acela, l-a purtat înspre indicibila experiență o sete nestinsă de cunoaștere, de extensie a eului până la sustragerea de sub jugul interdicțiilor impuse de categorii intelectului și sensibilității. Și instrumentul care a făcut posibilă ieșirea din sordida, meschina lume refuzată, de altfel, cu vehemență, de erou din pricina unei incompatibilități de natură între el și ea, a fost cartea de magie, de astrologie a lui Zoroastru, după cum lectura cărții lui Nostradamus, cu semnele ei magice, i-a permis lui Faust să intre în legătură cu lumea duhurilor și să pornească la strania sa experiență.

Cartea magică rămâne doar instrumentul romantic al călătoriei în timp și în spațiu, foarte înrudit cu rădăcina de mătrăgună (alraun), cu cizmele ori covorul fermecat etc., prin care eroul tentează o experiență menită să refacă un tip revolut de cunoaștere, cunoașterea magică. Gânditorul din secolul al XIX-lea preocupat de deosebirea dintre aparențe și esențe, de relativitatea obiectelor de cunoscut, care pun în discuție valabilitatea în sine a categoriilor de spațiu și timp, de concepte în general, este un kantian, interesat doar în subsidiar, ca de un hobby irezistibil, de cărțile vechi, astrologice. Și va trece, în joacă și în vis, într-o existență anterioară, aceea a călugărului Dan din Evul Mediu care-și amintea a fi trăit în vis existența mai târzie a lui Dionis. Având aceeași propensie cogitativă ca și viitorul său avatar metafizician, călugărul se întreabă, chinuitor, despre aceleași lucruri, cu limbajul frust al veacului de mijloc, și se hotărăște, după o lungă inițiere în magie sub îndrumarea dascălului său, Ruben, profesor de filosofie la Academia de la Socola, dar și alchimist și stăpânitor de taine ca mai toți gânditorii medievali, să pornească într-o aventură pe care au dorit-o romanticii, ca și orice minte însetată de cunoaștere absolută.

Gravitatea demersului întreprins de tânărul Dan, demers de amploare arhetipală și purces din rațiuni de frustrație tot arhetipală,

se înțelege în adevărata sa lumină dacă-l raportăm la starea socială, profesională a eroului. Călugăr, deci supus în chip obligator unui anumit tip de cunoaștere, religioasă, și mai cu seamă legat de interdicțiile pe care dintotdeauna Biserica le-a aruncat asupra cunoașterii magice, considerând-o demonică și pierzătoare de suflet, Dan transgresează și comandamentele, și interdicțiile religiei, într-o uriașă tentativă de dobândire a unei libertăți absolute pentru ființa omenească, de refacere a unității originare pierdute prin cădere. Această libertate poate fi obținută numai prin abolirea morții și ieșirea din timp, adică prin realizarea unui timp reversibil.

Și în acest sens o deosebire funciară se poate stabili pe de o parte între *Geniu pustiu* și eroul său, Toma Nour, care, suferind nenumărate frustrații în viața personală și exercitând cunoașterea în contingent, luptă și moare, ca și celelalte personaje principale, și pe de alta între *Sărmanul Dionis*, unde eroul încearcă un sentiment de frustrație de alt tip, derivând din interdicțiile arhetipale și care-l poartă spre mijloacele cunoașterii magice. Față de învățătura filosofică a lui Ruben, tentativa lui Dan este una neîndoios demiurgică, cu material sensibil. De fapt, fantezia eminesciană, pornită pe ilustrarea ideilor apriorismului kantian, nu face altceva decât să satisfacă acest instinct demiurgic, să-l împlinească în chip compensator pentru existența lui obscură.

Dan cere permisiunea maestrului său de a se duce în seara aceea „într-un spațiu zidit cu totul după voia sa”, unde va sfârâma zăgăzurile ce rețin aprigul șuvoi al fanteziei creatoare. Înfrângând timpul dușmănos și plimbându-se la alegere înainte sau înapoi pe dimensiunile lui, prin intermediul străvechii idei a metempsihozei, a reîntropării aceluiași suflet etern în avatari temporari și succesivi, eroul romantic vrea să refacă și spațiul după propriile tipare ale frumuseții. Puterile mari pe care le descoperă în sine și pe care le dorește tot mai mult pentru a-și satisface o sete nepotolită de cunoaștere absolută, împinsă până la cauzele prime și ajungând să se confunde o clipă cu ele printr-un impuls nebunesc de dilatare a eului, de orgoliu, cu adevărat luciferic, îl vor duce pe Dan spre o stare asemănătoare aceleia care a dat naștere mitului satanic, luciferic, al îngerilor căzuți. Iar pe Eminescu folosirea acestui mare motiv al

literaturii universale îl înrudește nu atât cu Milton, cât cu Byron, Shelley, Lamartine și așăți alți poeți ai romantismului european.

Că acest impuls demiurgic este unul demonic, potrivit legilor divine se sugerează în nuvelă prin transformarea instantanee a lui Ruben și a atelierului său într-un mic infern alchimic, cu homunculi diavoli în fiole, stăpânit de cabalistul devenit demon care-l induce în ispită pe entuziastul său ucenic spre a-i pierde sufletul.

Dialogul lui Dan cu umbra sa, care-i va da puterile-i veșnice printr-o substituție, ne duce spre un alt motiv mult folosit de romantici, mai cu seamă de cei nordici, motivul umbrei (vezi Adalbert von Chamisso, vezi Andersen etc.). Umbra, singura urmă din eul său etern care-l însoțește pe om în viața sa pământească, îl învață pe Dan cum să procedeze, încotro să se îndrepte, întărind și magic ideea relativității timpului și spațiului. Ideea evadării din lumea mărginită de toate zilele îl mai tentează pe Dan și din cauza nepotrivirii dintre el și ea. Impresia lui despre lume este cu totul sumbră, fiindcă o vede stăpânită de egoism, de nedreptate, de ură, acoperite, favorizate de stat, de școală, de Biserică. Dorința de evadare a artistului romantic se îmbracă și în *Sărmanul Dionis* cu o haină bogată de teme și motive literare. Pe lângă cele mai sus-pomenite, trebuie să ne oprim și asupra unuia cu o semnificație specială în opera eminesciană. Iubirea adjuvant al geniului și creației apare ca atare și aici. Dan nu va pleca singur în lună (călătoria înspre lună fiind iarăși un motiv familiar mai ales romanticilor nordici), ci o va lua pe iubita sa, Maria, cu sine. Niciodată eroul eminescian din opera de tinerețe nu va întreprinde o acțiune, nu va emite un gând mare fără să fie însuflețit de iubire, care este o forță propulsorie remarcabilă. Toată construcția fabuloasă, demiurgică, desfășurată de Dan e închinată ei. Înaintea plecării, eroul reflectează: „... dorit-am de când sunt, ceva pentru mine, numai pentru mine?... Nu. Din rugăciunile mele am lăsat-o vreodată pe ea? Din gândirea mea a lipsit ea? Maria? O, nu! De câte ori am dorit vreo putere extraordinară, numai pentru ea am dorit...”

La plecare, sărutarea ei „îl umplu de geniu și de-o nouă putere” și îi transportă până în lună. Întorcându-se din nou spre pământ, căruia îi descoperă esența și soarta tot cu cartea lui Zoroastru (proprietatea sa, deoarece într-o existență mai veche fusese chiar inițiatul persan) el

micșorează până la a-l reduce la dimensiunile unui mărgăritar, lucrul fiind cu puțință în virtutea ideii relativității tuturor dimensiunilor în aceeași proporție, geometrică, veșnic stabilă. E un nou prilej pentru poet de a da curs viziunii sale critice asupra lumii lui, de data aceasta însă mai detașat decât în *Geniu pustiu*. „Era ceva înfricoșat câte crime ar putea să se petreacă pe acest atom atât de mic în nemărginirea lumii, pe acest bulgăr mic și neînsemnat ce se numește pământ...” Chiar redus la marginea unui „mărgăritar albastru stropit cu stropi de aur și cu miez negru”, pământul va fi bântuit de războaie și ură.

Și deodată, față cu întunericul și imperfecțiunea pământului, iată frumusețea locului gândit și realizat de Dan: „Și ce frumos făcuse el în lună! Înzestrat cu o închipuire urieșească, el a pus doi sori și trei luni în albastra adâncime a cerului, și, dintr-un șir de munți, a zidit demonicul său palat. Colonade, stânci sure, streșine, un codru antic ce vine în nouri. Scări înalte coborau printre creste prăbușite, printre bucăți de pădure ponorâte în fundul râpelor, până într-o vale întinsă tăiată de un fluviu măreț...” În linii mari, peisajul are grandoarea barocă a unor gravuri de Piranesi, dar și fabuloasa frumusețe a imaginilor folclorice folosite într-o geografie magică unică. În detalii, o multitudine de senzații plăcute, coloristice, sonore, mirositoare, delicat tactile:

„Insulele se înălțau cu scorburi de tămâie și cu prund de ambră [...]. Șiruri de cireși scutură grei omătul trandafiriu a înfloririi lor bogate, pe care vântul îl grămădește în troiene, flori cântau în aer cu frunze îngreuiete de gândaci ca pietre scumpe și murmurul lor împlea lumea de un cutremur voluptos. Greieri răgușiți cântau ca orlogii aruncate în iarbă, iar painjeni de smarald au țesut de pe-o insulă până la malul opus un pod de pânză diamantică ce steclește vioriu și transparent, încât a lunelor raze pătrunzând prin el înverzește râul cu miile lui unde.”

Visul din *Geniu pustiu* se sensibilizează aici și în câteva imagini diafan lunare, dar mai cu seamă în elemente sugerând o delicată senzualitate. Din argint și aur, din irizații, a rămas țesut doar trupul iubitei.

Dorința nesăbuită a lui Dan de a ști mereu mai mult și a pătrunde ultimele taine ale lumii se sfârșește din pricina aceluiași păcat care l-a pierdut pe Lucifer în marele mit iudeo-creștin. Purtat

de visul său solar până în preajma porții închise veșnic a „domei lui Dumnezeu”, străjuite de magicul triunghi treimic, el îndrăznește a gândi o clipă că el însuși este Dumnezeu. Și atunci biblicul motiv al căderii îngerilor, ajuns prin filiera romantică la noi până la Eliade, e ilustrat și de Eminescu. Căderea lui Dan coincide cu căderea lui Lucifer relatată în Evanghelia după Luca, firește într-o ambianță de dramatică dinamică: „Vum! sunetul unui clopot urieșesc – moartea mării – căderea cerului – bolțile se rupeau, jumalțul lor albastru se despica și Dan se simți trăznit și afundat în nemărginire. Râuri de fulgere îl urmăreau, popoare de tunete bătrâne, vuirea nemărginirii, ce tremura mișcată. Rupt ca de-un magnet în nemărginire, el cădea ca fulgerul, într-o clipă cale de-o mie de ani.” Dan face în sens invers viitorul drum al Luceafărului, cu imagini înrudite, dar legate de o împrejurare de cataclism, cu o sinistră frumusețe. Și bradul care „se înălța singur și detunat pe-un vârf de munte în fața soarelui ce apunea” din peisajul deschizător al narației despre existența lui Dan devine simbolul căderii, condiție a eroului romantic.

Finalul, ambiguu, încearcă o corelare a visului, servit ca explicație posibilă, cu ideile filosofice ale începutului. Dan și Dionis sunt cuprinși deopotrivă în personalitatea eroului, denumit acum pe bună dreptate, „un tânăr demon”, marcat de cădere (la chute), pedeapsă a libertății. Ceea ce era abstract în portretul lui Toma Nour, s-a concretizat într-o fabulație care să justifice ideea și simbolul demonului, a aceluia care a avut puțința de a se ridica până în lumea ideilor și de a eluda moartea, dar a căzut fără ieșire în lumea mărginită a mincinoaselor date sensibile. Iubirea pentru femeia care a rămas înger e singura consolare a gânditorului magician și demiurg, căzut și sceptic.

La fel va fi și *Cezara*, unde antinomia filosofică și poetică înger-demon se menține. Aci, o poveste romanțioasă de dragoste, aproape melodramă, între un marchiz Castelmare și o tânără, Cezara, care îi e sortită de soție, se întretaie cu episoade filosofice și poetice determinate de întâlnirea fetei cu un tânăr călugăr frumos, Ieronim, de care se îndrăgostește. Iubindu-l cu violență pe frumosul, scepticul ascet, sustras dorinței și suferinței, Cezara e toată numai impuls de viață și dorință de dragoste. Oferindu-i dragostea ei lui Ieronim, ea o face simplu, în numele unor legi naturale, fără constrângere, dar

și fără vreun proces de conștiință. Respingând iubirea ei, Ieronim dezvoltă teoria schopenhaueriană din *Metafizica amorului* pe care Eminescu o va folosi și în *Scrisorile IV și V*. El e școlit la teoriile bătrânului său unchi Euthanasius care profesează o budică desprindere de societate și lume, închis în insula lui edenică, în care apele și vegetația au recăpătat, prin nefrecventarea lor de către oameni, puritatea lor originală. Fără dorință, fără durere, bătrânul observă viața din jur, făcând elogiul naturii. Amestecând fragmente de doctrină budică, idei din Rousseau și din Schopenhauer, Euthanasius schițează viața lui frumoasă, de filosof întors la o asceză naturală, respingând absurditatea organizației sociale orânduite de voința universală de a trăi. Acestui unic maestru și stăpân tiranic al lumii i se pare lui Euthanasius că-i slujește mintea omenească și toate născocirile, sistemele și explicațiile ei. El s-a întors, cu mijloacele câștigate ale filosofiei și artei, spre viața instinctuală, curată a naturii pe care o lasă să se desfășoare în voie, fără intervenții. De aceea luxurianța vegetalului atinge frumuseți paradiziace și fauna e blândă. Moartea înțeleptului care a atins supremele înțelegeri nu va mai fi moarte, ci întoarcere întru cele veșnice: „Simt că măduva mea devine pământ, că sângele meu e înghețat și fără cuprins, ca apa, că ochii mei abia mai reflectează lumea-n care trăiesc. Mă sting. Și nu rămâne decât urciorul de lut în care au ars lumina unei vieți bogate. Mă voi așeza sub cascada unui pârâu; liane și flori de apă să încurajeze cu vegetația lor corpul meu și să-mi strățese părul și barba cu firele lor... și-n palmele-mi întoarse spre izvorul etern al vieții, «soarele», viespii să-și zidească fagurii, cetatea lor de ceară. Râul curgând în veci proaspăt să mă dizolve și să mă unească cu întregul naturii, dar să mă ferească de putrejunе.”

Aspirația spre puritate, frumusețe și înălțime a gândului eminescian a găsit și aci imagini spre a se întrupa. Alungând râul, urâtenia, imperfecțiunea din viața socială, el își izolează eroii pentru a-i face să regăsească fericirea pierdută, vârsta paradisului, vârsta de aur a omenirii. De aceea între figurile sculptate de bătrân pe pereții peșterii sale se află Adam și Eva, în presupusa lor inocență primitivă, cu candoarea lor lipsită de conștiința frumuseții, a goliciunii și chiar a dragostei lor.

În cele din urmă Ieronim se refugiază pe insulă de teama lui Castelmare, pe care-l rânise într-un duel, și intră în posesia aceluia mic rai pământesc. „E insula lui Euthanasius, gândi el uimit și pășea încet, minunându-se la fiecare pas. Până și insectele erau îmblânzite în acest rai. Fluturi curioși, albaștri, auriți, roșii îi acoperiră părul lui lung și negru, încât capul lui părea presărat cu flori. Aerul acestei insule era plin de sărbători murmuitoare ale albinelor, bondarilor, fluturilor; iarba îi ajungea până la piept, măzărichea punea lanțuri înflorite picioarelor... o căldură, un miros voluptos pătrundea raiul.”

Aci scepticismul care dădea făpturii lui Ieronim înfățișarea ce-l făcea apt să pozeze pentru Satan într-un tablou cu căderea îngerilor dispare. Demonul, răzvrătitul ori indiferentul din lumea socială, se transformă, în natură și plenitudine, într-un nou Adam. „Adesea, în nopțile calde, se culca gol pe malurile lacului, acoperit numai c-o pânză de in și-atunci natura întreagă, murmurul izvoarelor albe, vuirea mării, măreția nopții, îl adânceau într-un somn atât de tare și fericit, în care trăia doar ca o plantă, fără durere, fără vis, fără dorință.”

Eva nu va întârzia să-l găsească. Cezara va ajunge din întâmplare și ea în insulă. Cei doi vor reface singuri, prin dragoste instinctual-pură, absolută, unică, perechea simbolică a primilor oameni.

Fragmentul *Moartea Cezarei* întregește însă adevărul de partea lui Euthanasius. Iubirea, orbire, este și ea generatoare de nefericire și supunere la legile necruțătoare ale speței. Cei doi vor sfârși într-o mare durere, întărind spusa bătrânului.

În *Cezara*, ideea filosofică se reunește cu imaginile într-o calmă expresie lirică, într-o dulce înflorire a vieții pur instinctuale, fără violențele din *Geniu pustiu*, fără efortul spre absolut din *Sărmanul Dionis*.

În restul prozei eminesciene sunt de observat două tendințe. Una, cea mai puternică, merge spre accentuarea creației pe motive romantice, fantastice, ca în *În umbra mea* (a cărei filiație cu *Sărmanul Dionis* a fost demonstrată⁴), ca în *Avatarii faraonului Tlâ*, unde metempsihoza face să urmeze unui grandios peisaj egiptean, o lume

⁴ Eugen Simion, *Le prose fantastique et philosophique de Mihai Eminescu*; „*Umbra mea*” et „*Sărmanul Dionis*”, *Cahiers roumains d'études littéraires*, 4/1975, p. 35 și urm.

de ev mediu spaniol. Heine și Goethe, Almansor și Faust, androgini, amintind de Mignon, sunt puși la contribuție alături de tema esențială pentru poet, a iubirii. În această latură a creației, Eminescu a mai dat o schiță, cu semnificații onirice, poate una dintre cele mai strâns realizate bucăți în proză, amintind cu putere de Edgar Poe și anume *Ioan Vestimie*, al cărei erou se află în stări intermediare, între moarte și vis, într-o continuă ambiguitate.

Cealaltă latură a prozei ca și a talentului eminescian merge spre un realism popular, ca acela pe care el l-a descoperit și l-a prețuit în Slavici și în Creangă. O sfătoasă, bătrânească așezare a vorbei, plină de haz se arată în *Părintele Ermolachie Chisăliță*, unde se strâng câteva întâmplări comice ca din literatura satirică medievală; câteva chipuri românești, de curte veche de țară sunt creionate în fragmentul *La curtea cuconului Vasile Creangă*.

Din aceste încercări în proză se înalță, desigur, culmile operelor sfârșite și publicate, în care Eminescu a dat măsura geniului și culturii sale romantice. În general, izbește pretutindeni năzuința spre grandios, spre construirea unui univers de vaste dimensiuni în care intră deopotrivă pământul, cerul și marea, la fel de curios explorate de neîncetata pasiune cunoscătoare a eroului romantic în care abia se ascunde poetul. E o proză lirică și descriptivă, e o proză de idei sociale și filosofice, din când în când și de analiză a vieții interioare, a subconștientului, a zonelor onirice. Ca și în poezie, Eminescu a atins și în proză, toate coardele, cu toate procedeele și a scos din când în când sunete care au depășit înțelegerea vremii lui, făcându-l precursor, cu gândiri și cu imagini, ai vremii noastre. Dacă Gh. Panu s-a speriat și s-a indignat la lectura nuvelei *Sărmanul Dionis*, noi azi descoperim în ea idei ce-l apropie pe marele poet de puterea gândirii moderne, ca de pildă aceea a relativității, demonstrată într-o alcătuire aproape geometrică a unui univers închegat, unitar.

Apoi Eminescu, cu geniala lui alcătuire, a trăit o serie întregă de stări pe care nu le putea folosi în poezie, sinteză de clipe supreme, fără trepte de expunere. De aceea proza ni-l arată în ipostazele, cum spuneam la început, întregitoare și explicative, pentru personalitatea și creația lui. Și valoarea lui de om și artist înaintaș, model peren, crește cu adăugirea prozei ca și adăugirea vastei opere a poeziei

postume. Investigând și aceste pagini în proză, înțelegi cât de largă (nu îndrăznim a zice infinită) era aria gândurilor lui creatoare și cât de bogat tezaurul său imagistic. Iar peste tot, puritate, elevație, aspirație spre dragoste și frumusețe, încercare de refacere a sistemului de valori, adică tot ce justifică o existență superioară de om și creator.

*
* *

Una din constantele personalității eminesciene este aceea a pasiunii politice care l-a însoțit de la începuturile înțelegerii speciale stări a poporului său, adică din adolescență, și până la cufundarea în negurile insanității. Această pasiune a fost atât de puternică, încât a constituit unul din termenii contradicției fundamentale a spiritului său. Înălțat de tânăr cu intelectul și fantezia lui genială spre lumea ideilor celor mai abstracte și a imaginilor celor mai sublimite, înrâurit de filosofia pesimistă a lui Arthur Schopenhauer și de budism, Eminescu și-a construit un univers poetic, un adevărat cosmos romantic în care reface toate datele lumii de la ins, societate și istorie la natură și elemente, după dezideratele grandioase ale inimii și minții lui demiurgice, doritoare de perfecțiune.

Dar pentru acest cu adevărat angelic visător care a imaginat ca nimeni altul zborul printre stele, peisajul lunar ori lumea fabuloasă a basmelor, a existat un tărâm sigur, un sol pe care l-a privit atent și continuu ca o latură întreagă a ființei lui: România. Și nu numai că pasiunea patriotică, militantă dezminte în Eminescu dezabuzarea, oboseala, dorința de evadare caracteristice poetului romantic târziu, dar creează în expresia ei publicistică, foarte susținută, un alt univers, complementar, la fel de impresionant și puternic pentru noi, deși poate mai puțin universal, date fiind faptele particulare de istorie națională la care scriitorul se referă.

Fapt de relevat apoi, în cei treisprezece ani de activitate publicistică, cuprinși între 1870 și 1883, se pot observa modificări de ton, de nuanțe, de accente, dar universul ideilor rămâne aproape neschimbat, păstrat mereu pe același date obiective. Consecvența lui Eminescu e teribilă, ca și îndârjirea lui, când obiectul gândurilor sale e țara.

În universul poetic se simte însă, pe măsură ce artistul evoluează, o apropiere de cestălalt, de universul permanențelor istorice naționale. Nu întâmplător maturitatea lui Eminescu e ilustrată precumpănitor de *Scrisori*, cuprinse în curba coborârii poetului dinspre zona idealurilor subiective, înspre cea care-l leagă de pământul și poporul său pentru veșnicie.

Activitatea de gazetar poetul și-a început-o la Viena, în vremea când se afla la studii și se pregătea, după părerea noastră, pentru o carieră care să îmbrățișeze cumva și sfera politică. Preocupările insistente de istorie, politică, economie politică, atenția îndreptată spre evenimentele de seamă ale anilor acelora, înspre războiul franco-german din 1870 și încheierea lui, Comuna din Paris, ilustrată în *Împărat și proletar*, năzuința evidentă de a lucra pentru cultura românească prin organizarea serbării de la Putna ori prin atragerea lui Ioan Slavici înspre literatură, toate vorbesc despre un orizont vast al intențiilor eminesciene în această privință. Cu atât mai semnificative apar, în contextul schițat, trei articole privitoare la soarta românilor din Imperiul austro-ungar, publicate în *Federațiunea* din Pesta între lunile aprilie și mai 1870.

Cu ochii îndreptați spre interesele românilor din Ardeal, atât de bine cunoscute în peregrinările agitatei adolescențe și primei tinereti, cu o luciditate și un realism cu totul neobișnuite la un tânăr de abia douăzeci de ani, Eminescu judecă momentul politic și relațiile posibile ale românilor cu guvernul central după căderea cabinetului Giskra-Hasner. Preocuparea lui de a păstra neatinsă suveranitatea, dreptul suprem al popoarelor, de a face ascultat glasul națiunilor în mod egal, față arbitrarie privilegii, de a considera monarhia ca o formă istorică de guvernământ cu puteri limitate prin Constituție, îl așază printre profunzii cunoscători și susținători ai dreptului popoarelor. Legalitatea la care face neconținut apel pentru rezolvarea relațiilor dintre popoarele imperiului între care refuză să admită statutele privilegiate ale maghiarilor, sașilor și secuilor cuprinși de mult în faimoasa *Unio trium nationum*, izvorăște la el pe de o parte din patriotismul său adânc, hrănit cu cunoștințe istorice din cele mai solide cu privire la drepturile vechi ale românilor din Ardeal, iar pe de alta din marea încredere în normele dreptului ginților.

Dezideratul lui este acela ca românii să facă un congres general care să fixeze, să hotărască o dată pentru totdeauna atitudinea națiunii românești față de o eventuală schimbare a sistemului constituțional. El îi îndeamnă pe români la această acțiune cu o vorbă simplă, grea de sensuri, adevărată, ieșită dintr-o conștiință dreaptă românească, dintr-o siguranță fără zdruncin asupra drepturilor și misiunii noastre istorice în Ardeal.

Este în special interesantă distincția pe care o stabilește tânărul gânditor politic între popoare, indiferent care, toate popoarele fiind la obârșie bune și blânde după părerea lui, clasele conducătoare, care le învrăjesc, semănând discordie între națiuni. Discriminarea apare de timpuriu, atât în primele trei articole din *Federațiunea* referitoare la conviețuirea pașnică a popoarelor din imperiul habsburgic, cât și în *Geniu pustiu* și se menține, ca un punct fix, în dezvoltarea părerilor social-politice privitoare la propriul său popor, din articolele publicate în *Timpul* după 1877. Teoretizând în *Geniu pustiu*, într-o perspectivă de universalitate impresionantă asupra omenirii, Toma Nour afirmă nobilul punct de vedere eminescian: „... în întunericul nedreptății și a barbariei toate națiunile își sunt egale în abrutizare, în îndobitocire, în fanatism, în vulgaritate; ci când Lumina abia se reflectă în ele, ea formează colori prismatice. Sufletul omului e ca un val – sufletul unei națiuni ca un ocean. Când vântul cu aripi turburi și noaptea cu aeru-i brun și cu nouri suri domnește asupra mării și a valurilor ei – ea doarme monotonă și întunecată în fundul ei care murmură fără înțeles; pe când dacă în senina și albastra împărăție a cerului înfloresc Lumina ca o floare de foc, fiecare val reflectă în fruntea sa un soare, iar marea împrumută de la cer culoarea sa, seninul geniului său – și le reflectă în visul său cel adânc și luciu.”

Reflecțiile acestea demne de un filosof și de un „mag” al secolului al XVIII-lea, al Iluminismului, se precizează, se particularizează în cursul romanului, în aplicarea lor la revoluția de la 1848 în Transilvania. Ca și Bălcescu, Eminescu întrevide erorile comise de conducătorii maghiari în acea vreme împinși de șovinismul lor orb, cu care otrăveau sufletul poporului maghiar. Și iată o pagină din *Geniu pustiu*, remarcabilă ca viziune politică asupra raporturilor dintre unele popoare din răsăritul Europei, unde Imperiul habsburgic

și Imperiul țarist își disputau întâietatea: „Și ce-au adus peste Transilvania cu scâlciatele lor idei? Moartea cea oarbă care-i secera cu miile și ura cea cumplită a celorlalte popoare contra a tot ce-i maghiar! Și toate acestea le propagau deșertii în numele poporului maghiar care bun și blând cum sunt toate popoarele, până-n marginile unde nu l-au amețit, părea predestinat să trăiască în pace și-n frăție, cu românii. Dar ei au explicat rău și fals foile cărții destinului și au pătat șirurile sale cu sânge”.

Cele trei articole din *Federațiunea* cuprind, fără imaginile din proza literară, câteva idei asemănătoare, menite să facă deosebire între masa poporului maghiar și conducătorii lui. Foarte limpede spune Eminescu lucrurilor pe nume și în *Echilibrul*, unde spiritul dușmănos românilor nu este atribuit poporului maghiar, ci acestei coterii care-l guvernează, guvernându-ne totodată și pe noi prin o ficțiune diplomatică. Ba chiar vina întregii direcții a politicii maghiare în Transilvania, la 1848 ca și la 1870, e pusă pe seama magnașilor unguri, fanatici și vanitoși.

E necesar să observăm încă de aci poziția lui Eminescu față de elementele străine, alogene, de pe teritoriul, din comunitatea românească, fie din Transilvania, fie din principate, deoarece ea se va manifesta mai cu tărie și în alte direcții după câțiva ani. Avea numai douăzeci de ani, și de la ce înălțime și cu ce simț al demnității naționale ajunsese să vorbească!

Unele insuccese, unele dezamăgiri lovind în dorința lui de a face binele pe tărâmul obștesc, de a spori ceea ce i se părea esențial în viața unui popor, adică unitatea conștiinței naționale, l-au îndepărtat o vreme pe poet de țelurile pe care începuse să le susțină cu atâta zel. E vorba, pare-se, de unele răsunete nefavorabile inițiativei lui în legătură cu nobila sărbătoare de la Putna, înscrisă de el în programul evocărilor necesare ale marilor momente din trecut în scopul trezirii tocmai a conștiinței românilor de pretutindeni. Eșecul acesta l-a îndepărtat pe Eminescu, un timp, de publicistică. A plecat la Berlin, și-a continuat studiile până în 1874, consacându-se în primul rând cercetării folclorice și adâncirii filosofiei. După ce s-a întors în țară, a început, constrâns de împrejurări la Iași, prin 1876, o colaborare strălucită, îngropată însă în paginile obscurii publicații

Curierul de Iași. Aici au intrat de-a valma articole economice și mercuriale, cronici dramatice și recenzii la unele cărți de curând apărute. Aci a spus vorbe de laudă despre Odobescu, despre al său *Pseudokynegetikos*, despre Creangă și poveștile lui.

Eminescu intrase între timp la Junimea, confruntase, cu aceeași demnitate care l-a caracterizat în tot cursul vieții lui, principiile, ideile proprii cu cele ale Junimii, fusese impresionat de personalitatea lui Maiorescu, în ciuda unor nepotriviri care l-au deosebit mai întotdeauna, și adoptase treptat câteva din punctele de vedere ale acestuia, încercând să le adapteze concepției sale generale despre istorie și politică națională, în 1877, toamna, a izbutit să fie chemat, prin intermediul lui Slavici, la ziarul *Timpul* unde a desfășurat până în 1883 o activitate căreia a-i spune numai conștiincioasă e puțin. Aci Eminescu a construit întreaga sa viziune politică, dând glas iubirii sale de neam într-o publicație conservatoare, lucru care desigur explică o serie întreagă de idei, de afirmații, de soluții, nu întotdeauna potrivite cu mersul înainte al istoriei. Seria de articole politice scrise în coloanele *Timpului* are însă o fervoare, un patos al adevărului cum n-a mai cunoscut publicistica acelei vremi. Pentru Eminescu, în ciuda vicisitudinilor suferite în acest răstimp, gazetăria n-a fost o ocupație oarecare, o împlinire de silă, de milă a unei datorii și funcția de redactor – o umplere obligatorie a unor ore pentru obținerea unui salariu. El a scris la *Timpul* cu conștiința că împlinește o misiune, că dă în fiecare zi o lecție de istorie și de etică, de patriotism contemporanilor săi care păreau că le cam uitaseră. Nu era vorba de contemporanii țărani și muncitori, care-și făceau cu prisosință datoria pe câmpul de luptă unde țara noastră și-a câștigat independența de stat, în 1877–1878. Era vorba de contemporanii politicieni și clientela lor din administrație și din viața publică. Era vorba de tineretul român, grav amenințat de pierderea simțului „istoric”.

Treptat, din observația vieții publice, din raportarea acestor date la necesitățile istorice ale neamului pe care Eminescu nu le ignoră nicio clipă, se constituie un punct de vedere, aproape o doctrină, a gazetarului de geniu confruntat cu imperfecțiunea lumii contemporane. Era vremea Războiului de Independență în toamna

venirii poetului politic în București pe care nu-i iubea prea mult din pricina vicleimului politic desfășurat fără încetare, din pricina spectacolului, mult mai frapant în capitală, al dezinteresului față de bunul obștesc, a incapacității indifferente a multor politicieni, al lăcomiei și incompetenței clientelei politice. Ca filosof și om de cultură, Eminescu ia explicațiile de la început, punând în prezență toate cunoștințele sale politice, economice și juridice, ca și experiența anilor de colindare prin țară, transformată de elanul lui de cunoaștere în experiență socială, cu stările de la noi, generatoare de grave probleme. La aceste probleme care se degajează tot mai vizibil pe măsură ce înaintăm în lectura articolelor, scriitorul va ajunge din orice punct ar pleca, de la orice chestiune dezbătută. Fiindcă sunt probleme majore, probleme de care Eminescu știe că depinde soarta poporului său, atunci și în viitor. De pildă, într-unul din primele articole ale toamnei de debut la *Timpul*, el se referă la apariția iminentă a *Istoriei Românilor sub Mihai Vodă Viteazul* de Bălcescu, editată în zilele acelea de Al. Odobescu. Autorul *Epigonilor*, admirator vechi și stabil al înaintașilor, înalță aci un elogiu lui Bălcescu în care strânge și argumentul adevărului istoric al izvoarelor numeroase folosite, și argumentul frumuseții limbii curat românești, și pe acela al pasiunii fierbinți cu care istoricul a topit materialul său, unificându-l: „... Deși Bălcescu se întemeiază pretutindena pe izvoare și scrierea lui e rezultatul unei îndelungate și amănunțite munci, totuși munca nu se bagă nicăieri de samă, precum în icoanele maeștrilor mari nu se vede amestecul amănunțit de vâpsele și desenul îngrijit linie cu linie. O neobișnuită căldură sufletească, răspândită asupra scrierii întregi, topește nenumăratele nuanțe într-un singur întreg și, asemenea scriitorilor din vechime, el îi vede pe eroii săi aievea și-i aude vorbind după cum le dictează caracterul și-i ajunge mintea, încât toată descrierea personajelor și întâmplărilor e dramatică, fără ca autorul să-și fi îngăduit a întrebuița undeva izvodiri proprii ca poezii.”

Din perfecțiunea limbii lui Bălcescu, pus în valoare alături de Alecsandri și Negruzzi, Eminescu deduce formarea mai veche, temeinică a limbii române și caracterul nefast al intervențiilor latinizante și francizante din preajma lui 1848.

Iar de aici, trece la deformarea ideilor social-politice de la '48, săvârșită de urmașii lui Bălcescu, angajați în partida roșilor (a liberalilor, spre deosebire de albi, cum își ziceau conservatorii) care au făcut din ele o marfă, au introdus „formele goale ale Occidentului liberal”. Aceștia au maimuțărit și au contrafăcut ideile pentru care Bălcescu s-a jertfit și au ajuns să stâlcească până și frumoasa limbă națională, transformând-o într-o pășărească de neînțeles. Cu câteva imagini puternice despre panglicarii politici și despre tineretul care-și uita limba și datinile prin cafenelele Parisului, înstrăinându-se și adoptând străine moravuri demagogice, Eminescu începe critica viguroasă, amară a instituțiilor statului liberal, nu de pe planul teoretic în care se mențineau conservatorii, ci de la nivelul durerii resimțite cu acuitate. Atingând și chestiunea Războiului de Independență, dus de „vitejia și virtutea țaranului nostru”, el recomandă cartea lui Bălcescu drept Evanghelia neamului și libertatea ca ideal. După un scurt elogiu al muncii, articolul se încheie cu un final în stilul mesianic al lui Bălcescu.

Toată experiența ziaristică și îndrăzneala de mai târziu câștigate de Eminescu nu au făcut decât să extindă și să adâncească analizele problemelor abia schițate în acest cap de serie. De acum încolo, discuția va porni, de cele mai multe ori, de la un principiu general, de la o idee cu caracter general sau de la o lege. Într-un articol (pe care-l numim *Actualitatea*), face o introducere generală privitoare la sociologie, la legile de dezvoltare ale societății, la sistemele de guvernământ. Într-altul (*Paralele economice*) stabilește deosebiri marcate între statele ajunse la dezvoltarea industrială și cele cu caracter agricol. Altădată vorbește despre dinamica adevărului social, aflat în neconținută transformare (*Bătrâni și tinerii*), sau face teoria muncii ca singură valoare în viața economică și politică (*Ilustrații administrative*). Apoi de la înălțimea ideilor coboară treaptă cu treaptă, atent și exact, fără vorbe de prisos, la stările specifice ale poporului și statului român, prin excelență țărănesc, aflat în criză și derută, cum crede el, din pricina ignoranței și incompetenței oamenilor politici. Necunoașterea de către aceștia, mai cu seamă de către liberali, spune Eminescu, a elementarelor principii de economie politică și sociologie a dus la sărăcie și criză, la mizeria claselor de

jos, țărani și meșteșugari, și la crearea unei burghezii parazitare, neproductive, cu o pletoară de așa-ziși intelectuali, *cenușari* cum îi numește el, din care liberalii își recrutează clientela politică. Nimic decât interesul personal cel mai meschin îi poartă pe aceștia spre ocuparea posturilor din administrație, din instituțiile de cultură cu care nu au nicio legătură, spre viața politică. Iar tineretul spre care grija lui Eminescu revine neîncetat, fiindcă el ar trebui să fie purtătorul idealurilor ca și al tradițiilor, trăsătura de unire între trecut și viitor, se arată de o uscăciune, de un dezinteres rar. „Acest tineret ce se caracterizează printr-o rară lipsă de pietate față de nestrămutata vrednicie a lucrurilor strămoșești” are și gravul cusur de a fi lipsit de simțul „istoric”, adică de a fi român numai prin împrejurarea nașterii pe o bucată de pământ românesc, nu prin adeziunea lăuntrică, morală și spirituală.

De aceea totul e făcut cu ușurătate și de mântuială, fără dragoste și fără durere. Un abis de netrecut desparte clasele de jos, cele pozitive, cele cu adevărat creatoare de valori, de înstrăinată burghezie parazitată care nu produce și nu aderă la valorile naționale. Instituțiile toate conduse de aceste exemplare nu au nimic de a face cu nevoile reale ale țăranilor și muncitorilor, n-au crescut din necesități organice, nu s-au dezvoltat pe calea firească, a muncii, ci s-au aplicat pe deasupra artificial, neaderent. Teoria formelor fără fond, susținută de Eminescu pe urmele lui Maiorescu și ale conservatorilor, eronată în miezul ei, capătă în gândirea poetului și raportată la teoria lui organicistă despre creșterea dinăuntru (adică dintr-o necesitate legică și istorică), a instituțiilor unei țări, ale unui popor, un adevărat dramatism. Ceea ce el înfățișează în toate articolele e starea deplorabilă de lucruri din instituții, unde profesorii universitari sunt ignoranți, dar ajung la locurile acelea proeminente prin politică; unde domnește beția de cuvinte, cusurul principal al gazetărimii care-și scoate la întâmplare vorbele din „dicționarul nepaginat al capului”. Administrația liberală este mai cu seamă odioasă pentru Eminescu, neavând niciunul din atributele care trebuie să caracterizeze o părintească, grijulie ocârmuire în concepția lui despre administratorul ideal, cât mai cultivat, cât mai patriot, cât mai dezinteresat. Lăcomia, dorința de căpătuire, totalul dispreț față

de durerile ori interesele țării îi stăpânesc pe acoliții liberalilor care susțin alegerile cu intenția instaurării tarapanalei liberale de la un capăt la altul al țării, la adăpostul măsluitelor principii ale vechiului democratism pașoptist, libertate, egalitate. Eminescu dezlănțuie un atac violent împotriva falsului concept de libertate pus în circulație în lumea liberalismului burghez, arătând că în realitate omul este liber doar pentru a muri de foame. Iar descrierea instaurării la cârmă a guvernului liberal este făcută într-o viziune satirică, amară, culminând cu un fel de Schlaraffenland, cu o țară a trântorilor în care totul se cuvine tuturor, fără nicio îndatorire din partea nimănui, într-un demagogic Paște al libertății, cum îl numește Eminescu.

Tot în articolul cuprinzând această imagine de bălci politic, în așa-numitul *Ilustrații administrative*, e inclus un scurt fragment despre înrudirea dintre liberali și conservatori, în familii care se împart, din exclusive interese materiale, unii în roșii, alții albi, ca să nu cadă niciodată de la putere. Conștiința aceasta a echivalențelor de procedee dintre cele două partide străfulgeră din mai multe articole, pe măsură ce indignarea scriitorului crește împotriva politicianismului în general, atât de depărtat de interesele poporului. Căci unde se află acesta, lăsat la chermul unor guvernanți fără scrupule, apăsător de o burghezie neproductivă, alcătuită din funcționari, avocați și dascăli? „Iar clasele muncitoare?” întrebă Eminescu și răspunde teribil în numele indiferențelor politicienilor: „Pe apa sâmbetei – *Après nous le déluge*”.

Acest popor de țărani și muncitori plătește, în ochii lui, huzurul și trândăvia claselor superpuse și scriitorul o spune cu obidă: „țăranul, ca dorobanț, moare pe câmpul de război, ca muncitor se spetește plătind dări, pentru a ține pe umerii lui o clasă de trântori netrebniți”. Sau, într-altă parte, privind procesul economic-politic, vede un edificiu administrativ crescând, ca o ciupercă nesănătoasă, din pământul românesc: „Plebea de sus face politică, poporul de jos sărăcește și se stinge din zi în zi de mulțimea greutăților ce are de purtat pe umerii lui, de greul acestui aparat administrativ care nu se potrivește deloc cu trebuințele lui simple și care formează numai mii de pretexte pentru înființarea de posturi și paraposturi, de primari, notari și paranotari, toți aceștia plătiți cu bani peșin din munca lui,

pe care trebuie să și-o vândă pe zeci de ani înainte, pentru a susține netrebnicia statului român”.

Sărăcia țaranului i se pare îngrozitoare, degradantă, și de aci vede sărăcia țării care depinde de starea claselor producătoare, pozitive. Amintind de rapoartele întocmite de Eminescu în vremea când era revizor școlar și colinda satele luând cunoștință de realitățile social-economice, un articol despre mizeria vieții publice cuprinde câteva rânduri grave despre starea poporului: „Populația rurală, în marea ei majoritate, mai ales cea mai depărtată de târguri, n-are drept hrană zilnică decât mămăligă cu oțet și cu zarzavaturi, drept băutură spirt amestecat cu apă; foarte rar, la zile mari, și nici chiar atunci în multe cazuri, se învrednicește să mănânce carne și să bea vin; trăind sub un regim alimentar așa de mizerabil, țăranul a ajuns la un grad de anemie și slăbiciune morală destul de întristătoare. Chipul unui țăran român, om de la țară, trăit în aer liber, seamănă cu al uvrierului stors de puteri din umbra fabricilor. Cine a umblat prin satele noastre, mai ales prin cele de câmp și de baltă, a putut constata că de-abia din trei în trei case se găsește o familie care să aibă un copil, mult doi, și aceia slabi, galbeni, lihniți și chinuți de friguri permanente...”

Mizeria de atunci a țăranului și a „uvrierului” erau puse de Eminescu pe seama guvernării și a principiilor politice și economice vehiculate de liberali. De aci ura lui fără margini împotriva acestora care, în disprețul tradițiilor, al temeliilor naționale ale statului, încercau un joc periculos și interesat, de șarlatani, îndestularea lor și apăsarea fără capăt a claselor productive. Îngrozit de efectele negative mult mai izbitoare decât cele pozitive, ale dezvoltării capitalismului, Eminescu aruncă pe umerii liberalilor (din când în când și pe ai conservatorilor) răspunderile și vinovățiile. Îi vedea pe cei care-i iubea, pe poporul harnic și înțelept, alcătuit în cea mai mare parte din țărani, cufundați într-un adevărat impas economic, suferind, iar pe politicieni pradă beției de cuvinte care stăpâna presa demagogică a vremii dornici să extindă aparențele mincinoase ale unui progres iluzoriu.

„Toată mizeria noastră publică, spunea el, o îmbrăcăm în formele politice ale unei civilizații calpe, precipitarea noastră spre fundul răului o numim progres, fierberea unor elemente necurate

și lupta lor cu elementele ce-au mai rămas încă sănătoase în țară se numește politică. Acela ce cutează a se revolta față cu această stare de lucruri, acela care îndrăznește să arate că formele poleite învelesc un trup putred, că progresul nostru ne duce la pierzare, că elementele sănătoase trebuie să se conjure și să facă o luptă supremă pentru mântuirea acestei țări, este denunțat opiniei publice de către negustorii de principii liberale umanitare, ca barbar, ca antinațional, ca reacționar.”

Cu bogatele-i resurse istorice, cu fantezia-i romantică întoarsă spre trecutele vremi de care s-au învrednicit cronicarii și rapsozii, vremi exaltate de maeștrii lui naționali participatori la curentul *Daciei literare*, Eminescu a socotit că vârsta de aur a poporului său era înapoi peste secole și că fericirea lui, față cu actualele-i nefericiri, nu putea veni decât dintr-o soluție care să-l apropie de trecut și viața lui patriarhală, deci dintr-o soluție conservatoare. De aceea schița admirativ un portret țărănește simplificat al lui Ștefan cel Mare care nu seamănă defel cu cel de prinț de Renaștere făcut de contemporani ori alți urmași. De aceea se întoarce spre ciobanul român străvechi, pentru a-l arăta generator al unei culturi specifice, ca a noastră; „... de-acolo cuminenia românului care ca cioban a avut multă vreme ca să se ocupe cu sine însuși, de acolo limba spornică și plină de figuri, de acolo simțământul adânc pentru frumusețile naturii, prietenia lui cu codrul, cu calul frumos –, c-un cuvânt de acolo un popor plin de originalitate și de-o feciorească putere...”

De acolo, încrederea mai mare în obiceiuri și pravile vechi, decât în noile legiuri și codificări introduse la începutul epocii moderne, în Principate și, într-adevăr, imitate după codurile franceze în general. De acolo, și credința că scriitorii vechi erau mai buni decât cei noi (vezi de altfel și poemul *Epigonii*), că de pildă Asachi și Eliade știau mai mult decât C.A. Rosetti și Fundescu, iar Anton Pann avea mai mult duh decât scriitorii din timpul lui Eminescu.

În vremea adolescenței și primei sale tinereti, înrâurit cum fusese de profesorul său Aron Pumnul și de înaintașii pașoptiști, poetul crezuse în revoluție, pe care o zugrăvisese în repetate rânduri, dar întotdeauna învinsă în numeroase poeme ale sale ca și în *Geniu pustiu*, cum am văzut.

Dar după rezultatele politicii liberale desfășurate precumpănitor la noi după 1848 și care i s-au părut dezastruoase, Eminescu a refuzat să mai creadă în posibilitățile de schimbare a feței sociale prin deschiderea spre viitor, cu atât mai mult cu cât la noi muncitorimea era atunci abia la schițarea programelor sale de acțiune și nu se afirmase ca o forță aptă de a răsturna și clădi. Socialiștii pe care-i studiasse în tinerețe i se par mai târziu utopici, ca și formulele lor de guvernământ. Așa încât întoarcerea spre vechi, spre simple mijloace de guvernare i se pare singura posibilă pentru salvarea poporului său.

Dar nu soluția conservatoare, neconformă cu stadiul de atunci de dezvoltare a societății românești, apare predominantă în publicistica eminesciană. Ci angoasa dramatică, autentică în legătură cu destinul, cu viitorul neamului său, păscut de atâtea primejdii. Trebuie făcute unele precizări și în chestiunea străinilor. Generozitatea lui Eminescu, generozitatea nativă de care vorbesc toate datele biografice, unită cu generozitatea pe care o dă adevărata însușire a culturii, nu-l putea duce pe gânditor decât la o atitudine adâncă de toleranță, aceea care-l marchează, în general, pe omul superior. Atunci de unde vin și cum se explică răbufnirile lui violente, din articolele politice și din *Scrisori* împotriva elementelor alogene din România? Înțelegerea lucrurilor vine, fără exagerări într-o latură sau într-alta, dintr-o analiză atentă a lucrurilor: din rațiuni de politică economică și socială, privite prin factorul național. Fiindcă nu se poate spune că Eminescu îi atacă mai slab pe liberali, pe aceia pe care-i credea autorii treptatei dispariții a patriarhalei stări a românilor, decât pe evrei, pe greci sau pe bulgari. Ba dimpotrivă, căutând să explice lipsa de patriotism a liberalilor, lipsa lor de simț „istoric”, aruncă burgheziei românești jignitorul calificativ de „streină de neam”.

Acordând un credit enorm oamenilor ca atare, indiferent de apartenența lor națională, consecvent deci cu primele sale principii de prin anii '68-'70, Eminescu devenea teribil când avea impresia că acești oameni se dovedeau un factor dăunător ori contrar intereselor economice ale țării și poporului român. Așa se explică antisemitismul (teoretic) lui Eminescu, construit pe aceste rațiuni economice, contrazicând cu violență acțiunile sale practice. Nu numai că avea prieteni evrei foarte prețuiți de el printre care se numără dramaturgul

Ronetti Roman, autorul lui *Manasse*, și savantul erudit de reputație europeană Mozes Gaster, dar primise în locuința lui și dăduse mijloace de subzistență unui student evreu foarte sărac.

Este edificatoare pentru ceea ce spuneam o împrejurare. Într-o problemă viu dezbătută în Cameră prin 1878–1879 ca și în presă, problema evreiască, adusă pe tapet de Congresul de la Berlin de după Războiul de Independență, Eminescu scrie în *Timpul* o serie de articole, printre altele și *Mizeria vieții noastre publice* despre care am mai vorbit. Acest articol se referă din nou la situația grea a țării care a început, zice el, cu treizeci de ani în urmă, din pricina alungării tradiției naționale, a răsturnării autorității statului, a înstrăinării valorilor vieții publice. Soarta poporului și îndeosebi a țărănimii îl interesează în primul rând, cu toată mizeria în care e cufundată, iar cei pe care-i vede nedoriți ca cetățeni români sunt cei care fac „negustorie, speculă, camătă” etc. Dar acestea sunt acuzațiile pe care Eminescu le aducea și burgheziei românești pe care o considera străină din pricina neaderenței ei la cauza și suferințele poporului de jos. De altfel atacul din acest articol e îndreptat împotriva afaceriștilor Mihăilescu – Warszawsky care în timpul Războiului de la 1877 au dobândit mari profituri personale din afacerile cu rechiziții, făcute în vreme ce dorobanții mureau pe front. Lucrurile se mai complică și cu o aluzie la Maiorescu care era avocatul lui Warszawsky și în general acuzat de către liberali ca filosemit notoriu.

Pe de altă parte, nu se poate totuși nega lui Eminescu o anumită vehemență temperamentală, sporită de priverile unor aspecte nefericite din viața poporului român și care-l împingeau spre exces de idei și de ton, lucru recunoscut de altfel de el însuși în articolul *Metodă și formă*:

„Acum venim la forma în care scriem.

Se zice că ea ar fi exagerată, c-ar cuprinde înjurături surugiești etc.

În realitate stilul nostru nu este eufemistic. Ne-am deprins a căta pentru orice idee expresia cea mai exactă posibilă. Dacă-am voi să glumim, dacă nu ne-ar păsa de adevărul ce-l zicem, am putea să spunem lucrurile mai cu încunjur.

Dar lucrurile la noi nu se petrec cu încunjur; de aceea în adevăr nu știm de ce-am vorbi de ele cu încunjur?...

Când s-ar păstra cel puțin aparențele, când am vedea că oamenilor de care vorbim le e rușine de ceea ce fac, desigur că am fi mai blânzi, pentru că rușinea e un semn de posibilitate de îndreptare. Dar aceasta lipsește cu totul. Vedem dar că aci nu ajută alifia îndulcitoare a eufemismului, ci numai scalpelul chirurgului; de aceea tăiem în putrejunea bubei noastre naționale și voim ca protoplasma națională să reîntregească golurile, create prin tăieturi. Din sâmburul și esența poporului trebuie să iasă puterea medicatrice a naturii, care să însănătoșeze corpul statului...”

Firește că toate trebuiesc luate *cum grano salis*, ca problemele să se dezlege după criteriile științifice. Inima lui e strânsă de dragoste și de neputința de a face ceva pentru poporul de țărani, harnic, drept și cinstit, pe care-l iubea și pe care a vrut, cu o onestitate foarte rară atunci, să-l slujească. De aceea accentul în articolele politice nu cade atât pe apărarea conservatorilor, cât pe acuzarea liberalilor și în general a tuturor politicienilor veroși ai timpului, dar mai cu seamă pe cauza celor mulți, apăsați și disprețuiți.

Cu opera publicistică a lui Eminescu, cu analizele exacte, amănunțite, la obiect, ale stării economice, sociale, politice, cu argumentația de om cultivat și de bun-simț, cu limba frumoasă, limpede, explicită, dar mai ales cu tonul variat, de la ironic și persiflant la indignat, mânios, nestăpânit, după legile unei retorici interioare pline de forța iubirii de țară, a răsunat în presa românească de atunci un timbru nou, de seriozitate și sinceritate absolută.

Vorbea în articolele din *Timpul*, ca și în cele apărute în anii tinereții, un om cu idei puternice în care străbătea adevărul sau în orice caz dorința fierbinte de a-l cunoaște, cu buna-credință a unui caracter cu desăvârșire onest, cu o cultură întinsă românească și universală, politică, economică, istorică, filosofică, literară, plastică și chiar muzicală.

Astfel în *Bătrânii și tinerii*, extensia informației lui de cultură și gustul lui sigur și destul de modern (dacă ar fi să ne referim, de pildă, numai la predilecția pentru Palestrina, nume care apare și în *Geniu pustiu* însoțit de superlative absolute) se sintetizează într-un paragraf foarte expresiv: „Citim azi cu plăcere versurile bătrânului Omer, cu care petreceau odată neamurile de ciobani din Grecia, și

imnele din *Rig-Veda* pe care păstorii Indiei le îndreptau luminii și puterilor naturii, pentru a le lăuda și a cere de la dânsule iarbă și turme de vite. Tot așa privim cu plăcere plâsmuirile celui mai mare poet pe care l-a purtat pământul, plâsmuirile lui Shakespeare și ne bucurăm de frumusețea lor atâta, ba poate mai mult încă decât contemporanii lui și tot astfel privim statuile lui Fidias și ale lui Praxiteles, icoanele lui Rafael și ascultăm muzica lui Palestrina. Tot astfel ne bucură portretul pe care-l face Grigorie Ureche Vornicul lui Ștefan Voievod cel Mare, încât simțim și azi plăcerea citind ce vrednic și cu vârtute român a fost măria sa.” Filosoful alcătuia cadrul de idei și construia edificiul unic al articolului cu o rigoare extremă a înșiruirii argumentelor într-o ordine convingătoare și logică (să nu uităm că o dată a și apărat *Logica* lui Maiorescu) ce-l caracteriza. Gânditorul politic își susținea punctele de vedere elaborate cu grijă după dovezile istoriei naționale și legile economiei politice, Omul de cultură apărea pretutindeni cu aluzii și referiri variate care înviorază textul cel mai arid economic sau politic. Pentru a înfățișa contrastul de pildă între vechea vreme a marilor simplități și goale fașoane ale tinerilor liberali, ale junilor epigoni ori corupți, *Bătrânii și tinerii* e un articol care creează stări sufletești asemănătoare cu cele din paginile scrise cu intenții similare de către Alecu Russo. Sigur că poetul nu lipsește nici din articolele politice. O dovedește construcția supusă unei anumite gradații, mânuirea îndemânică a vorbelor expresive, alăturarea cuvântului vechi, neaoș, a vorbei populare de duh, cu termenul neologic de specialitate. O imagine izbitoare, mai multe chiar, amintesc de creația poetică din aceeași vreme. *Scrisorile* se simt corelate, prin preocupare, ton și mod de expresie, ca și prin violența denunțării stărilor de lucruri, cu articolele din *Timpul*. Și deși universul preocupărilor, țelul rămân aceleași în articolele tinereții și în cele ale maturității, oboseala, neîncrederea în posibilitatea schimbărilor și în eficiența măsurilor pe care el le propune sunt izbitoare în cele din urmă chiar de sub (sau tocmai de sub) vehemența atacului. Încrederea din anii vienezi exprimată în scrierile cu caracter politic de atunci a dispărut. Lupta lui Eminescu va continua ca gest superb și gratuit însă până la ultima lui colaborare la ziarul conservator. Nici dificultățile materiale, nici

munca excesivă, nici răspunderile îngrămădite numai pe umerii lui după plecarea lui Slavici și a lui Caragiale de la *Timpul*, nici dezacordurile cu conducerea partidului conservator doritoare de amenități, de mănuși, în discutarea problemelor politice, nu l-au abătut pe omul de convingere, pe patriotul plin de pasiune de la ceea ce credea el că e misiunea lui de a-i lumina pe români, de a le arăta tabloul mizeriei lor și a le proiecta perspective de viață mai clare. În articolele de la *Timpul* a vorbit un om care a înfierat veșnic egoismul, fiindcă l-a înfrânt în sine, un om care a pus din această pricină interesul obștesc mai presus de interesul său personal, care a ținut cu toate puterile sale intelectuale, morale și afective spre un înalt ideal de viață, național și social.

Proza literară eminesciană este un exercițiu făcut de un mare poet pe câteva teme, motive ale romanticei europene, o dezvoltare a unor idei filosofice, într-o fabulație originală, în imagini mergând de la transparențe astrale la luxuriante peisagistice și grotesc de coșmar. Proza politică este expresia unei personalități ieșite din pământul neamului românesc și încercând să-l apere cu o îndârjită pasiune. Lecția lui Eminescu dată contemporanilor se cuvine să fie învățată și de urmași pentru că, în ciuda caducității unora din ideile pe care le-a profesat, idealul lui rămâne mereu viu și simțul lui „istoric” are adevărul lucrurilor eterne pe care-l respiră toată creația celui mai mare dintre scriitorii noștri.



Glosse

*Un erou eminescian
între iluminism și romantism*

Niciodată în istoria umanității n-au fost mai percutante ideile și nu s-a arătat mai limpede forța lor de șoc ca în secolul al XVIII-lea. Și, în special, a operat pe tot spațiul european ideea înnoită de om, cu toate corolarele ei. Miturile n-au mai hrănit literatura luminilor, ci tocmai aceste idei al căror țel era egalizarea oamenilor, luminarea lor prin rațiune, prin folosirea ei acurată.

Iar modelul fascinant al omului urmărit în evoluție și al umanității (*humanitas*) întrevăzute la capătul ideal al acestei deveniri era de găsit în operele unor filosofi ca Herder și Vico, amintind epoca modernă și producând efecte foarte marcate asupra europenilor vremii, ca și asupra generațiilor care aveau să urmeze.

Herder însuși s-a dovedit un factor puternic în procesul destul de rapid care a modelat, care a modificat conștiințele secolului al XVIII-lea și ale celui următor. Ideolog târziu al *luminilor*, el a fost în același timp și unul din ctitorii teoretici ai *Sturm und Drang*-ului, prima etapă a romantismului german (deși tăgăduită de unii specialiști, ca aparținând romantismului). Se poate descoperi astfel în gândirea sa (ca și în a altor oameni ai secolului al XVIII-lea), unul din nexurile care leagă, subteran, *luminile* de romantism. Acest amic al lui Goethe, a cărui operă respiră atâta pasiune și atâta noblețe, făcea elogiul capacității raționale a omului, a acelei *Vernunftsfähigkeit des Menschen* în care credea cu fervoare, și vorbea cu admirație profundă despre vârsta majoratului omenirii, tot în termeni iluminiști; dar, în același timp, asemenea preromanticilor și sentimentalistilor, francezi și englezi, exalta calitățile superioare ale sensibilității inimii, a cărei educare o cerea pentru desăvârșirea personalității. Tot Herder înălța laude *geniului*, expresie a unei înzestrări firești superioare, încărcat de puterile vii și pure ale naturii, și care strălucea, în aceeași măsură, prin forța facultăților sale naturale ca și prin generozitatea inimii și vocația sacrificiului pentru umanitate, ca în cazul lui Prometeu. Și se poate merge chiar mai departe, într-un mod, evident, schematic, dincolo de herderiana *Humanität* care reprezintă o lume ideală și armonioasă, „die unabsehbliche Harmonie einer Welt Gottes”. De la acest concept, moștenit de la vechiul umanism al Renașterii și trecut prin Leibniz și filosofia *luminilor*, imagine a universalității

herderiene, putem trece spre comprehensiunea universalității romantice, construită pe câteva idei înrudite de aproape cu acelea ale *luminilor*.

De altfel, aventura ideilor iluministe se continuă, mai mult sau mai puțin deschis, prin gândirea și operele celor mai mulți dintre romantici. Și însași influența herderiană, suferită de romanticii europeni de la apus la răsărit, constituie o mărturie prețioasă în favoarea surselor profunde ale curentului care ni se par a depăși simpla dihotomie clasică ce opunea rațiunii sensibilitatea. *Desigur*, nu se poate tăgădui prezența predominantă a rațiunii în *luminii*, nici aceea a sensibilității ori imaginației în romantism. Dar poate exista o dezvoltare, la un nivel foarte adânc, a unor anumite idei, a travaliului rațional care primește, pe măsură ce i se adaugă elemente înnoitoare, complementul natural al afectivității și al fanteziei. De aceea, cercetătorul nu poate trece cu vederea rolul anumitor idei în determinarea atitudinii, în constituirea tipologiei romantice. Căci numai în aparență eroul literaturii romantice dezmente ori contrazice viziunea filosofică a *luminilor*: în realitate, tocmai aceasta e cea care i-a dat naștere. Spiritul critic care-l detașează de lumea imperfectă pe care vrea s-o transcende, dragostea de libertate absolută care-l împinge, pe de o parte, să depășească barierele timpului și ale spațiului, iar pe de alta să lupte pentru eliberarea omului și a popoarelor, interesul acut pentru „eu”, pentru viața interioară, complement al viziunii integrale asupra lumii obiective, edificate de filosofii secolului al XVIII-lea, individualismul exacerb (revers sau iarăși complement al abstracției „omului” construit tot de aceea) pe care-l nutrește sunt tot atâtea trăsături de regăsit în eroul noii mitologii, înălțate nu pe ruinele precedentei, ci în continuarea, în completarea aceleia.

Proiectat pe planul fanteziei, omul însuflețit de ideologia luminilor devine eroul romantic, tot așa cum natura destul de abstractă redescoperită în secolul al XVIII-lea devine, printr-o împlinire spectaculoasă, mediul amical, ostil ori indiferent, în care acest erou își desfășoară existența, gândurile și acțiunile.

Ni se pare că întâlnim în literatura română un exemplu printre altele, de prelungire a ideilor iluministe în literatura romantică

românească. Și e un exemplu ilustru, aflat în opera de tinerețe a lui Eminescu, în romanul postum *Geniu pustiu*, scris, pare-se, între anii 1868–’70.

Eroul, Toma Nour, geniu steril, din familia naturilor catilinare, a trecut printr-o viață de suferințe nespuse. Rămas de mic orfan de mamă, a făcut timpuriu cunoștință cu moartea. Sărac, nefericit în dragoste, el e înzestrat cu o sensibilitate exaltată, reunită, în chip paradoxal, cu o gândire lucidă, rece, profundă. În revoluția din 1848 în Transilvania, în care se angajează cu pasiune, îl pierde pe Ioan, cel mai apropiat prieten, și sfârșește învins, grav atins de scepticism. Se angajează însă mai departe în lupta socială pe plan internațional și va fi închis și condamnat la moarte într-un orașel din Germania. Structura personajului, de la înfățișarea fizică la alcătuirea afectivă, la psihologie, la modul de acțiune, ține indubitabil de tipologia romantică. E suficient să-i citim portretul ca să înțelegem de ce arhetip ține paradigmatica ființă a lui Toma Nour, al cărui nume însuși în intenția artistului însemna o „metaforă a întunecului”. Iată acest portret integral: „Era frumos – de-o frumusețe demonică. Asupra feței sale palide, musculoase, expresive, se ridica o frunte senină și rece ca cugetarea unui filosof. Iar asupra frunței se zburlea cu o genialitate sălbatecă părul său negru strălucit, ce cădea pe niște umeri compacți și bine făcuți. Ochii săi mari căpriei ardeau ca un foc negru sub niște mari sprâncene stufoase și îmbinate, iar buzele strâns lipite, vinete, erau de-o asprime rară. Ai fi crezut că e un poet ateu, unul din acei îngeri căzuți, un Satan, nu cum și-l închipuiesc pictorii: zbârcit, hidos, urâcios, ci un Satan frumos, de-o frumusețe strălucită, un Satan mândru de cădere pe a cărui frunte Dumnezeu a scris geniul și iadul, îndărătnicia – un Satan dumnezeesc, care trezit în ceri a sorbit din Lumina cea mai sfântă, și-a îmbătat ochii cu idealele cele mai sublime, și-a muiat sufletul în visurile cele mai dragi, pentru ca în urmă, căzut pe pământ, să nu-i rămână decât decepțiunea și tristețea gravată în jurul buzelor, că nu mai e în ceri. Repedeă îmflare a nărilor și vioaia sclipire a ochilor lui semnala o inimă din cele bune, un caracter pasionat. Talia sa subțire, fină și mâna sa albă cu degetele lungi și aristocrate sămăna cu toate astea avea o putere de fier. Toată expresiunea în sine era de-o putere generoasă, deși

infernală.” Este evident că tot câmpul semantic circumscrie un erou marcat de complexul demonic („foc negru”, „îngeri căzuți”, „Satan frumos”, „Satan mândru de cădere”, „un Satan dumnezeesc”, „putere generoasă, deși infernală”), într-un fel foarte rar întâlnit chiar la cele mai tipice produse ale romantismului european.

Dar cuvintele eroului, ca și ideile pe care le exprimă, vin de mai departe. Vehemența sa critică la adresa societății românești a timpului și a organizării lumii, în general, cu monarhii și oamenii politici, elogiul geniului în poeți și filosofi, entuziasmul cu care vorbește de omenire, de libertatea și egalitatea națiunilor luminate, de cosmopolitism, toate ne duc înspre o clară etapă din istoria ideilor, înspre secolul al XVIII-lea.

Diatriba împotriva monarhilor și a războaielor se încheie cu un îndemn la pace universală, vrednic de un filosof al *luminilor*: „Cei mai înalți și mai veninoși nori sunt monarhii. Cei după ei, asemenea de veninoși, sunt diplomații. Trăznete lor cu care ruină, seacă, ucid popoare întregi sunt rezbelele. Sfărâmați monarhii! Nimiciți servii lor cei mai liniși, diplomații; desființați rezbelul și nu chemați certele popoarelor decât înaintea Tribunalului popoarelor și atunci Cosmopolitismul cel mai fericit va încălzi pământul cu razele sale de pace și de bine.”

Și sub semnul cosmopolitismului, înțeles în semnificația sa cea mai înaltă, de universalitate a popoarelor, se edifică imaginea unei lumi ideale, după o nobilă și utopică idee herderiană. Eroul declară: „... cosmopolit sunt și eu; aş vrea ca omenirea să fie ca prisma, una singură, strălucită, pătrunsă de lumină, care are însă atâtea culori. O prismă cu mii de culori, un curcubeu cu mii de nuanțe. Națiunile nu sunt decât nuanțele prismatice ale Omenirii și deosebirea dintre ele e atât de naturală, atât de explicabilă, cum putem explica din împrejurări anume diferența dintre individ și individ. Faceți ca toate aceste culori să fie egal de strălucite, egal de poleite, egal de favorizate de Lumina ce le formează și fără care ele ar fi pierdute în nimicul neesenței – căci în întunericul nedreptății și a barbariei toate națiunile își sunt egale în abrutizare, în îndobitocire, în fanatism, în vulgaritate; ci când Lumina abia se reflectă în ele, ea formează culori prismatice...”

[...] Când națiunea e-n întunerec, ea doarme-n adâncimile geniului și-a puterilor sale neștiute și tace, iar când Libertatea, civilizațiunea plutesc asupra-i, oamenii superiori se ridică spre a le reflecta în frunțile lor și a le arunca apoi în raze lungi adâncimilor poporului – astfel încât în sânul mării întregi se face o zi senină, se răsfrânge în adâncul ei ceriul. Poeții, filosofii unei națiuni (luminate) presupun în cântec și cuget înălțimile ceriului și le comunică națiunilor respective.” Omenire, cosmopolitism, universalitate, lumina, tribunalul popoarelor (și mai toate aceste cuvinte sunt majusculate) formează, evident, un veritabil câmp semantic iluminist. Și aceasta, în discursul unui erou romantic de cea mai pură speță.

Interesantul amestec mai arată o dată cum evoluează și se transformă ideile, după condițiile speciale ale vieții popoarelor și indivizilor. Suferind șocul diversilor factori determinanți, ideile îmbracă tot atâtea imagini câte momente istorice și fertilizează solul pe care va crește literatura, într-o neîncetată mișcare și metamorfoză. Și astfel pot apărea, legate într-o operă târzie, idei iluministe în plină tipologie romantică.



Glosse

*Spiritul tutelar al culturii
populare. Dialogul cu basmul*

*D*estinul poetului și-a deschis unghiul într-o certă determinare folclorică. Mediul predominant care l-a format, țărănesc, fantezia specifică a copilului pentru care realitatea se confunda cu tărâmul fermecat al basmului sunt hotărâtoare pentru primii ani. Cunoașterea adâncă a limbii cu particularitățile regionale în toate colțurile țării parcurse cu piciorul și mai cu seamă în Ardeal, începutul culegerii propriu-zise de limbă și folclor, participarea la societatea folclorică „Orientul” sunt factorii cei mai importanți ai adolescenței. Contactul cu filosofii și poeții romantici germani a pus însă direcție teoretică și de concepție în legăturile tânărului artist cu folclorul, așa încât perioada studiilor în străinătate este aceea în care se săvârșește schimbarea fundamentală în atitudinea față de cultura populară. De aci înainte, poetul înțelege ce înseamnă folclorul ca expresie a unei existențe naționale, ca mod de spiritualitate, ca adjuvant sau uneori ca înlocuitor al istoriei, mai cu seamă pentru națiile care și-au dus, ca a noastră, istoria printre vicisitudini, printre bejenii.

Față de cultura populară, Eminescu are o dublă atitudine. Mai întâi, simte către aceasta o atracție irezistibilă, o iubire neobișnuită. El trăiește în ea ca în mediul său propice, ca într-un fond inalienabil de adevăr, de existență și spirit, într-o semnificativă confuzie, foarte rodnică de istorie și folclor, adică de mărturii îngemănate ale unor vrednice începuturi. Sunt numeroase declarațiile de atașament ale poetului față de cultura populară și în articole, și în scrisori, și importanța lor constă în aceea că încheagă un nucleu de idei prețioase pentru deslușirea sensurilor gândirii eminesciene.

Pentru poet, vârsta culturii populare fusese una de firești legături între gând și cuvânt, una lipsită de contradicții, fusese cu adevărat vârsta de aur, a unei lumi „ce gândea în basme și vorbea în poezii”, adică pentru care mitul era substanța gândului, iar poezia modul obișnuit de expresie. Și, ca un poet sentimental, în sensul conceptului schillerian, Eminescu tânjește neîncetat după pierdutul paradis al plenitudinii, se simte fericit doar când îl evocă și ar dori să-l refacă măcar în parte printr-o lucrare deliberată la care vrea să atragă întreaga sa generație.

Această lucrare izvorăște din cealaltă atitudine față de folclor, din datoria sacră pe care o resimte poetul față de neamul său, slujit cu

inegalabilă dragoste și umilință. El înțelege sensul etapelor istorice în evoluția unei culturi naționale în sens herderian și se simte verigă între trecut și contemporaneitate, însușindu-și toate răspunderile atât de grele și grave ale unui astfel de rol, filosofic pătruns și asumat. Pentru Eminescu, locul insului în dezvoltarea colectivității pune întrebări arzătoare în problematica națională care-l pasiona și pe care o vedea ilustrată și prin creațiile individuale, așa cum arată și D. Murărașu, în lucrarea sa fundamentală, închinată literaturii populare în cuprinsul activității poetului național¹.

De aci și interesul eminescian pentru generații care au misiunea „de a fi un credincios agent al istoriei, de a purta sarcinile impuse cu necesitate de locul pe care-l ocupă în înlanțuirea timpilor”, cum spune tânărul îndrăgostit de trecutul poporului său într-o scrisoare către Dumitru Brătianu în 1871².

Și mai jos: „Crepusul unui trecut apus aruncă prin întunericul secolelor razele lui cele mai frumoase, și noi, agenții unei lumii viitoare, nu suntem decât reflexul său”³.

Interdependența aceasta activă între etapele istoriei dă poetului și conștiința răspunderilor și puterea persuasiunii în direcțiile necesare dezvoltării noastre de cultură națională pe temelii populare. Fiindcă puterii lui de convingere i s-a datorat și orientarea lui Slavici și a lui Creangă, veniți din mediul rural, spre cariere literare. Și conștiinței răspunderilor față de neam i s-a datorat edificarea grandioasă a unei opere poetice culte pe temeliiile, cu soliditate de veșnicie, ale culturii populare.

Cum a făcut poetul aceasta și care sunt legăturile cu folclorul, modurile de cunoaștere și de inserție în operă, punctele de întâlnire și întrepătrunderile? Nu vom vorbi deloc despre operația de culegere, deși nu e defel lipsită de importanță în contextul activității creatoare a artistului. De fapt, la Eminescu, la care cultura populară intră într-o viziune unitară de evoluție a spiritului, culegerea propriu-zisă de

¹ M. Eminescu, *Literatura populară*, Editura Scrisul Românesc, p. 23.

² În *Scrisori politice*, ed. D. Murărașu, p. 38.

³ *Ibidem*.

folclor, indispensabilă, reprezintă prima treaptă, un fel de aplicație arheologică, paleontologică, de strângere a urmelor dispartate. Față de titanica lui strădanie de a reconstitui spiritul, culegerea constituie litera. Din fericire, și Perpessicius și Murărașu și alții ne-au pus la îndemână textele culegerilor personale, așa încât oricine le poate vedea și prețui ca atare, ca puncte de pornire în fond și formă, ca substanță a reflecției și creativității eminesciene.

Știind ce înțelegea poetul din spiritul culturii populare, știind ce semnificații dădea, de pildă, mitului sau obiceiurilor, deplorând transformarea lor în simple semne ori forme și dorind să le infuzeze un nou duh, putem urmări în câteva instanțe esențiale lucrarea specifică geniului eminescian, pentru a deduce direcțiile, țelurile ei.

De aceea nu vom recurge la clasificări de specii și genuri culese, abordate, prelucrate, nu vom zăbovi asupra unor versiuni intermediare, ci vom privi câteva produse finale, evident antume, pentru a înțelege câte ceva din sistemul general al artistului față de spiritul și trupul (cum le spunea el în limbaj hegelian) culturii naționale din rigoarea lui unică, ce a transformat în capodopere fragmente de poezie populară și a redăruit contur românesc unor mituri și simboluri universale.

Ne vom ocupa mai târziu de vreo două-trei poezii dintre cele mai cunoscute, de inspirație populară, care se desfășoară în forma perfectă a unor *exemplare folclorice*, măcar fragmentar atestate.

Ce te legeni, codrule vine, cum se știe, din *Ce te legeni, plopule*, cuprinsă în secțiunea N. – *Simboluri – Magie* a culegerii eminesciene de poezie populară⁴, ca și din *Câte paseri sunt pe lume* (Ms. 2260, ff. 306–307). Ritmul popular e folosit cu consecvență, și chiar unele versuri întregi, deși L. Gáldi⁵, subliniind valoarea realistă a lexicului, notează evitarea conștientă a expresiilor neadmise de limba poetică și care se găseau în versiunile populare.

Fără să se simtă, păstrând acel spirit pe care-l dorea Eminescu pentru literatura cultă, așa încât să se poată potrivi cu modul de gândire și expresie al poporului, el a intervenit, amendând forma.

⁴ M. Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. VI, p. 242.

⁵ L. Gáldi, *Stilul poetic al lui M. Eminescu*, Editura Academiei R.P.R., 1964, p. 259.

Dar nici forma n-a rămas aceeași, decât aparent. O. Densușianu observase cel dintâi abstractizarea ei⁶.

De fapt, în dialogul în care replica lungă e structurată armonios prin repetiții și paralelisme sintactice numeroase, poetul a introdus expresia plină de melancolie a timpului ireversibil ce trece peste codru ca peste o ființă omenească. Cu voce scăzută, codrul-om spune stările sufletești legate de toamna târzie și efectele ei.

Păsările care dispar, simbol al despărțirii și suferinței în lirica eminesciană, răpesc soarta bună, *norocul* personajului alegoric. Reluarea lui și din două în două versuri dăruiește un remarcabil sens descendent građației, întărită și de succesiunea celor trei epitete, și ele descrescând: „pustiit, veștejit și amorțit”. Totul culminează cu particulara stare românească, populară a dorului: „Și cu doru-mi singurel,/ De mă-ngân numai cu el!”. Astfel, confuzia între codru și om devine perfectă prin folosirea sugestiilor de stări afective cu toate valorile fonetice necesare, turnate în tiparele populare, imperceptibil, dar esențial modificate în sensul unificării estetice.

Codrului în ipostază umană din *Ce te legeni codrule*, i se opune codrul din *Revedere*. Plecat de la poezia populară *Oliolio, codruțule*⁷, produsul eminescian strălucește prin coerența semnificațiilor strânse într-o formă populară neîndoielnică, într-o lapidaritate care o apropie păstrând proporțiile, de Glossă.

Din simpla înșiruire a efectelor anotimpurilor asupra pădurii, aceasta dobândește o altitudine înțeleaptă și indiferentă față de ceea ce se petrece la poalele ei. Detașat astfel, în fixitatea sa, de soarta nestatornică a omului, codrul capătă înălțime și durată. Și poate răspunde rătăcitorului ajuns în preajma lui, și mirat de tinerețea-i perenă, cu o replică de o uimitoare simplitate față de semnificația filosofică profundă”

„Ce mi-i vremea, când de veacuri
Stele-mi scânteie pe lacuri”.

⁶ O. Densușianu, *Evoluția estetică a limbii române*, 1931–1932, p. 120.

⁷ M. Eminescu, *Literatura populară*, ed. Murărașu, p. 319.

Simți aci timpul scăzând și parcă pierind în fața uriașului codru care aproape îl ignoră fiindcă, spre deosebire de om, nu-i poate simți efectele, nu se poate întrista de trecerea fără întoarcere a vremii. Fixitatea vegetalului cuprinsă în versurile „Iar noi locului ne ținem/ Cum am fost așa rămânem” îl alătură elementelor lumii mari, acumulate într-o strânsă enumerare cu care sfârșește poezia deschizând o perspectivă mitică, simplă, eternă.

Pe bună dreptate putea numi Călinescu *Revedere* „poezia care, cu cea mai firească înfățișare poporană, cuprinde cele mai înalte idei culte”⁸. Semnificativ e faptul că în amândouă poeziile, ambele de sorginte populară, codrul intră în tainic dialog cu omul și i se înfățișează o dată asemenea lui, cu norocul luat și plin de dor, iar altă dată ca o făptură mitică, din macrocosm, nelovit de durerile condiției umane.

Păstrând forma și supunând-o unei rigori mult mai mari decât a aceleia populare, poetul a ridicat la infinite potențe și substanța folclorului, infuzându-i idei filosofice, organizând structuri rotunde, mici universuri de gândire și sensibilitate, cu imagini simple și dozate cu meșteșug.

Puterea gândirii poetice țâșnește însă dincolo de modele la Eminescu, îndreptată întotdeauna spre mit. Ceea ce fragmentele de literatură populară pierduseră în cursul a secole de folosire și tocire, el încearcă să le redea, și anume, forța mitului. Sensul ultim al creației eminesciene este refacerea lumii misterioase, plină de semnificații spirituale, a miturilor. Și miticul codru se înscrie cu întâietate în operă. Codrul scânteiază tainic, în zeci și zeci de ipostaze, mereu altele, transfigurat în fel și chip de neasemuita viziune concretă poetică eminesciană.

Mitul romantic al pădurii se suprapune vechiului mit popular românesc al codrului în mai toate creațiile eminesciene inspirate din folclor sau în cele ce sugerează folclorul. *Povestea codrului*, inspirată, după părerea noastră, din *Der Hirtenknabe* a lui Heine și păstrând o alură folclorică certă, aduce imaginea codrului împărat, benefic, stihie blajină care reface, într-o viziune heraldică românească, copilăria și norocul oamenilor.

⁸ G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, ed. cit., p. 411.

Codrul închide în adâncurile lui zone magice, tărâmurile de feerie. Și, de obicei, lacul este locul epifaniilor de iubire, „lacul codrilor albastru”(Lacul).

Într-o bucată ca *La mijloc de codru des*, apa pădurii răsfărânge chipul iubitei, prins pentru mai mult relief în versul din urmă. Aci lucrurile sunt spuse simplu, cu un aer ușor șagalnic, ca în lirica populară. Dar Eminescu dă adâncime motivului popular și din *Crăiasa din povești*, unde totul e în plină vrajă, și lacul, și florile, și ochii iubitei care caută în apele fermecate o imagine și în care „toate basmele s-adună”. Și tot pe malul lacului din mijlocul codrului de argint are loc nunta din *Călin*, nunta dintre Zburător și fata de împărat. De altfel, participând la mit, codrul are puteri deosebite. El poate fi redutabil, când e amenințată ființa celor pe care-i protejează, ca în *Scrisoarea III*, când în preajma bătăliei, „Numa-n zarea depărtată sună codrul de stejari”.

Iar lui Ștefan, viitorul mare domn, în *Mușatin și codrul*, acesta din urmă care deține toate atributele legate de Eminescu de mitul codrului, perenitate, putere magică etc., încearcă să-i dea o lecție inițiativă, spunându-i de ce străvechi împrejurări e legat prin vrajă. Și aici Eminescu introduce alt mit popular, al Dochiei, abil corelat cu al pădurii. Codrul ascunde, prin vrajă, vechea cetate dacică ce va învia la auzul cornului lui Decebal și devine astfel protector al țării asupra căreia veghează, înlănțuind și transmițând tradițiile, de la un vrednic crai la altul, chiar dacă milenii îi despart. Mitul capătă astfel din când în când față îndreptată spre istorie și spre țara cu care se confundă. Ca și unii predecesori ai săi, și în special ca Asachi, Eminescu se folosește, după cum am văzut mai înainte, de tradițiile populare despre Dochia.

Vorbeam mai sus de fața îndreptată spre istorie a personajului mitic Codru. Cu Dochia, personajul presupus istoric capătă investiri supranaturale. De pildă, în *Mușatin și codrul*, Dochia iese dintr-un stejar care se desface, cum ies zânele lui Eminescu.

În dorința de a reface o mitologie românească din toate elementele pe care folclorul i le pune la dispoziție, poetul a încercat și o integrare a lui Făt-Frumos în aria marilor personaje mitice. Și *Făt-Frumos din tei* este o apariție ambiguă, așa cum sunt în general cele

mitice, dătătoare de fericire, împlinitoare de visuri. Dar *Făt-Frumos din lacrimă* împlinește niște ciudate condiții pentru a intra în categoria sau în zona mai-marilor lumii.

În astfel de ipostaze, majore, vizând construirea de personaje mitice, ale creativității eminesciene, inspirate din folclor, ca și în altele, ca de pildă în folosirea simbolului *florii albastre*, cu mărunte aplicații folclorice, întâlnim mereu aceeași pasiune națională neobosit îndreptată spre cultura populară, din care poetul scoate tot și în care infuzează substanță nouă de cultură, topită în forme identice aproape cu cele populare.

*

Din vastul orizont de cunoaștere și din cel de creație al marelui poet nu putea lipsi BASMUL. Pe de o parte, ținând de rădăcina particulară a etniei noastre (vezi interesul lui Eminescu pentru ceea ce însemna la romanticii germani faimoasa *Völkerpsychologie* a lui Görres) și răspunzând acutei sale nevoi de mitizare, basmul i-a îngăduit, împreună cu toate celelalte produse folclorice, la deslușirea specificității spiritului românesc din veac. Să nu uităm superba strofă din sonetul *Trecut-au anii...* în care pomenește de „Povești și doine, ghicitori, eresuri/ Ce fruntea-mi de copil o-nseninară/ Abia-nțelese, pline de-nțelesuri”. Mărturisire emoționantă a contactului timpuriu cu cultura populară și densitatea sensurilor ei.

Pe de altă parte, în imaginarul eminescian, tărâmul basmului se interfera uneori cu acela al visului. Și dovada evidentă ne este dăruită de compararea celor două ipostaze ale basmului: cea culeasă și cea prelucrată.

Culegând basmul popular, Eminescu a procedat ca un adevărat folclorist modern (cel dintâi din istoria folcloristicii românești)⁹, așa cum arată cele cinci basme luate, pare-se, de la sursă, între 1869 și 1876, din Moldova și anume: *Călin nebunul*, *Frumoasa lumii*, *Borta vântului*, *Vasilie finul lui Dumnezeu*, și *Finul lui Dumnezeu*. Consemnarea povestirii are savoarea autenticității, cu

⁹ Viorica Nișcov, *A fost de unde n-a fost*, Humanitas, 1996.

toate particularitățile oralității. Plăcerea culegătorului de folclor este vizibilă, el parcă identificându-se cu modul de zicere, atât de expresiv, de neaș, al țăranului. Și se mișcă ușor și îndemânativ printre personajele mitologiei noastre populare, Feți Frumoși și Ilene Cosânzene, Zmei și Mama Pădurii, animale oraculare etc., etc.

Cea de-a doua ipostază, aceea a basmului prelucrat, înfățișează nevoia poetului de a înălța prin vers, instrumentul său firesc, trama prea terestră, prea simplă, a narațiunii, de a subția concretețea cadrului, a personajelor, proiectând totul într-o lume fantastică, aceea care la Eminescu se înrudește cu lumea onirică, a visului. Așa se întâmplă, dintre basmele culese de poet, cu *Călin nebunul*, trecut într-o primă variantă în versuri care mai păstrează destul de mult din narațiunea în proză (în primul rând toate personajele), chiar dacă fantezia mito-poetică începe să îmbrace parțial poemul în haina unei frumuseți care parcă distonează uneori cu resturile concreteții populare.

Varianta ultimă însă, devenită *Călin – file de poveste*, capătă coloratură mitică, eroul dobândind atributele Zburătorului, personaj al mitologiei românești, care o vizitează noaptea pe fiica împăratului de care e îndrăgostit, precum Eros de Psyche. Toată povestea de dragoste se desfășoară într-un cadru de basm, la început în iatacul fetei, a cărei curăție e sugerată de trandafiri presărați pe pat. Dar șapte ani de absență ai Zburătorului aduc schimbări în cadru. Dând naștere unui copil, prințesa e alungată de către împărat și locuiește într-o colibă țărănească (ea decăzând din starea de curăție dintâi). Călin se întoarce însă și legătura lor de iubire capătă o consfințire pe care am numi-o cosmică. Într-adevăr, aci iubirea cuplului refăcut dobândește acea plenitudine a absolutului care o înalță dincolo de conștient. Cadrul în care se săvârșește nunta cosmică, adevărată hierogamie, are transparența și culoarea visului. Pădurea, topos sacru pentru Eminescu, se împodobește cu viață fremătândă, ca într-o vrajă: copaci, flori și mai ales ape (ale astralului parcă) se însuflețesc, își vorbesc. Apele se adună în acel „cuibar rotund de ape peste care luna zace” (vers considerat de Arghezi drept cel mai măiestrit din poetica eminesciană), sugerând o cosmogonie iminentă: oul cosmogonic în cuibarul străjuit de luna-cloșcă. Imagine consonând în raritatea, în

unicitatea ei, cu ceea ce va urma, participarea la nuntă a macro și microcosmosului reunite: Soarele și luna, nași la nunta cea mare a lui Călin Zburătorul cu Zâna (ea poartă acum însemnele supranaturale, florile albastre în păr și steaua în frunte), iar alături, nunta găzelor și a florilor, a fluturului cu vioarea.

Capacitatea poetului de a materializa fantasticul se relevă în folosirea superbă a apei, nopții și lunii. Și așa îndrăzni să-l citez aici pe Gaston Bachelard, care susține că se pot citi astfel de pagini într-o cheie specială: „încercând să simpatizezi cu reveria creatoare, încercând să pătrunzi până la nucleul oniric al creației literare, comunicând, prin inconștient, cu voința creatoare a poetului”¹⁰. Credem, de altfel, că aceasta e cheia în care trebuie citită întreaga operă eminesciană, de la poezia de dragoste (vezi și *Scrisoarea IV*) și până la *Cezara*, strania novelă cu insula lui Euthanasius, care culege valorile supreme ale acvaticului. Dar nu numai din basme culese de el și-a extras poetul substanța pentru imaginarul său atât de bigot și de îndrăzneț. Din culegerea germanului Richard Kunish, inclusă în cartea sa publicată în 1861 la Berlin, sub titlul *Bukarest und Stambul. Skizzen aus Ungarn, Rumänien und der Türkei*, Eminescu și-a ales două basme românești pe care le-a versificat: *Die Jungfrau ohne Körper (Frumoasa fără corp)* și *Das Mädchen im goldenen Garten (Fata-n grădina de aur)*.

Cel dintâi, devenit *Miron și frumoasa fără corp* pornește în notă acuzat populară, chiar hâtră, împăratul însuși vorbind și purtându-se ca un țaran, când își căsătorește fata cu Miron. Dar pentru erou, drama începe abia după aceea, când prind să lucreze în el cele menite de ursitori la naștere, la rugămintea nesăbuită a mamei lui: „Dorul după ce-i mai mare/ 'N astă lume trecătoare,/ După ce-i desăvârșit”. În neliniștea care-l cuprinde, află de la un cântăreț orb (deci, după o anume tradiție, știutor) că acea desăvârșire s-ar afla în Frumoasa fără corp. Miron pleacă în lume și-n ajunul Anului Nou, la un „lac de vrajă” (iarăși apa), o vede scaldându-se pe aceea pe care o căuta. Se îndrăgostește de frumusețea ei desăvârșită, dar imaterialitatea ei care face imposibilă iubirea traduce în fapt, în imagini, destinul tragic al

¹⁰ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, p. 70.

căutătorului de absolut. Și în basmul acesta, eșecul aspirației spre ideal, trăit de artist în atâtea ipostaze, se mărturisește.

Cu *Fata în grădina de aur*, mult mai complexă ca narațiune, rămânem în același tărâm al neputinței de întâlnire, de comunicare, între ființe de naturi diverse. Numai că aci, ființa de natură superioară, zmeul, nemuritor, făptură a primei creații, suferă înfrângerea din partea unei muritoare, fiică de împărat, care-l preferă pe un congener, pe Florin, el însuși fiu de împărat. În chip surprinzător, zmeul este aci personajul pozitiv (păstrat din versiunea în proză), nemuritor, făcând parte din creația întâi, chemat ca atare Eon, putând ajunge și dialoga cu Dumnezeu numit Adonai. Este, evident, poemul sursă al viitoarei capodopere *Luceafărul*. Sunt în octavele poemului nuclee de gândire filosofic-religioasă, sunt versuri frumoase privind călătoria Zmeului și convorbirea cu Dumnezeu. Dar nu poate exista comparație între această variantă a basmului pe care poetul a lucrat îndelung, și *Luceafărul*, produsul ultim, în care capacitatea structurantă a artistului a făcut din fostul basm un poem de clarități geometrice. Noul personaj, construit parcă după parametrii epistemologiei kantiene (*Luceafărul* – aspectul cognoscibil pământenilor, deci aspectul fenomenal; *Hyperion*, numele și ființa ascunsă, cunoscută de Dumnezeu numai – aspectul numenal), este un personaj al primei creații, Hyper-Eon, cu atribute de Logos. Mișcarea lui este aceea a unei ființe celeste care depășește spațiu și timp și vede lumile născându-se. Aci totul se simplifică, se limpezește, printr-o genială concentrare în catrenele a căror cadență păstrează calma desfășurare a basmului și muzica inefabilă a fiecărei scene.

Singurul basm în proză al cărui prototip folcloric nu se cunoaște este *Făt-Frumos din lacrimă*, operă de tinerețe a poetului, scrisă la Viena în 1870, în vremea războiului franco-german. Foarte interesat de război, Eminescu n-a mai avut timpul să-i dea forma definitivă și i-a lăsat lui Iacob Negruzzi libertatea de a-l finisa, așa cum îi spunea într-o scrisoare. Nu știm ce-ar mai fi putut adăuga secretarul perpetuu al *Convorbirilor literare* la această lucrare care îl exprimă perfect pe tânărul poet, deoarece stilul său în basm răspunde stilului poeziei sale din aceeași perioadă, pasionat, încă ușor convențional, cu oarecare exagerări de contraste, cu încărcătură de ornamentație

barocă. Născut în chip miraculos din lacrimile unei icoane a Maicii Domnului, Făt-Frumos este investit de scriitor cu atributele cu care de obicei îl investește basmul popular, dar și cu altele, menite să-l proiecteze înspre mitul românesc și cel universal. Plecând la luptă, el se îmbracă în haine de păstor amintind de începuturile păstorești ale poporului nostru, poartă „cămașă de borangic țesută în lacrimile mamei sale, mândră pălărie cu flori, cu cordele și mărgelile rupte de la gâturile fetelor de împărați...” Ia cu sine și instrumentele muzicale tradiționale: „un fluiet de doine și altul de hore”, pentru că deține și calități orifice cu care vrăjește natura. Aceasta își iese din matcă pentru a-l asculta: „Văile și munții se uimesc auzindu-i cântecele, apele-și ridicau valurile mai sus ca să-l asculte, izvoarele își turburau adâncul, ca să-și zvârle afară undele lor, pentru ca fiecare din unde să-l asculte, fiecare din ele să poată cânta ca dânsul când vor șopti văilor și florilor. Râurile ce ciorăiau mai în jos de brâiele melancolicelor stânce, învățau de la păstorul-împărat doina iubirilor, iar vulturii ce stau amuțiți pe creștetele reci și sure a stâncelor-nalte învățau de la el țipetul cel plâns al jelei”. Efectele pe care el le produce asupra naturii sunt analoage cu acelea produse de Orfeu, cântărețul trac din mitologia greacă, pe care le consemnează scriitorii antici de la Apollonius din Rhodos la Seneca.

Un alt element mitic este acela al învierii eroului după lupta cu Genarul, care îl aruncă din înaltul cerului, făcându-l să devină un izvor în pustie. Ca în toate mitologiile, abia după înviere eroul capătă puteri supranaturale (ca și în *Harap-Albul* lui Creangă) și poate doborî toate forțele ostile, pe Genar și pe baba vrăjitoare.

Am mai adăuga, ca element fantastic-oniric romantic, asistarea lui Făt-Frumos la o sinistră cavalcadă de schelete ridicate din nisipul pustiei, spre lună. Aventura eroului se desfășoară într-o natură tipic eminesciană de tinerețe, cu luminozități, cu irizări de aur, argint și piatră prețioasă. Valori sinestezice, incantatorii, de „miros, lumină și cântec nesfârșit” însoțesc scenele de dragoste, ca simboluri, până în pragul visului, în vreme ce furtunile sau efectele vrăjilor se bucură de descrieri pline de o forță spăimoasă.

Nu numai peisajul, ci și portretele alternează între frumos și urât, între lumină și întuneric, în scopul reliefării în imagini a luptei dintre

bine și rău, caracteristice basmului. Și aici, ca și în celelalte basme, în proză sau versuri, tendința artistului de a reface valorile mitului se regăsește, precum la toți marii romantici, ca aspirație spre acea mult jinduită vârstă de aur ce nu se mai poate întoarce. O spune poetul însuși, cu tristețe: „... În vremi de aur, ce nu pot să-ntorn,/ Când în păduri, în lacuri, lanuri, luncă/ Vorbeai cu zeii, de sunai din corn...”

Și dialogul artistului cu basmul a fost încă una din căile încercate pentru reînvierea acelor vremi binecuvântate după care ființa lui „adânc rănită” de viața contemporană a jinduit neconținut.

Văzând uriașa lucrare eminesciană asupra folclorului, te întrebi dacă nu cumva poetul, pe urmele lui Niebuhr, teoreticianul romantic al marilor culturi autohtone, credea că începuturile poporului român fuseseră scăldate în grandioase produse de cultură orală, anonimă și colectivă, care se fărâmițaseră în cursul unei istorii zbuciumate, și-și făcea o datorie față de țară și de geniul său din reconstituirea, în toate ipostazele posibile, a aceluia univers de „mite albastre” care să ne așeze alături de popoarele cu cele mai mari tradiții de cultură și spiritualitate.



Glosse

Din nou despre Floarea albastră

Față de foarte interesanta sursă posibilă descoperită de Șt. Cazimir în *Les Contemplation* (Livre deuxième, XXVIII) de Victor Hugo¹ și care vine să se adauge la mult discutata inspirație novalisiană, atât de controversata poezie eminesciană *Floare albastră* capătă un loc aparte în istoria motivului și o evidentă superioritate de structură care limpezește mai adânc, prin comparație, unele sensuri.

În primul rând, lungul monolog la prezent al iubitei și comentariul la trecut, atât de scurt, de concludiv al iubitului relevă existența a două planuri temporale în care se află respectiv personajele.

Pe de altă parte, o altă opoziție, de data aceasta spațială, îi desparte pe îndrăgostiți chiar în planul prezentului. În monologul său, fata încearcă să-l convingă pe tânăr să renunțe la căutările întreprinse „în depărtare” („Nu căta *în depărtare!* Fericirea ta, iubite!”). Iar eroul, referindu-se într-un târziu, în ultimul vers, la planul în care floarea lui albastră îl chemase, îl desemnează prin sintagma „în lume” („Totuși... este trist *în lume!*”).

Așadar, el se află în planul *departelui*, ea în acela al *aproapelui*, cuprinși într-una din acele polarități caracteristice eminesciene.

Și prin determinări succesive, grațiosul, naivul reproș al iubitei, făcut într-un stil familiar, șăgalnic („*De nu m-ai uita încalte*” etc.) ce amintește uneori de stilul chemării la iubire profană al lui Cătălin din *Luceafărul*, stabilește niște zone ale *departelui*, care par să traducă o lume a ideilor eminescian-ipostaziată. Ni se pare că este vorba de universul căutărilor poetului tânăr al cărui gând străbate însetat spre cauze. După cufundarea pe care i-o reproșează eroului iubita: „... în stele/ și în nori și-n ceruri nalte”, și care, global, indică altitudinea zborului îndrăzneț, întreprins de gândul creator al romanticului, urmează, în ordinea descrescândă a ierarhiei tipurilor de investigație, zonele de care Eminescu era de-a dreptul fascinat în vremea tinereții sale.

Mai întâi, „râuri în soare”, luată ad litteram, semnifică macrocosmosul și lumea magică apropiindu-ne de explicațiile prime, în ciuda unei ușoare absurdități pe care ar sugera-o în sensul

¹ Șt. Cazimir, „*Floare albastră*” și Victor Hugo, în *Caietele Mihai Eminescu*, I, 1972, pp. 58-61.

ei comun sintagma aceasta. E bine poate să ne referim la enormul interes manifestat de poet în tot cursul vieții sale, dar mai cu seamă în tinerețe, față de spațiul cosmic și explorarea lui. În *Povestea magului călător în stele* sau în *Sărmanul Dionis*, ca exemple mai izbitoare, călătoria cosmică este întreprinsă mai vast și mai sigur din punct de vedere al perspectivei și al imaginilor decât în opera multor romantici europeni de mâna întâi. Desigur însă, Selene era ținta cea mai des urmărită de fantezia poetului, ca în *Sărmanul Dionis*, unde Dan schimbă, cu ajutorul cărții lui Zoroastru, întregul peisaj lunar.

Tot în aceeași nuvelă fantastică, publicată în aceeași vreme (1 decembrie 1872 – 1 ianuarie 1873 în *Convorbiri literare*), apare ca un ghimpe al neliniștii eroului care aspiră tot mai sus, spre tainele ultime, obsesia visului solar, visat în lună de amândoi (de Dan și de Maria) în fiecare noapte. Textul o spune clar: „și cu toate acestea, în fiecare noapte, se repetă acest vis, în fiecare noapte el umbla cu Maria în lumea solară a cerurilor”².

Deci lumea solară în care se află secretul ultim al „domei lui Dumnezeu” era zona cea mai înaltă de cunoaștere pe care Dan a vrut s-o forțeze și a căzut din cer, asemenea lui Lucifer din străvechea tradiție biblică, tocmai fiindcă a vrut să transgreseze interdicția cea mare.

Astfel prezența soarelui în primul rând al enumerării poate fi luată în chip justificat drept cea mai înaltă treaptă a efortului de cunoaștere realizat de poet. Al doilea termen al enumerării îl constituie „câmpiile asire”, introduse firesc prin *și*, ca și cel de-al treilea termen (*Și*) „întunecata mare”. Așadar, după investigația magică a lumilor de sus, istoria veche și natura urmează și întregesc universul cunoașterii eminesciene în acei ani. Reluarea celei de-a doua trepte, într-o altă ipostază, de data aceasta egipteană, în strofa a treia, e menită să readucă înălțimile pe care poate câmpiile și marea le putuseră face uitate:

„Piramidele-nvechite
Urcă-n cer vârful lor mare.”

² M. Eminescu, *Scriseri literare*, ed. D. Murărașu.

Cu acest „urcă-n cer”, care se leagă de „ceruri nalte” din prima strofă, se adaugă al doilea etimon cheie care măsoară *departele* ce apare imediat profesat în:

„Nu căta în depărtare
Fericirea ta, iubite!”

Cele trei strofe de reprobare din partea iubitei traduc de fapt, în viziunea ei simplă exprimată cu o gingașă, familiară, populară stângăcie cum spuneam, universul iubitului care iese astfel din lumea ei pe care o va zugrăvi îndată în culori fermecătoare.

Între cele două fragmente de monolog care vorbesc, respectiv, despre el și despre ea, este inserată ca o linie despărțitoare strofa de comentariu, jucăuș și trist în același timp. Între cele patru versuri ale catrenului:

„Astfel zise *mititica*
Dulce netezindu-mi părul.
Ah! Ea spuse adevărul;
Eu am râs, n-am zis nimica,”

primele două și ultimul răsună grațios, ușor compasionat, ușor superior din partea eroului față de cele spuse de ea. Diminutivul indică atitudinea aceasta, cum râsul și lipsa de răspuns ar putea trăda încă o sceptică rezervă. Dar versul trei, cu explozia lui exclamativă, introduce o notă nouă afectivă, din perspectiva sfârșitului pe care-l anticipează într-un anumit sens.

Partea a doua din monologul iubitei cuprinde invitația destul de frecventă în lirica de tinerețe eminesciană (pe care o regăsim în *Dorința*: „Vino-n codru la izvorul” și în *Povestea codrului*: „Hai și noi la craiul, dragă”), invitația la iubirea îmbietoare care se împlinește în cadrul tipic eminescian al unei naturi însuflețite de prezența Erosului:

„Hai în codrul cu verdeață,
Und’ izvoare plâng în vale...”

Grațioasă și șăgalnică, iubita face o făgăduință de a desfășura o adevărată *ars amatoria* (iarăși ca un Cătălin), irezistibilă, schițând și peisajul în care se va petrece scena de iubire, făcându-și și un mic autoportret. Este de observat și aici, ca-n cele mai multe poezii de iubire ale tinereții eminesciene, folosirea timpului viitor ca o proiectare a împlinirii mai târzii („Vom șede în foi de mure”, „și mi-i spune-atunci povești”, „Voi cerca de mă iubesti”, „Voi fi roșie ca mărul”, „Mi-oi desface de-aur părul”, „Mi-i ținea de subsuoară”, „Te-oi ținea de după gât”, „ne-om da sărutări pe cale” etc.) din imposibilitatea împlinirii aci, în aproape.

Primăvărată scena are puterea de convingere de care se bucură irezistibilă chemare a lumii fenomenelor, aceea care întinde (după expresia de mai târziu, din *Glossă*) luci mreje pentru prinderea înțeleptului. Dar aci efectul este puternic și un nerostit transfer se operează dinspre viitor și promisiunea iubitei în legătură cu bucuriile împlinirii dragostei, înspre prezent și realitate. Astfel, la sfârșitul invitației, lucrurile par să se fi realizat, făgăduința devenind realitate și scena înfățișând o dulce confuzie care l-a prins pe erou, uimit și intrat acum în joc, nemişcându-l punctul ei de vedere, nici chemarea ei:

„Înc-o gură – și dispare ...
Ca un stâlp eu stam în lună!
Ce frumoasă, ce nebună
E albastra-mi, dulce floare!”

Tăcerea suspensiei introduce și curgerea nemiloasă a timpului și intervenția thanatică. Vorbirea la trecut, în tonalitate minoră, cu glas scăzut, amintește mai întâi de moartea iubitei sau a iubirii, apoi, printr-o simplă sugestie pronominală, de asumarea și de către el a viziunii ei despre lume și fericire:

„Și te-ai dus, dulce minune,
Ș-a murit iubirea noastră ...”

Și-apoi, chemarea ei pe numele simbolic cu care se leagă de

novalisiana sintagmă, dar într-un sens și cu o funcțiune inversate, înspre lume și „noroc” împlinit în contingent:

„Floare-albastră! floare-albastră!...”

Căci contingentul, la a cărei iluzie fermecătoare subscriesese eroul o clipă, era planul ei, *lumea*. Și la nesfârșit discutatul vers:

„Totuși... este trist în lume!”

nu este altceva decât răspunsul lui tardiv la chemarea ei în lume de care a fost tentat și a cărei părelnică frumusețe a fost acceptată ca un adevăr de el. Disparația ei sau înțelegerea iluziei printr-o redistanțare l-au făcut să profereze această afirmație, în ciuda întregii demonstrații prealabile și mai cu seamă a regretului acut exprimat în strofa a patra, în raport cu penultima strofă a poeziei.

Jocul acesta de planuri, de apropieri și depărtări, de tângiri după inserții, de renunțări, prefigurează într-adevăr, cum observa Vladimir Streinu în remarcabilul său studiu³, viitoarea structură a *Luceafărului*. Astfel *Floare albastră* capătă un loc cu totul special în evoluția gândirii poetice eminesciene, exprimând *in nuce* raporturile din fundamentalul poem.

³ Vladimir Streinu, „*Floare albastră*” și lirismul eminescian, în *Studii eminesciene*, E.P.L., 1965, pp. 463–487.



Glosse

Despre Odă (în metru antic)

Ochii mei 'nălțam visători la steaua
Singurătății.”

Imobilitatea imaginii (în ciuda mantei romantice și a calității visătoare a ochilor) sugerează o stare de așezare veșnică a lucrurilor, a raporturilor dintre erou și cosmos. Singura relație în care era prins acela, nepoluat încă de atingerea lumii, era una amintind de o analogie stilnovistă și dantescă, și mai târziu preluată de petrarchizanți pe urmele neo-platonismului, relație între ochi și stele. „Steaua Singurătății”, adică Luceafărul în tălmăcire explicită, semn de foc superior, pur, celest, chema și reținea neîntrerupt *ochii ... visători* ai eroului, făcându-i oglindă a cosmosului într-o relație tipică, de reconstituire a unei unități originare între micro și macrocosmos. De aceea imaginea rămânea nemișcată în eternitate, într-o tinerete perpetuă (*Pururi tânăr*), căci timpul nu curge și moartea n-are putere sau nici nu există în cadrul nedesfăcutei unități primordiale (de aceea eroul nu credea să-nvețe *a muri vrodată*), *vrodată* având, aci ca și aiurea, cum spunea Blaga, „ceva din pierderea contemplativă în timp”.

Între acea stare fericită, ca o nouă vârstă de aur, și grava stare prezentă, a intervenit o schimbare relatată în strofa a II-a. Momentul este introdus brusc și cu o adresă directă, vorbind de forța coliziunii, a irumperii acelei puteri negative care a pus capăt fericitei stări:

„Când deodată tu răsăriși în cale-mi,
Suferință tu, dureros de dulce...”

Față de calmul imperfectului care stăpânea strofa anterioară, acest perfect simplu, *răsăriși*, marchează o irupție în timp, ca apariția unei alte vectorii, descrise parcă de o altă stea, mult mai apropiată, a cărei influență ambiguă pentru moment s-a substituit celeilalte, îndepărtate și benefice. Repetarea pronumelui *tu*, înainte și după *suferință*, ne face să simțim în acest vocabul un caracter metonimic, în care deslușim efectul spus al unei cauze încă ascunse. Ambivalența efectului, reunind dramatic mult discutata dulceață a *Weltschmerz*-ului cu suferința la nivelul individual, îmbracă un caracter mai

general și înalta trăire până la un nivel cosmic. Așa a putut intra în dislocata unitate produsă de întâlnirea cu factorul provocator de suferință, moartea:

„Pân-în fund băui voluptatea morții
Ne-ndurătoare.”

Cu strofa a III-a suntem introduși într-un amarnic prezent în care eroul își declară, fără înconjur, starea. Imaginile înflăcărare se succed într-o strânsă înlanțuire, tratând înstăpânirea focului, a elementului arzător, asupra ființei eroului. Combustia în care se zbate este de o natură malefică, infernală. El arată *jalnic, chinuit, înveninat*, iar dubla comparație mitologică, cu Nessus și Hercule în același timp, are o valoare augmentativă certă pentru a defini calitatea rea a focului ce-l consumă. Nu mai amintim decât pe scurt împrejurările morții arzătoare a centaurului și a eroului, pieriți unul de mâna celuilalt, printr-o trădare de femei (Dejanira, soția lui Hercule, l-a incitat pe acesta împotriva lui Nessus pe care l-a săgetat, și l-a îmbrăcat, la sfatul ticălos al centaurului agonizant, pe soțul ei cu o cămașă muiată în sângele otrăvit al aceluia).

Reținem însă aluzia indirectă la factorul feminin provocator de astfel de suferințe înflăcărare.

Că este vorba de un foc flagelator, devorator, de un foc inferior, de cu totul altă natură decât focul stelar, lunar, cosmic, rece și pur, reiese și din versurile:

„Focul meu a-l stinge nu pot cu toate
Apele mării.”

Focul meu este evident un foc de excepție, de o natură specială, de un grad maxim de periculozitate, de nocivitate, și sintagma aceasta particularizatoare deschide versul cel mai încărcat de conotații al poeziei. Declarând imposibilitatea sa de stingere a focului, eroul dă pe față gravul dezechilibru al ființei sale. Într-un anumit fel, acest vers are calitatea premonitorie pe care o avea și finalul din *Scrisoarea IV* cu privire la ruperea echilibrului interior al poetului.

Eroul eminescian a cărui imaginație era în special o imaginație hidrică (Eminescu fiind poetul prin excelență neptunic, al apelor, al Selenei stăpânitoare de ape, al Lucefărului călăuzitor pe solitudini acvatice) și care îmbina într-un armonios mariaj elementele apă și foc, a ajuns în acest moment la gravul dezechilibru de care vorbeam, produs de o învrăjbită a elementelor. *Toate apele mării* nu mai sunt de ajuns pentru stingerea maleficei arderi, mult mai grea și mai gravă decât moartea însăși. În unirea firească, focul și apa dau naștere unei călduri umede, dulci, principiu fundamental cosmogonic, cum spune Bachelard în repetatele analize adânci ale imaginației materiale¹. Dar aci nimic nu-l mai poate salva de la cumplita, nefirească ardere care l-a cuprins până în străfundurile cele mai dinăuntru pe eroul înstrăinat de sine făcând din existența lui, numai a lui (căci posesivul *meu* e repetat de trei ori), un geamăt:

„De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,
Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flacări...”

Însăși capacitatea onirică, adică rădăcinile inconștientului, i-au fost atinse și năpădite de flacăra care-l consumă, dar nu-l ucide (ca focul otrăvit de care Hercule n-a scăpat decât prin arderea pe un rug cu foc firesc, foc otrăvit despre care Sofocle vorbea într-o ciudată pagină a piesei sale *Trahinienele*²), căci e vorba de *topire*.

Doar o întrebare, din mijlocul deznădejdiei, e aruncată, ca o stingheră, imposibilă nădejde spre cer, cu felul acela esențial, dureros și întins spre dincolo, cu care se pun și întrebările din *Peste vârfuri*:

„Pot să mai re-nviu luminos din el ca
Pasărea Phoenix?”

Gândul învierii, al refacerii miticei păsări din propria cenușă, trece ca un fulger curat, ca o aspirație de ieșire din focul malefic prin refacerea naturii lui superioare, de străluciri celeste, care se

¹ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Librairie Jose Corti, 1942, p. 136.

² Sofocle, *Trahinienele*, v. 695–705, E.P.L.U., 1969, p. 95.

răsfrângeau din *Steaua Singurătății* în ochii eroului.

De altfel, în versul imediat următor, primul din ultima strofă, apar alți *ochi* decât cei din strofa dintâi, legați nu de focul stelar ca aceea, ci de cel inferior, devorant pe care l-au stârnit. Căci aci, *ochii turburători* sunt cei care născuseră *suferința*, cauza ei nepomenită. Și aci o metonimie, *o pars pro toto*, ochii pentru persoană, propune aluzia deschisă la cauza suferinței de mai sus, urmând referirii învăluite la trădarea femeii față de cei doi eroi mitologici.

Că ochii sunt sorgintea suferinței o spune vectoria comună pe care se află și care face posibilă substituirea, transferul. Suferința răsărise *în cale-mi* (cum spuneam, ca o înșelătoare stea cu luciri maligne), iar în versul de care ne ocupăm, eroul încearcă totuși să conjure teribila tortură ignică și să-i pună capăt, alungând influența, radiația nefastă, *din cale*:

„Piară-mi ochii turburători *din cale*...”

Aceasta e condiția primă, indispensabilă a ieșirii din prezentul cumplit, după care abia se poate trece într-un viitor al isichiei. Când ochii rău strălucitori vor fi dispărut, se va putea reinstala în erou o stare de nou echilibru pe care el o cheamă:

„Vino iar în sân, nepăsare tristă...”

Sintagma aceasta vocativă, *nepăsare tristă*, are o valoare nu a indiferenței, ci a unei spirituale ieșiri din lumea arzătoare a patimilor (a unei adevărate despățimiri), a unei filosofice măsuri de „rece cumpăn-a gândirii”, de recâștigare a unui punct de odihnă și de echilibru, căci *tristă* are nuanța unei ușoare melancoliei saturnine ce stă bine gânditorului, acelaia care a trecut prin toate vămile cunoașterii și a ajuns, în cele din urmă, în starea repausului care unifică dezbinata ființă.

De altfel, o simetrie expresivă ni se pare a contrapune *nepăsare tristă* celeilalte sintagme, tot vocative, *suferință... dureros de dulce*. Aceasta introduse moartea *ne-ndurătoare*, aceea era invocată pentru ca eroul să poată muri *liniștit*. Una l-a pierdut cu esența ei de

durere ascunsă în iluzia dulceații, cealaltă îl va salva cu esența ei de liniște voalată de tristețe. Ca în pildele biblice sau în înțelepciunile populare tradiționale, ceea ce pare dulce este în realitate amar, ceea ce pare amar e dulce. Raportul dintre cele două sintagme paradoxale, exprimând două stări, una actuală, alta viitoare, posibilă, spune de fapt amăgitorul efect al aparenței, al iluziei luate drept esență și repararea printr-o altă opțiune, în sens invers. Numai optând pentru aparent trista despătimire va ieși eroul din chinul arzător al iubirii ucigătoare și se va putea reintegra în cele veșnice, regăsindu-se pe sine și refăcând, altfel, pe alte căi, unitatea pierdută a ființei:

„Ca să pot muri liniștit, pe mine
Mie redă-mă!”

În mic trajectoriile arhetipale ale istoriei omenești se refac aici în cele trei ipostaze sau mai bine zis raporturi ale eroului cu moartea. Ignorarea morții într-o senină, veșnică tinerețe înseamnă unitatea originară (strofa I). Căderea din starea dintâi prin iluzie, prin patimă, capcana oricărei prăbușiri, a adus la cunoașterea morții, la pătrunderea ei în existență, la întâlnirea cu suferința (strofa a II-a). Și apoi redempțiunea, întoarcerea în unitatea primordială (strofa a V-a), pentru ca dialectica tezei, antitezei și sintezei să îmbrace dramaticul destin al omului, întrupat în erou.

Și aici, Eminescu a gândit încă o dată, în ideile mito-poetice și imaginile încărcate de semnificații ale *Odei*, aventura existențială a eroului, ca o paradigmă a aventurii omului în absolut. Este încă o mărturie a acelei unice capacități a poetului de a proiecta orice atingea în lumina orbitoare a lumii arhetipurilor, de a vorbi într-un cât de mărunț subiect despre obârșii, cădere și salvare.



Glosse

*O imagine din Scrisoarea I,
rod al unei lecturi erasmice
ori lucianești*

Bagajul uriaș de lectură acumulat de Eminescu mai cu seamă în anii petrecuți în universitățile străine, adică între 1869 și 1874, se răsfrânge doar destul de puțin și nesistematic în însemnările manuscrise. Așa încât câmpul coniecturilor în materie de influențe rămâne deschis acolo unde se întâlnesc imagini izbitoare prin asemănarea cu vreun mare model clasic.

Ce știm, de pildă, despre posibilele lecturi ale poetului din textele lui Lucian din Samosata sau din Erasmus? Nu știm nimic, dar câteva versuri din *Scrisoarea I* ne pun o întrebare serioasă în acest sens.

Motivul lunar și perspectiva înaltă, selenară, călătoria prin univers pe o rază de lună sunt motive comune ale romantismului european și mai cu seamă ale romantismului la popoarele anglo-saxone și germanice. Poet selenar prin excelență, Eminescu a acordat straniului element ceresc un loc precumpănitor în opera sa și a scos în repetate rânduri efecte deosebite de cadru și atmosferă din folosirea perspectivei lunare.

Această perspectivă l-a adus pe poet la ideea deosebit de fecundă a relativității lumilor, ilustrată atât în *Sărmanul Dionis*, cât și în *Scrisoarea I*. El face demonstrația filosofică a relativității proporțiilor în preambulul la marea nuvelă romantică, dar susținerea prin imagini o dă ulterior. După ce eroul ajunge în lună cu ajutorul practicilor magice, învățate din cartea lui Zoroastru, se întoarce din nou spre pământ:

„Aproape de pământ, el șezu pe coastele unui nour negru și se uită lung și cugetător pentru ultima oară asupra pământului... Era ceva înfricoșat câte crime au putut să se petreacă pe acest atom atât de mic și în nemărginirea lumii, pe acest bulgăr negru și neînsemnat, ce se numește pământ. Fărămiturile acestui bulgăr se numesc imperii, infuzorii abia văzuți de ochii lumii se numesc împărați și milioane de alte infuzorii joacă în acest vis confuz pe supuși...”¹

Iar în *Scrisoarea I*, perspectiva se lărgește, aspectele particulare se multiplică, îmbogățind ideea de pornire.

¹ Mihai Eminescu, *Scieri literare*, ed. Murărașu, Editura Scrisul Românesc, pp. 64–65.

De data aceasta, raza de lună pătrunde în miez de noapte, ca un reflector indiscret, în viața unor oameni care alcătuiesc, prin futilitatea preocupărilor lor, un adevărat, medieval Totentanz:

„Și în câte mii de case lin pătruns-ai prin fereștri,
Câte frunți pline de gânduri, gânditoare le privești!
Vezi pe-un rege ce-mpânzește globu-n planuri pe un veac,
Când la ziua cea de mâne abia cuget-un sărac.

.....

Unul caută-n oglindă de-și buclează al său păr,
Altul caută în lume și în vreme adevăr,
De pe galbenele file el adună mii de coji,
A lor nume trecătoare le însamnă pe răboj;
Iară altu-mparte lumea de pe scândura țărăbii,
Socotind cât aur marea poartă-n negrele-i corăbii.
Iar colo bătrânul dascăl cu-a lui haină roasă-n coate,
Într-un calcul fără capăt tot socoate și socoate...”

Iar mai departe, după ce dascălul, înțeleptul investit cu geniu, își reprezintă nașterea grandioasă a cosmosului, romanticul român iubitor de contraste se întoarce cu o amară ironie spre lumea cea mică, spre microcosmosul uman, pentru a restabili proporțiile adevărate ale ambițiilor, nebuniilor și vanităților omenești.

„Iar în lumea asta mare, noi copii ai lumii mici,
Facem pe pământul nostru mușunoaie de furnici;
Microscopice popoare, regi, oșteni și învățați
Ne succedem generații și ne credem minunați;
Muști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul,
În acea nemărginire ne-nvârtim uitând cu totul
Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată,
Că-ndărătu-i și 'nainte-i întuneric se arată...”

George Călinescu, în *Opera lui Mihai Eminescu*, refuză a crede

că Eminescu nu l-ar fi citit pe Swift, „mai ales că relativitatea lumilor după dimensiunile indivizilor trebuie să-i fi fost foarte pe plac”².

De ce n-am putea presupune că poetul i-a citit chiar pe acei autori care sunt părinții unor caracteristice imagini relativizatoare asupra mărunțului loc al pământului în cosmos, cu consecința moral-filosofică a deșertăciunii oricărei pasiuni omenești?

Și Lucian din Samosata este unul din primii dărmători ai constituitelor false valori din vremea lui și dintotdeauna. Toate motivele clasice apte de a trezi dubii asupra așa-ziselor valori ale lumii pământești și ale celorlalte lumi, de sus și de jos, *ad superos* și *ad inferos*, au fost folosite de marele satiric al Antichității, imitat tocmai din această pricină de cei mai însemnați scriitori ai Renașterii (de Rabelais, Erasmus și Shakespeare). Lumea zeilor încapă în biete tipare omenești în mai toate *Dialogurile* despre ei; infernul, locul veșnicei osânde, capătă un caracter justițiar în sensul de restabilire a egalității grav răsturnate în relațiile de pe pământ, în *Menipp* sau *Evocarea morților*. Iar reducerea pământului la rizibile dimensiuni se produce în faimosul *Icaromenipp* sau călătoria dincolo de nouri, una din sursele lui Erasmus pentru *Encomium moriae*, *Elogiul nebuniei*.

Întors dintr-o călătorie în ceruri, năzdrăvanul Menipp transformat în Icar cu ajutorul unor aripi, povestește unui prieten impresiile și peripețiile voiajului. Ajuns în lună într-o primă etapă, el a privit pământul, care-i părea „nespus de mic, adică mult mai mic decât luna”³. Printr-un truc oarecare, a izbutit însă să vadă caleidoscopic și simultan toate ticăloșiile săvârșite de puternicii lumi, regi și împărați, chiar și înăuntrul caselor: „Văzui cum Ptolemeu întreține legături nerușinate cu sora sa. Zării pe fiul lui Lisimah, cum îi întindea capcane tatălui său; pe fiul lui Antioh, care, pe furiș, făcea semne de dragoste mamei sale vitrege, Stratonika. Văzui cum soția lui Alexandru Thessalianu își ucidea bărbatul, cum Antigonos își otrăvea părintele... Împrejurări asemănătoare am putut observa și

² Ed. cit. [1935], vol. II, p. 75.

³ Toate citatele din Lucian sunt date din ediția românească apărută în 1959 la E.S.P.L.A., sub îngrijirea lui Radu Hâncu.

în Libia, și în Sciția, și în Tracia, și în palate regești; adultere, crime, înșelăciuni, jafuri, jurăminte strâmbe, spaime, trădări...”

Mai departe, spectacolul devine mai general, o „învălmășeală cât se poate de caraghioasă”, arătând din ce „nepotrivire este alcătuită viața oamenilor”, Helada întregă, văzută de Menipp, avea o mărime de patru degete, astfel încât, „cel mai mare latifundiar socoteam că nu stăpânește decât un atom de-al lui Epicur ca să-l poată nimici cu plugul” (*Atomul* apare și în textul eminescian în proză).

Și așa mai departe. Impresia globală de la înălțimea lunară este concretizată în comparația cu o întovărașire de furnici înăuntrul căreia „există – firește, pe măsura felului lor de trai – arhitecți, cuvântători în Adunare, înalți magistrați, furnici care cultivă muzica, filosofia... Oricum, orașele și cu oamenii dinlăuntrul lor se asemeiesc grozav cu niște furnicare”. Mușuroaiele de furnici ale textului eminescian se înrudesc de aproape cu imaginea din Lucian. Mai intervine un lucru de luat în seamă. Luna însăși îl roagă pe Menipp să-i facă un serviciu pe lângă Zeus și îi povestește ticăloasele fapte ale oamenilor la care a fost martoră în timpul nopții: „Eu îi văd, dar tac și gândesc că nu se cuvine să-i dau de gol, să le dezvălui petrecerile din timpul nopții și să dau la iveală faptele cele ascunse ale fiecăruia”. Așadar, raza lunii pătrunde tăcută, martor obștesc în casele tuturor oamenilor, ca în textul *Scrisorii* eminesciene.

Dar Lucian își pune eroul să se despartă râzând cu hohote de caraghioslăcuri omenești. Tonul eminescian are o gravitate ironică, mai degrabă asemănătoare cu aceea erasmică, semn al scepticismului înțeleptului umanist.

În *Elogiul Nebuniei*, savantul olandez îi pune pe zei să se strângă în Olimp și să-și facă un adevărat divertisment din privirea de sus a nebuniilor omenești. Un uriaș spectacol comic (motivul „marelui teatru al lumii” intervine aci într-un sens de parodie comică) se desfășoară înaintea lor, jucat de „o mulțime extravagantă de nebuni de toate soiurile”. Amoururile, câștigul, gelozia, plânsetele, lăcomia, avariția, toate se strâng într-o coexistență dominată de minciuni, sperjur, furt, fraudă, impostură.

Din lună privite, toate aceste agitații sterile ale oamenilor aflați pradă nebuniei pasiunilor ar părea „un vârtej de muște și muscoi

certându-se, bătându-se, întinzându-și curse, jefuindu-se, petrecând, zburând, născându-se, căzând și jurând. Nici nu se poate închipui ce mișcări, ce tulburări, ce cantitate de scene de tot felul stârnește tot timpul pe acest glob omul, mărunță viețuitoare care-și poate făgădui doar o clipă de viață, și aceasta mereu scurtată de război, ciumă, și celelalte flageluri care răvășesc și depopulează atât de des pământul”⁴.

Sensul profund moral al viziunii erasmice (în care furnicarul lui Lucian se transformă în roi de muște, ambele imagini trecând la Eminescu și „mușnoaie de furnici”, și „muști de-o zi”) seamănă mai mult cu meditația romanticului român, în care imaginea pământului de nimic văzută din lună ajută întregirii sumbrei sale concepții filosofice și mai sumbrului gând despre soarta nefericită a geniului. Oricum, lectura paralelă a textelor lui Lucian, Erasmus și Eminescu se impune comparatistului dornic de a stabili înrudiri și izvoare noi.

⁴ Erasme, *L'Eloge de la Folie*, Paris, 1926, pp. 103–104.



Glosse

*O ipoteză cu privire la un vers
din Epigonii*

La care dintre Cantemirești se referă Eminescu atunci când spune în *Epigonii*: „Cantemir croind la planuri din cuțite și pahară...”?

Până acum s-au emis două ipoteze în această privință, cea dintâi datorându-i-se lui Anghel Demetrescu, care, de altfel, a și deschis discuția în 1903, cu studiul său *Mihai Eminescu*, publicat în *Literatură și artă românească*. Iată ce spunea acest detractor notoriu al poetului despre personajul în cauză: „Dar Eminescu care în ochii unora trecea drept un puț de erudiție și de un adânc cunoscător al istoriei și literaturii naționale, confundă pe Cantemir, principele învățaților noștri, cu Constantin Cantemir, care în chestiuni de literatură este o nulitate patentă. «Cantemir croind la planuri din cuțite și pahară» se potrivește la Constantin Cantemir, despre care cronicarul Neculce, zice că «mânca bine și bea bine». Ne gândim și la acel *Cântec vechiu*, pe care ni l-a păstrat Const. Negruzzi, unde boierii îl dăscălesc pe voievodul bețiv:

«Măria Ta
Cu paharul îndesește
Dar cu birul mai rărește»,

vorbe pe care Neculce le atribuie neînfricatul Miron Costin: «mai des cu păhărelele și mai rar cu orânduielele (de biruri), că îi vrea Măria Ta să-ți dai seama și nu-i putea.»

Argumentația cade de la prima vedere, demonstrația fiind toată întemeiată pe o prezumție falsă, derivată dintr-un criteriu formal: anume că aluzia la pahare ar fi avut vreo legătură cu înclinațiile bahice ale simplului domn moldovean și dintr-o ignorare totală a contextului. Ce rost ar fi avut trecerea lui Constantin Cantemir printre scriitorii de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea?

Slăbiciunea demonstrației i-a izbit pe mulți cercetători. Astfel, Victor Morariu, citând comentariul lui Anghel Demetrescu în *Buletinul Mihai Eminescu*¹ își pune întrebarea: „nu se găsește oare

¹ Anul I [1930], nr. 1, pp. 3–6.

o altă explicație, care să se întemeieze pe vreun fapt din viața sau pe vreun crâmpel din opera lui Dimitrie Cantemir?”² În acest sens a răspuns G. Călinescu, emițând în *Opera lui Mihai Eminescu*³ cea de-a doua ipoteză referitoare la membrul familiei Cantemir vizat în *Epigonii*. Domnia sa spunea: „Planurile din cuțite și pahare ale lui Cantemir sunt mai curioase. Dar în predoslovă *Divanului*, pe care poetul nu l-a putut citi decât în *Arhiva istorică a României*, (tom. II, 1965), Cantemir dă cetitorului «trei spre a sufletului dulce gustare... mescioare», iar la masă în afară de tot felul de hrană, întinde două pahare, «paharul vieții» și «paharul morței»”.

Iar în volumul V al aceleiași opere, G. Călinescu completează sau rectifică ipoteza enunțată printr-o alta, în legătură, de data aceasta, cu viața domnului moldovean. Iată propriile sale cuvinte: „Întrucât privește pe Cantemir, alături de ipoteza noastră (op. c. M. E., II, p. 103) adăugăm și aceasta, care deși nu privește opera, ci viața domnului moldovean, ni se pare vrednică de luat în seamă: *Lepturariul* extrage din cronica lui M. Costin partea în care se vorbește de venirea țarului la Iași și de banchetul oferit acestuia de către Cantemir. Ar fi vorba de planuri politice. În cazul acesta cred că trebuie să cităm (*Letopiseșele*, ed. II, 2, p. 102) paharul dentăiu, când i-au închinat Dumitrașcu Vodă...”

Și până astăzi ipoteza acreditată între cercetători este aceea că Dimitrie Cantemir crea planurile din „cuțite și pahare”.

Îndrăznim, întemeindu-ne pe argumentele ce vom înfățișa mai jos, să dăm curs unei a treia ipoteze, anume aceea că personajul în cauză este Antioh Cantemir, fiul lui Dimitrie (1708–1744), cunoscut fabulist și satiric, care însă și-a scris opera în limba rusă. Trebuie să spunem de la început că tendința generală a celor din generația de la '48 era să facă din Antioh poet român, lucru care astăzi pare absurd, evident ținând seama de argumentul peremptoriu al limbii în care a fost scrisă o operă. Nimeni nu se gândește să integreze astăzi, să zicem, pe Joseph Conrad, marele romancier de limbă engleză, într-o antologie de prozatori poloni. Dar atunci Antioh era tradus de

² *Ibidem*, pp. 4-5.

³ Ed. cit., vol. II, p. 103.

Negruzzi și Donici și răspândit tocmai ca să se afirme originea lui românească, insistându-se asupra descendenței lui directe din marele domn Dimitrie. Așa se și explică prezența lui în *Lepturariul* lui Aron Pumnul, printre poeții români între Daniil Scavinski și Vasile Fabian Bob. Dar *Lepturariu* era cartea de căpătâi a adolescentului Eminescu, carte care l-a învățat să cunoască și să iubească producția poetică a predecesorilor săi, mai mari și mai mici. Iar *Epigonii*, cum bine se știe, este o adevărată apărare a *Lepturariului*, întreprinsă cu pasiune de Eminescu, ca un răspuns, parcă la violentul atac dezlănțuit de Titu Maiorescu în *Observări polemice* (1869), împotriva antologiei lui Pumnul. Maiorescu lua în derizie lucrarea migăloasă și destul de lăudabilă a profesorului din Cernăuți și, mai ales, câteva din figurile de poeți reprezentate în *Lepturariu*, non valori estetice, Ioan Pralea, Daniil Scavinski, Vasile Fabian Bob și alții.

Iar Eminescu face parte fiecăruia dintre poeții *Lepturariului* în *Epigonii* cu câte o caracterizare plină de căldură și de înțelegere (de altfel și Negruzzi, singurul prozator care ar părea că intră printre poeți figurează numai cu producții în versuri în *Lepturariu*). Deci nu există nicio excepție și Cantemir este, în mod clar, prin contextul indubitabil, un poet. Acest lucru e spus și de Eminescu în cunoscuta scrisoare către Iacob Negruzzi în legătură cu *Epigonii*. El vorbește despre „operele liricilor români tineri” și despre „generațiunea nouă”, opunându-le în gândul său poeților din generația trecută. Ce avea să caute Dimitrie Cantemir între înaintașii glorioși imediați ai „epigonilor” poeți? Dacă ar fi fost vorba de elogiul operei lui istorice, cum ar fi lipsit atunci Bălcescu, unul dintre idoli lui Eminescu, iar dacă ar fi fost trecut în rândul poeților cronicari filosofi din generațiile anterioare, cum ar fi lipsit Miron Costin? Deci și argumentul genului literar și argumentul cronologic par a vorbi în favoarea lui Antioh Cantemir.

Dar ce se întâmplă cu planurile croite „din cuțite și pahare”?

Eminescu dă fiecărui poet o individualizare dedusă din termenii operei lui, reprodușă de cele mai multe ori în *Lepturariu*; sau citează un vers ori un fragment de vers din operă, fără legătură directă cu personalitatea și viața scriitorului. Așa, din Vasile Fabian Bob, căruia nu-i pomenește numele, citează: „S-a întors mașina lumii...” aflat între versurile reproduse în *Lepturariu*.

Antioh Cantemir figurează în *Lepturariu* cu *Satira a III-a* în care sunt descrise câteva caractere omenești. Ajungând la Longhin, limbutul lăudăros, citim:

„S-a apucat la țară să-și facă un mare iaz
Al cărui plan el iute din buzunar îl scoate:
De l-a uitat acasă, începe a țî-l face
Cuțite, furculițe pe masă înșirând”.

Iar mai jos, în versul 136: „Aici apoi pe-ntregul croiește la nimicuri.”

Iată croirea simplă a planurilor din *cuțite* și... *furculițe* (care credem că au devenit pahare printr-o retușare cerută desigur de necesitățile prozodice), aflată explicit în această operă de Antioh Cantemir reprodusă în *Lepturariu* în traducerea lui Negruzzi, fără să mai fie nevoie de o construcție laborioasă, pentru reconstituirea destul de aproximativă a altor citate, din care nu s-a potrivit până acum versului eminescian decât cuvântul *pahar*. Cele două ipoteze anterioare s-au sprijinit pe un singur cuvânt, aceasta din urmă pe trei din cele patru ale mult discutatului stih.



Glosse

*Evoluția unor mijloace poetice
în lirica eminesciană*

Sara pe deal concretizează, inegalabil în lirica tinereții, mijloacele unui poet al sensibilității. Universul operei eminesciene e populat de frumuseți și minuni, e un tărâm de magică plenitudine; ca în folclor, scânteind de ape și lună, răsunând de vrajă de izvoare și căderi de flori. Iubirea e puterea care creează și leagă elementele lumii sensibile, care le mișcă, într-o nesfârșită țesere de traiectorii, ca într-un dans în care cele ale pământului și ale cerului se întâlnesc, dans sugerat de calmul și armoniosul ritm al coriambului. Eroul trăiește emoția întâlnirii apropiate, într-o forfotă de percepții și senzații, al căror centru este iubita, în jurul căreia parcă toate gravitează. Determinările apar încă din primul vers, neobișnuit de concentrate, referitoare la timp, spațiu și atmosferă:

„*Sara, pe deal*, buciumpul sună cu jale...”

Momentul este acela al înserării; locul este, în chip expresiv, o proeminență, dealul, care va izbuti să devină o insulă izolată a iubirii, dominând lumea; sunetul de buciumpul adaugă acestui spațiu mioritic o atmosferă specifică, dar în care *cu jale* nu are sensul de *trist*, ci de *plin de dor* în ipostaza dulcii, dureroasei și neliniștitei așteptări (ca în *dulce jale*, altă sintagmă eminesciană tipică).

Descripția se desfășoară mai departe, cu mișcări continui, întretăiate, sugerate de un prezent menținut în patru strofe și jumătate din cele șase ale poeziei. Mișcării ascendente a turmelor îi vine în întâmpinare cea descendentă a stelelor:

„Turmele-l urc, stele le scapără-n cale”.

Mișcare este și în țâșnetul apelor „clar izvorând în fântâne”, și tot ascendentă. Totul ajută sugestiei locului înalt pe care se află iubita, sub un salcâm, ca un fel de centru al acestei lumi, cu care culminează strofa întâi, în versul ultim, proferat brusc, în plină descripție:

„Sub un salcâm, dragă, m-aștepți tu pe mine”.

Strofa a doua se referă toată la acest punct fix, raportat acum la cer și comunicând cu el. În același prezent și în aceeași neîntreruptă mișcare.

„Luna pe cer trece-așa *sfântă și clară...*”

Cele două epitete (*clar* se repetă aci ca în strofa întâi) înalță peisajul celest în puritate și transparență, pregătind o ascunsă comparație pentru înnoita adresare la persoana a II-a,

„Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară”,

unde se poate iar discerne o traiectorie, aceea a privirii iubitei către cer.

Din nou descripție:

„Stelele nasc umezi pe bolta senină”.

Dar vechea convenție, care de la Dante și de mult mai înainte, alătură ochii iubitei cu stelele, trădează confuzia voită între iubită și corpurile cerești. Cu atât mai mult cu cât licența poetică din „stelele... umezi” ne fac să raportăm imediat epitetul la substantivul cu care pare să se acorde prin gen, la *ochi*.

Al patrulea vers, din nou despre iubită:

„Pieptul de dor, *fruntea* de gânduri ți-e plină”,

ne-ar putea trimite din nou, printr-o altă convenție romantică ce alături *luna – frunții*, spre primul vers cu „*Luna* pe cer...” Alternanța ni se pare într-adevăr semnificativă. Iar bogăția de epitete (șase în trei versuri, lucru rar la Eminescu) încearcă o determinare mai exactă, mai așezată a centrului, înconjurându-l cu o încărcătură statică, dându-i fixitate în vălmășagul de mișcări și de stări.

Într-adevăr, strofa a treia are, prin contrast, multă dinamică și sunet. Panorاما vastă a cerului oferă o luptă între umbre și lumini, între nouri și raze:

„Nourii curg, raze-a lor șiruri despică”.

Și brusc, perspectiva se schimbă, îndreptată acum spre vale, spre sat. Un singur epitet sugerează vechimea locului; a așezării, pus lângă „streșine”:

„Streșine *vechi* casele-n lună ridică”.

Mișcarea e aci, mai atenuată, înlocuită treptat prin sonuri:

„Scârție-n vânt cumpăna de la fântână
Valea-i în fum, fluier murmură-n stână.”

Urmează mișcarea lentă introdusă de oamenii care:

„... cu coasa-n spinare
Vin de la câmp...”

De aci începe pregătirea scurtă, foarte intensă, pentru apariția eroului liric aflat între vale și deal, între sat și mult dorita oră de întâlnire cu iubita. Până acum, el auzise, în simultaneitate, ecourile sonore ale tuturor locurilor. Acum o gradație se produce, cu elemente care anunță o stare paroxistică de așteptare și combustie. Spațiul se umple cu unde sonore:

„... toaca răsună mai tare,
Clopotul *vechi* împlu cu glasul lui sara”.

Vechi apare, din nou, asociat cu un element de spiritualitate de data aceasta, cu efect intensificat de forma *împlu*, ca și cu forma *sara*. Și, imediat, o propoziție declarativă de echivalență calorică-sonoră pentru starea afectivă a eroului:

„Sufletul meu arde-n iubire ca para”.

Două exclamații, ca două strigăte pătimașe, anunță graba

frenetică a îndrăgostitului pusă constant în două versuri construite pe un anumit paralelism sintactic:

„Ah! în curând satul în vale-amuțește,
Ah! în curând pasu-mi spre tine grăbește:”

Două verbe la prezent, contrastante ca sens încheie aceste două versuri, unul de liniștire treptată, altul de mișcare crescândă. Efectul e de anihilare, într-adevăr fluxul se oprește și devine stare, dăinuire, veșnicie. Făcând până acum spațiul sensibil prin direcțiile variate ale mișcărilor și perspectivelor, Eminescu a izbutit parcă să sugereze timpul vizibil. Așa încât timpul se spațializează și „sentimentul existenței crește enorm”¹.

Prin contrast, oprirea fluxului generează o forță enormă de expansiune. Din lumină și sunet trecem în valori statutare. Iar semnul exterior al scoaterii din flux și al proiectării în stare este timpul viitor:

„Lângă salcâm *sta-vom* noi noaptea întregă,
Ore întregi *spune-ți-voi* cât îmi ești dragă.”

Noaptea întregă, ore întregi indică apariția dorinței de permanență. Grupul statuar se structurează, proiectat sus, în puritate și arhitate:

„Ne-om răzima capetele-unul de altul
Și surâzând vom adormi sub înaltul,
Vechiul salcâm...”

Revenind a treia oară, *vechi* capătă semnificații de cuvânt-cheie care poartă înapoi spre straturile cele mai vechi ale naturii. Îndrăgostitul iese din durată, reîntră în arhitate, și aspiră spre vecinicia refăcută prin iubire. Spre deosebire de alte finaluri ale altor poeme de iubire în care fluxul prea puternic ducea spre o soluție

¹ Baudelaire, citat de G. Poulet în *Les metamorphoses du cercle*, Plon, 1961.

a forțelor vii² (ca la Lamartine, Nerval, Poe, Baudelaire), în *Sara pe deal* statuarizarea proiectată într-un viitor mental ferește tocmai de disoluție, printr-o unificare a multiplicității, a varietății și o trecere în planul oniric.

Pe măsură ce poetul se maturizează, se schimbă în structura lui interioară, apar modificări în viziunea poetică și în mijloacele de expresie. De la expresia abundentă care însoțea percepția vie a lumii exterioare, se trece la cea de reducții, de procedee-minus a maturității. Și pentru că există oarecare similitudini exterioare între *Sara pe deal* și *Peste vârfuri*, ne vom opri asupra acestei mult discutate poezii de trei strofe în care toate se adâncesc și orice discursivitate dispare. Strofa întâi cuprinde câteva elemente aparent înrudite cu cele din aceeași strofă întâi din *Sara pe deal*. Sunt indicații despre un anumit loc înalt: *Peste vârfuri*. Timpul pare a fi subînțeles din trecerea lunii pe cer, iar atmosfera găsește o echivalență aproape completă cu „buciumul sună cu jale”. E vorba de „Melancolic, cornul sună”, vers care încheie strofa.

Dar privite mai de aproape, lucrurile capătă alte înțelesuri. Încă din primul vers: „Peste vârfuri trece lună”, nedeterminarea gramaticală a substantivului depărtează inaccesibil înălțimea, întărită și de *peste*, făcând imposibilă orice determinare: Suntem departe de *luna pe cer trece-așa sfântă și clară* din poezia de tinerețe, unde totul era mișcare, precizie, determinare.

Din spațiul cel nou au dispărut prezențele vii, mișcărilor au slăbit, s-au încetinit:

„Codru-și bate frunza lin”.

Depărtarea se sugerează și în orizontal, prin obstacole între sunetul anunțat în ultimul vers și cel care ascultă:

„Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună”.

² G. Poulet, *op. cit.*, p. 413.

Mișcările ușoare, abia perceptibile, ale primei strofe, fac o atmosferă rece, calmă, imobilă, de așteptare, în care sunetul cornului răsună de departe. Verbul la sfârșit, *sună*, anunță o ciudată continuare în strofa următoare, continuare care nu e de umplere, ci de golire, de absorbire. Strofa nu are niciun verb predicativ, ci numai adverbe, la comparativ, repetate, cu un efect incantatoriu, în descrescendo, rar întâlnit:

„Mai departe, mai departe
Mai încet, tot mai încet...”

Golirea gradată a spațiului se produce pe calea amortizării sunetelor și e completă: lucrurile se retrag, conturile pălesc, și apariția eroului nu mai are nimic material, fizic, în consonanță perfectă cu:

„Sufletu-mi nemângâiet
Înducind cu dor de moarte.”

Centrul poeziei e aci, în atingerea esenței. Epitetul, unul singur în această strofă, exprimă o stare ireversibilă care nu se poate rezolva decât în așteptarea morții, dulce prin contrastul cu durerea concentrată a sufletului gol, moarte evocată de corn.

Interogațiile murmurate ale ultimei strofe cresc suspensia:

„De ce taci când, fermecată,
Inima spre tine-ntorn?”

Inversiunea operată în sintagma *fermecată, inima* pune un accent neobișnuit de puternic pe întoarcerea sufletului, pe atracția irezistibilă spre sunet, magic operată. Iar a doua interogație cu care se trece la timpul viitor, ca și în *Sara pe deal*, ne transportă și aci într-altă dimensiune, într-alt mod, dar nu unul statuar, imobil, ci unul fluid muzical, hrănit și de neliniștea incertitudinii aninată în adverbul de timp nedeterminat:

„Mai suna-vei, dulce corn,
Pentru mine *vreodată?*”

Este evidentă deosebirea funciară dintre cele două poezii care vorbesc despre două etape ale unei creații și despre două modalități artistice, dacă nu cumva chiar despre două viziuni. Poet al spațiului, Eminescu îl sensibiliza prin atâtea direcții ale mișcării, prin prezențe, prin varietate de perspective, în opera tinereții pornită din iubire și aspirând spre iubire, centrul și ordonatorul lumii. Poet al spațiului și în opera maturității, Eminescu, însuflețit însă de dorința stingerii, în solitudine, izbutește să-l transforme în spațiu interior, proiectându-l spre adâncimi abisale, spre straturile ultime ale ființei. De la mijloacele redundanței juvenile poetul ajunge la concizia și simplitățile aproape geometrice ale maturității în care transparența expresiei se asociază cu cea mai mare densitate semantică, anunțând atingerea acelei perfecțiuni după care tânjise toată viața, considerând-o ultima treaptă a clasicității și care a deschis căi neașteptate poeziei românești moderne.



Confluente
Shakespeare în viziunea
lui Eminescu

Redescoperit, cu o uimită admirație, la sfârșitul secolului al XVIII-lea de către scriitorii și teoreticienii care aveau să înceapă ofensiva împotriva dramaturgiei regulilor, dinlăuntru chiar al esteticii luminilor, Shakespeare va însemna pentru ei, ca și pentru urmașii lor romantici, reperul esențial și argumentul peremptoriu al libertății desăvârșite de creație, al geniului natural. De la Lessing și Diderot, Herder, Schiller și Goethe, la frații Schlegel și Ludwig Tieck, autori ai unei traduceri de neîncetată referință, la Victor Hugo, care i-a închinat o carte entuziastă făcându-l întrupător al întregii naturi, și până la cei mai răsăriți și cei mai mărunți romantici, un cult al lui Shakespeare se statornicește în Europa, cu fanatici îndrăgostiți, ca și cu demolatorii care nu făceau decât să întărească regula.

Poetul și dramaturgul elisabetan a devenit modelul idolatrizat și învățătorul urmat orbește al romanticilor care-l exaltau mai presus de greci și de spanioli, considerându-l cel dintâi între artiștii lumii, forță a naturii, creativitate demiurgică făcând concurență bogăției vieții, amestec de bine și de rău, de urât și de frumos, de grotesc și sublim, izvor nesleit de poezie, mag cu puteri modelatoare de ființe fără moarte.

Vorbind despre înrâurirea pe care a exercitat-o Shakespeare asupra romanticilor, considerată de unii prea mare, de alții prea mică, Hugo emitea un paradox frapant. Opera englezului era socotită de poetul francez drept una „absolută, suverană, imperioasă, eminentamente solitară, rea vecină, sublimă în radiațiile ei, absurdă în răsfrângere și vrând să rămână fără copie”¹.

Sunt aci, desigur, strânse într-o jerbă de strălucitoare aglutinări, atributele unicității absolute a operei de geniu, inimitabile, fără precursori și fără urmași, exprimând o lume în sine. Dar în același timp, artistul francez schițează o orgolioasă apărare pentru sine și pentru alții de aceeași anvergură a înzestrării creatoare, susținând că Shakespeare este inimitabil de către cei egali în genialitate: „Entre lions on ne se singe pas”² (leii nu se imită între ei, nu se maimuțăresc).

¹ V. Hugo, *William Shakespeare*, ed. Nelson, p. 255.

² *Ibidem*.

Ceea ce se petrece cu acela care vrea să pătrundă în profunzime în universul inegalabil al artei shakespeareiene este un proces plurivalent, din care îndrăznețul ce a tentat uriașa aventură a cufundării, a urmării filoanelor, a ajungerii la nesfârșitele surse, a suprapunerii imaginilor aceluia peste cele proprii, a retrăirii și asimilării conținutului și formei, iese pe deplin răsplătit pentru anevoiosul mimetism, dar într-un fel cu totul neobișnuit. Explicând, probabil, direcțiile propriului său demers de mulare a intelectului și spiritului pe grandioasa și greu explicabila operă shakespeareiană, tot Hugo comenta, în *Prefața* la traducerea integrală a aceleia, săvârșită de fiul său, François Victor Hugo, eforturile și rezultatele lor.

„Când ai citit, spunea el, nenumăratele cărți citite de Shakespeare, când te-ai adăpat de la aceleași izvoare, când te-ai pătruns de tot ceea ce el era pătruns, când ți-ai compus în sinea ta un facsimile al trecutului așa cum îl vedea el, când ai învățat tot ce știa el așa încât să ajungi să visezi tot ce visa el, când ai digerat toate aceste fapte, toată această istorie, toate aceste fabule, toată această filosofie, când ai suit această scară de volume, capeți drept recompensă acest nour de umbre divine deasupra capului”³.

Am insistat mai îndelung asupra acestor fragmente de gând hugolian, deoarece ni se pare a găsi în ele un adevăr valabil pentru felul în care geniile se interceptează, fel total deosebit de acela al primirii unor influențe de către artiștii obișnuiți. E vorba parcă nu atât de o osmoză între universurile respective, lucru mai puțin probabil, dată fiind impermeabilitatea acelor și incapacitatea de comunicare dintre gânditorii și artiștii de primă mărime, ci mai degrabă de constituirea unei aure, a unui soi de noosferă care zăbovește ca un sistem permanent de referință în jurul minții unui geniu îmbibat de lectură și studiul unui autor a cărui impresie profundă a primit-o.

Și credem că relația specifică dintre Eminescu și Shakespeare se înscrie în această sferă de contact, permanentă și rodnică, producătoare când și când de neașteptate micro-explozii în imaginația poetului român, reamintind cu forță surse și sugerând noi și originale variații pe teme, motive, personaje, idei din opera

³ *Ibidem*, p. 382.

dramaturgului elisabetan. De fapt, cum s-a mai spus, momentul Eminescu în receptarea românească a lui Shakespeare marchează un spor enorm în cunoaşterea şi înţelegerea unei opere care înseamnă așa de mult în Europa secolului al XIX-lea. Până la el, de la Asachi⁴ la Heliade Rădulescu şi Gh. Bariţ, la Cezar Bolliac, D. Bolintineanu şi N. Filimon etc., etc., se constituie un adevărat cult al romanticilor români pentru Shakespeare, consonând cu cel de pe întreg continentul. Se vorbeşte mult despre dramaturg, cu o sfială măsurată cu înălţimea admiraţiei, se citeşte opera lui mai cu seamă în traduceri franceze şi germane, este jucat un repertoriu destul de restrâns de către trupe germane în Transilvania şi mai ales italiene în Muntenia şi Moldova⁵, deşi traducerea în română sunt destul de puţin numeroase până la jumătatea secolului al XIX-lea (până la 1850 s-au dat echivalenţe doar la *Hamlet*, *Julius Cesar*, *Macbeth*, *Romeo and Juliet*, *Othello* şi *Neguţătorul din Veneţia* – fragment publicat în *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, în 1840)⁶.

Relaţia Eminescu-Shakespeare intră sub alt semn, în general altfel configurat decât cel anterior (şi chiar decât cele ulterioare, decât cel din jurul anului 1910, în care intră Delavrancea plin de rezonanţele dramaturgului englez, sau decât cel de după 1950 reprezentat cu geniu de sonetele lui V. Voiculescu). De obicei, unul sau mai mulţi critici ori oameni de cultură introduceau în discuţie, repuneau în circulaţie răsunătorul, familiarul nume al lui Shakespeare. Aproape simultan răspundeau traducătorii, incitaţi de reluarea problematicii, apoi repercusiunile se produceau în creaţie. În această privinţă, momentul al treilea (cel din jurul anului 1910) oferă profilul cel mai clar. Pompiliu Eliade şi Al. Davilla, ca directori ai Teatrului Naţional, introduceau masiv în repertoriu dramaturgia shakespeareiană cu actori de mare răsunet în publicul românesc (aşa încât Liviu Rebreanu, în 1913, anunţa în *Rampa* jubileul de o sută

⁴ M. Adrian, *Shakespeare văzut de clasicii noştri*, în *Steaua*, 1964, nr. 9.

⁵ Alexandru Duţu, *Shakespeare in Romania*, Editura Meridiane, 1964, pp. 7–8.

⁶ *Ibidem*, p. 226.

de reprezentații ale tragediei *Hamlet*⁷). Traducerile se înmulțeau într-un chip notabil între 1908 și 1913. Firește, *Hamlet* se bucura de o întâietate neconcurată. După el veneau *Julius Cezar* și *Regele Lear*, jucată pentru întâia oară pe scena capitalei în 1910, în tălmăcirea Mărgăritei Miller Verghy (care l-a înrăurit profund pe Delavrancea, aflat de doi-trei ani în plină lucrare la dramele sale istorice, M. M. Verghy fiind o apropiată prietenă a familiei Delavrancea). Dar și alte opere shakespeariene își găsesc traducători noi în această vreme dintre poeți. De pildă, Al. Macedonski dă o versiune a dramei tinerilor îndrăgostiți, *Romeo și Julieta*⁸, în 1912, dramă tradusă din nou în 1913 și publicată în *Viața Românească* de Șt. O. Iosif. Tot poetul transilvănean publica într-un număr festiv al *Flacărei*, închinat reprezentației lui *Hamlet* cu Aristide Demetriad în rolul principal, propria sa tălmăcire la monologul faimos al eroului.

Critici și scriitori făceau, în aceiași ani, ecoul întregii activități de cunoaștere, popularizare și adaptare în cultura română a influenței shakespeariene, de la Liviu Rebreanu la Mihai Dragomirescu, Bogdan-Duică etc., într-un fericit moment de întâlnire, de receptare a unuia din cei mai mari scriitori universali în cultura română.

Dar relația Eminescu-Shakespeare concentra, în anii 1866–1880, ea însăși, toate aspectele prefirare prescurtat de noi pentru etapa următoare.

Fundalul acelei etape de istoria culturii nu era poate atât de plin de recuzită shakespeariană, ca acela de după 1900. Dar în vremea aceea, se adânceau temeiurile culturii românești, se socoteau afinitățile de elecție și se proceda la selecții chibzuite de modele necesare constituirii unei durabile și solide culturi naționale, la discriminări între ce se potrivea și ce nu era pe măsura specificului nostru de popor. Și în vederea alcătuirii de programe culturale stabile pentru noi și viitorul nostru, cei mai mari scriitori ai celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea îl reconsiderau pe Shakespeare pe de o parte sub unghiul apartenenței la o etnie, clar definită și integral reprezentată. Îl reprivea și Hașdeu, care a încercat traduceri

⁷ *Ibidem*, p. 70.

⁸ *Ibidem*, p. 64.

fragmentare din *Negușătorul din Veneția* și s-a lăsat înrâurit de *Macbeth* în *Răzvan și Vidra*. Junimiștii l-au privit cu atenția cu care s-au apropiat de numeroase epoci și personalități europene de particulară strălucire, pe care au dorit a le face familiare în țară la noi. Petre Carp însuși dădea, în 1864, o traducere din *Macbeth* destul de mediocră, dar care i-a încântat pe membrii societății, mirați ei înșiși mai târziu de primirea entuziastă ce i-o făcuseră.

Pentru Maiorescu, dramaturgul englez era unul din acele repere imuabile, indiscutabile ale literaturii universale, demn de a fi citit, tradus și introdus în repertoriul românesc, unul din „farurile” lumii, dacă am folosi o metaforă baudelairiană, citat recurent de Maiorescu⁹.

Gândind aproape întotdeauna sincronic cu Maiorescu, deși mai adânc și mai analitic, Eminescu i-a acordat lui Shakespeare în primul rând prinosul unei iubiri entuziaste și statornice, dublată de o temeinică ucenicie la școala fără apus a aceluia. Poemul postum *Cărțile*, scris, se pare, prin anul 1876, respiră o fervoare neascunsă față de artistul pe care-l consideră, în chip declarat, maestru, deasupra oricărui altuia:

„Shakespeare! Adesea te gândesc cu jale,
 Prieten blând al sufletului meu;
 Izvorul plin al cânturilor tale
 Îmi sare-n gând și le repet mereu.
 Atât de crud ești tu, ș-atât de moale,
 Furtună-i azi și linu-i glasul tău:
 Ca Dumnezeu te-arăți în mii de fețe
 Și-nveți ce-un ev nu poate să te-nvețe.

De-aș fi trăit când tu trăiai, pe tine
 Te-aș fi iubit atât – cât te iubesc?
 Căci tot ce simt, de este rău sau bine,
 – Destul că simt – tot ție-ți mulțumesc.
 Tu mi-ai deschis a ochilor lumine,
 M-ai învățat ca lumea s-o citeșc,

⁹ Dan Grigorescu, *Shakespeare în cultura română modernă*, Editura Minerva, 1971, p. 137.

Greșind cu tine chiar, iubesc greșala:
S-aduc cu tine mi-este toată fala.”

Remarcabila interpretare dată de Tudor Vianu acestui text eminescian¹⁰ pune în valoare portretul literar encomiastic schițat de poetul român la adresa lui Shakespeare prin alăturarea unor atribute caracteristice. Analiza comparativă întreprinsă asupra textului eminescian și a unor fragmente goetheene înrudite prin atitudinea față de dramaturgul englez descoperea afinitățile mărturisite ale poezilor, considerate drept adâncă prietenie, cu maestrul lor. Apoi, ca toți romanticii, Eminescu concentra complexitatea shakespeareiană în epitete contrastante, exprimând valorile vehemenței și dulceații¹¹ (furtună-lin; crud-moale), supuse de Tudor Vianu unor deosebit de pertinente observații de ordin semantic. Iar în cele din urmă, eruditul comparatist român se oprea asupra efectului formativ binefăcător exercitat de geniul englez asupra sensibilității și intelectului eminescian, mult sporite, mult adâncite de rodnicul contact, efect analog aceluia produs de Shakespeare și asupra lui Goethe¹².

Am vrea să adăugăm doar două accente la comentariul profesorului nostru. Unul privind caracterul demiurgic al creației shakespeareiene care însumează „miile de fețe ale lumii”; celălalt denotând caracterul de permanență al contactului lui Eminescu cu opera poetului elisabetan. Versurile: „Izvorul plin al cânturilor tale/ Îmi sare-n gând și le repet *mereu*” confirmă ceea ce spuneam în paginile anterioare cu privire la un anumit mod de receptare a unei opere de geniu de către alt geniu, cu privire la felul în care aceea se constituie, prin radiațiile ei neconținute, într-un soi de aură ce stăruie, benefică, stârnind neîncetat impulsuri în cel supus înrâuririi ei.

Din același an, 1876, datează altă postumă eminesciană în care Shakespeare apare din nou, de data acesta împreună cu alți „mari” ai literaturii lumii. În *Icoană și privaz*, poem de dragoste

¹⁰ Tudor Vianu, *Eminescu și Shakespeare*, în *Studii de literatură universală și comparată*, Editura Academiei, 1963, ed. II, p. 566.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

care prilejuiește reflecții despre raportul dintre natură și artă, sunt pomeniți la loc de cinste, printre puținele genii în stare să creeze o altă lume, transfigurată, a artei adevărate, Homer, Calidasa și, mai cu seamă, Shakespeare. Cu acesta din urmă încearcă să se compare, cu desăvârșită smerenie, eroul, și el admirator al frumuseții și însetat de formele perfecte. Dar comparația aduce o concluzie de mari tristeți pentru erou, care se simte într-o inferioritate absolută față cu modelul său:

„Dar unde este dânsul cu geniu-i de foc
Și eu, fire hibridă – copil făr’de noroc!”

De fapt, Eminescu reia aci una din temele favorite ale tinereții sale și anume epigonismul poezilor noi față de cei vechi. În această *querelle des anciens et des modernes*, poetul cel nou se trece singur în rândul epigonilor, al hibrizilor care nu mai au nimic din adevărul, căldura și puterea celor vechi, genii autentice, forțe ale naturii. Evident, din această alăturare nu mai rămâne nimic pentru cei noi, pe care-i va prețului mai târziu doar vama vremii, descoperindu-i deoarece comparația este făcută între natură și palizii, neîndemânaticii ei imitatori:

„Natura-alăturată cu-acel desemn prea șters
Din lirica modernă – e mult, mult mai presus”.

Așadar, pentru Eminescu, Shakespeare intră în categoria prețioasă și rară a geniilor naturale, naive, care concurează, prin bogăție în adevăr, natura și viața. Și luându-l ca maestru și model, el arată, pe de o parte, predilecția tuturor romanticilor pentru opera de artă ca produs al unei fantezii libere, dar pe de altă parte, treptat, vede în dramaturgul elisabetan un poet național, un poet al poporului englez, al cărui prim merit între toate celelalte a fost de a fi cules pe câmpiile de flori sălbatice ale cântecelor populare, ca și orice poet național. Fiindcă poporul „concepe cum vede, și Shakespeare a fost al poporului său, prin excelență”.

Ca să ajungă la o atare prețuire entuziastă și statornică a

dramaturgului, Eminescu a intrat de foarte timpuriu în universul operei lui așa cum se vede din creația de tinerețe care poartă, în afară de orice îndoială, semnele unei lecturi proaspete și insistente. Astfel, cum s-a spus mereu încă din primele variante ale poemului *Mortua est* (publicat în 1871) și care datează de prin 1866, eroul liric hamletizează într-un fel naiv, punându-și, la moartea iubitei, întrebările tipice despre existență și non-existență, în modul shakespeareian: „ș-apoi... cine știe de este mai bine/ A fi sau a nu fi...”

Sau în *Junii corupți* (1869), finalul destul de retoric al poemei spune, în trei comparații, nepotrivirea dintre ceea ce afirmă și ceea ce sunt în fond tinerii nevrednici ai prezentului:

„Căci vorba voastră sună ca *plâns la cununie*.
Ca cobea ce îngână un cânt de veselie,
Ca râsul la mormânt.”

Din această triplă comparație, partea primă și partea ultimă reproduc două dintre cele patru comparații prin care regele Claudius, în *Hamlet*, încearcă să explice căsătoria sa cu fosta soție a fratelui său mort de curând, să arate cum se împacă stările sufletești contrarii prin care trece:

„... as' twere with a defeated joy, –
With one auspicious and one dropping eye,
With mirth and funeral, and with dirge in marriage...”

Ceea ce se tălmăcește în chipul următor:

„... ca-ntr-o zădărnicită bucurie,
C-un ochi prea vesel, cu-altul lăcrimând
Cu râs la moarte, cu plâns la cununie...”

Contrastele shakespeareiene atât de frapante, cascadele de epitete ori de comparații atât de frecvente în textul marelui englez au slujit de minune înnăscuta propensie a poetului român spre antiteze, spre efecte de grandilocvență, în special în perioada *Sturm und Drang* a

creației sale poetice. Așa încât în opera de tinerețe se pot găsi urme stilistice bine marcate ale înrăuririi shakespeareiene, semn că poetul englez i-a fost cunoscut lui Eminescu înaintea plecării în străinătate.

Cine-l dusese pe tânăr spre Shakespeare, ce împrejurări făcuseră să scapere asupra minții lui cercetătoare scânteile aceluia geniu depărtat? Firește, traduceri române ori germane putuseră cădea în mâna adolescentului precoce, atât de devreme atras de arta scenei chiar din școală. Pe urmă, însoțirea mai de departe sau mai de aproape a unor trupe de teatru a fost iarăși un pod posibil spre Shakespeare. Biografia și exegeții mai noi ai lui Eminescu afirmă acest lucru chiar cu certitudine. „Este în afară de orice îndoială că faima lui Shakespeare a fost cunoscută de poetul nostru din primul lui contact cu teatrul...” spunea Ion Dumitrescu¹³, de pildă, în legătură cu interesul lui Eminescu pentru textele unui estetician al teatrului, foarte popular în mediile actoricești de la jumătatea secolului trecut, Röttscher. Autor al unei lucrări despre Shakespeare, publicate omagial în 1864, la 300 de ani de la nașterea poetului englez, Heinrich Theodor Röttscher stărnise un deosebit entuziasm printre slujitorii scenei cu un op de specialitate despre *Arta reprezentării dramatice*. Prins de curentul general care acorda atâta însemnătate cărților aceluia estetician german, Mihail Pascaly, conducătorul trupei cu care Eminescu a întreprins bine cunoscutul turneu în Ardeal în 1868, l-a însărcinat pe tânărul său colaborator să traducă lucrarea cu pricina în românește.

Astfel, după supozițiile unanime ale cercetătorilor, din toamna lui 1868, Eminescu a pornit, cu obișnuita lui pasiune și conștiinciozitate, la tălmăcirea unui text de estetică teatrală destul de dificil din lipsa unei terminologii curente de specialitate în românește.

Și aci, ca și la traduceri filosofice de mai târziu, poetul a făcut o operă serioasă filologică, străduindu-se să dea echivalențele cele mai potrivite pentru alcătuirea unui vocabular tehnic al scenei, așa cum se vede din cele mai noi ediții ale tălmăcirii¹⁴.

¹³ Introducerea la un studiu despre ucenicia muncii artistice la M. Eminescu, în *Limbă și literatură*, vol. IX, 1965, pp. 79–100.

¹⁴ Mihai Eminescu, *Articole și traduceri*, Editura Minerva, 1974.

Dar ceea ce are mai mare însemnătate în chestiunea cunoașterii lui Shakespeare de către Eminescu este venerația pentru geniul englez care se degajă din toată lucrarea lui Röttscher. În șirul dramaturgilor lumii, Shakespeare era totdeauna cel dintâi, apoi urmau grecii, Calderon, Lessing, Goethe, Schiller. Personajele lui („aceste microcosme”) se bucurau de atributul eternității („aceste personalități eterne”) și alcătuiau „mina gigantică a timpilor eroici”. Și tot ce ținea de ele purta pecetea grandiosului. Ruina (sau zdrobirea) lui Lear, bunăoară, era „uriasă” ori „tragică”; Richard III avea, pe lângă natura sa „demonică”, unele trăsături de „natură eroică”. Falstaff însuși, în complexitatea sa, era, pentru Röttscher, un „tip colosal”. Și așa mai departe. Modalitatea criticii shakespeareiene romantice se vădea și în analizele, altfel excelente, aplicate de esteticianul german și altor personaje, pentru înțelegerea sensului interpretării lor de către actori. Astfel, Romeo și Hamlet, Macbeth, Othello și Jago, Shylock, Portia, Julieta, Desdemona, Imogen, Cordelia, Regan și Goneril, Ofelia se bucurau de pătrunzătoare pagini de explicație a caracterelor lor care însoțeau recomandările teoretice de specialitate făcute actorilor. Înfruntarea cu un rol shakespeareian însemna în ochii lui Röttscher suprema probă a unui talent și a unui meșteșug actoricesc, pe care n-o putea da decât un foarte mare interpret. De aceea era așa de resimțită penuria de actori pentru rolurile shakespeareiene („Cei mai rari sunt interpretatorii oamenilor lui Shakespeare; și asta nu dintr-alt motiv, ci pentru că numai o natură genială de artist poate încorpora adâncimea cea plină de mister al acestui om atât de ideal, care cu toate astea se mișcă într-o naturalitate atât de deplină”), chiar pentru rolurile secundare („cel mai subordinat caracter”). Și de aceea, amintirea unui actor ca Garrick, care a excelat, în secolul al XVIII-lea, în interpretarea personajelor lui Shakespeare, îl făcea pe esteticianul german să vorbească, după mai bine de o sută de ani despre „efectele lui Garrick, ale acestei inteligențe înrudite cu Shakespeare”.

Citatele acestea, date în translația eminesciană săvârșită între 1868 și 1872 (deci înaintea și în timpul studiilor la Viena), înseamnă pentru noi unul din punctele certe de plecare în foarte puternica și durabila influență a lui Shakespeare asupra lui Eminescu,

exercitată și direct, și prin intermediul unui specialist ca Rötcher în shakespearologie.

Și important este că, nu numai în anii în care lăsa și relua traducerea, ci până la sfârșitul vieții, regăsim în scrierile antume, postume și în manuscrise opinii despre Shakespeare și valoarea operei sale, analoage cu acelea emise de Rötcher. Ca de obicei la el, ceea ce îl impresiona fie prin adevăr, fie prin consonanță cu părerile proprii, rămânea bine imprimat în memorie și în convingeri.

Astfel, ca și Rötcher, Eminescu consideră genialitatea drept stare de excepție, atinsă în chip cu totul neobișnuit de câțiva inși în lume. Printre ei, firește, se numără Shakespeare: „Căci, copiii mei, pământul nostru e mai sărac în genii decât universul în stele fixe; și mai lesne se naște în văile nemăsurate ale haosului un nou sistem solar decât pe pământ un geniu. Homer și Shakespeare, Rafael, geniile în artă se nasc o dată la 3–4 mii de ani. Newton și Galilei, Kant ori Darwin, geniile în știință, o dată la o mie de ani, încât nu știi zău dacă de la Adam până la Papa Leon IX au existat de toți o duzină. Încolo suntem cu toții niște băieți mizerabili, cărora acești regi ai cugetării ne dau de lucru pentru generații înaintea...”¹⁵

Inclus între *regii cugetării*, Shakespeare se bucură în gândul lui Eminescu de acea durată care se atinge cu perenitatea artei în formele ei cele mai înalte. De câte ori se apropie de obiectul venerației sale, poetul român îi subliniază excelența printre ceilalți. În anii cronicilor teatrale de la *Curierul de Iași*, referirile la Shakespeare erau făcute în același spirit.

La 23 martie 1877, cronicarul spunea: „Căci arta este senină și vecinică. Dramele lui Shakespeare și comediile lui Molière se vor putea reprezenta și peste mii de ani și vor fi ascultate cu același viu interes, căci pasiunile omenești vor rămâne în veci aceleași.”¹⁶

Și toată critica teatrală întreprinsă de artistul și omul de cultură român care făcea din adevăr călăuza sa și în materie scenică readuce constant exemplul shakespearian ca un fel de raportare atât pentru

¹⁵ Ms. 2255, f. 256 – reprodus în *Mihai Eminescu – Despre cultură și artă*, ed. D. Irimia, Editura Junimea, 1970, p. 39.

¹⁶ Mihai Eminescu, *Articole și traduceri*, ed. cit., p. 216.

repertoriul străin, cât și pentru cel românesc. Fie că vorbește de preeminența elisabetanului în drama de caractere, fie că-l trece printre modelele supreme ale artei dramatice alături de tragedia greci ori de spaniolii secolului de aur, Eminescu se referă la opera shakespeariană ca la o valoare incomparabilă.

Supărat odată de proasta calitate a unor piese reprezentate la teatrul din Iași în 1876, de naturalismul inutil și nepotrivit al caracterelor înfățișate, el spunea, pe bună dreptate: „... nu credem că reprezentarea crudă și realistă (citește *naturalistă*, după terminologia epocii, n.n.) a slăbiciunilor trupești este menirea artei dramatice. E drept că dintre toate infirmitățile numai două nu jignesc spiritul dramatic, dar numai prin liniștea care o inspiră: orbia și nebunia. Amândouă aceste le vedem reprezentate în tragediile celor vechi și în operele *celui mai mare poet*: în *Regele Lear*, în *Hamlet* a lui Shakespeare.”¹⁷

În continuare, cronicarul argumentează interesul pe care-l suscită cele două infirmități sub raport dramatic și anume, prin antitezele fundamentale pe care le reprezintă, dar care „nu se luptă, ci se-mpreună în liniște”, astfel nejnind simțul estetic. Și, mai cu seamă, e pertinentă scurta analiză a nebulilor lui Shakespeare.

Lecției lui Rötcher despre personajele create de inegalabilul dramaturg i se mai aud ecourile și în alt fragment eminescian de o mereu vie și proaspătă frumusețe, care reunește judecăți de valoare asupra caracterului popular al creației shakespeariene și asupra eroilor zugrăviți de dramaturgul englez, pilde unice de veridicitate artistică: „Flori mirositoare, însă sălbatece ca florile din cununa nebulului Rege Lear. Oare amestecul ce pare fără înțeles a florilor sălbatece ce se strecoară prin pletele bătrânului rege nu sunt metafore vie a creierilor săi, în care imaginile, florile gândirii s-amestecau sălbatece și fără înțeles? Și câtă profunditate în acele gândiri, și cât miros în acele flori. Astfel sunt și florile sălbatece – cântecele populare. Pe câmpiile lor a cules Shakespeare și orice poet național – pe alte câmpii însă au cules poezii aceia care vorbesc de rai și iad, de îngeri și demoni, de stelele cerului și de mărgăritarele din fundul mării.

¹⁷ *Ibidem*, p. 203.

Shakespeare a vorbit de om – de om cum e. Bețivul său e bețiv, eroul său erou, nebunul său nebun, scepticul său sceptic și fiecare om e muruit din gros cu culoarea caracterului său, căci Poporul concepe cum vede, și Shakespeare a fost al poporului său, prin excelență.”¹⁸

Până și traducerea lui Shakespeare îi dădea sentimentul unei împliniri speciale, prin efortul pe care-l cerea traducătorului. Spunându-și nesimpatia, în general, pentru traducerea lucrărilor mediocre care „nu îmbogățesc, ci corup literatura”, Eminescu considera această muncă drept „cea mai ușoară, care dispensează pe scriitor de la producere proprie și de la cumpănirea termenilor”. Dimpotrivă, „o traducere din Shakespeare, din Molière sau Goethe e un merit, căci formă și înțeles sunt atât de îngemănate, încât traducătorul trebuie să cumpănească cuvânt cu cuvânt și frază cu frază...”¹⁹

Dificultatea unui text, ca și a unui rol shakespeareian, înseamnă un obstacol de primă mărime în cariera unui actor, de care depinde faima și realizarea acestuia. Ca și Rötcher, Eminescu era convins că numai foarte puțini actori pe lume sunt în stare să treacă aproape insurmontabila probă a complexității unui rol shakespeareian. De aceea în anii mai târzii bucureșteni, el aplauda cu entuziasm prezența actorului italian Ernesto Rossi care a dat, printre alte reprezentații, și un *Hamlet*, remarcabil după părerea specialiștilor²⁰.

Cu o emoție greu de ascuns, el se declara, „cu asupra de măsură”, învins de „jocul puternic al marelui maestru italian”, care-și depășise colegii ca o „statuă izolată înaintea unui bas-relief” (zice Eminescu folosind de două ori expresiva comparație pentru a distinge jocul și prezența scenică a actorului strălucit, de restul unei trupe mijlocii). Și regăsim în reproșul, dar și în scuzele adresate trupei de Eminescu în cronică din *Timpul* argumentele esteticianului german în legătură cu „caracterele subordonate” și pe care le-am reprodus mai înainte. În același spirit, cronicarul român consideră orice piesă de Shakespeare drept „un op de artă, în care toate caracterele sunt atât de însemnate

¹⁸ Ms. 2257, f. 52v, reprodus în *Mihai Eminescu – Despre cultură și artă*, p. 52.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 64.

²⁰ Eminescu, *Reprezentațiile Rossi*, în *Articole și traduceri*, ed. cit., p. 234.

încât merită jucate de artiști mari” și deplânge faptul că „nici o trupă nu va întruni, probabil, niciodată în sine atâția artiști excelenți încât întregul op de artă să se poată privi ca un bas-relief, din care nici o figură să nu răsără prea afară din marginile care despart statua izolată de bas-relief”. Deci, practic, mai niciodată nu se va putea stabili unitatea concepției shakespeariene din pricina nepotrivirii între maestrul scenei și restul trupei.

Din aceste rațiuni se construia și admirația poetului român pentru actorii care includeau în repertoriul lor și roluri shakespeariene. Așa de pildă, tot în 1878, și tot în *Timpul*, el insera o notă la moartea unui actor german vestit, Teodor Döring, pe care reiese că-l văzuse la Berlin în câteva dintre cele 300 de roluri din care nu lipseau Falstaff, Iago, Shylock, Polonius etc.

De altfel, și la Viena, între 1869–1872, ani în care a continuat traducerea lui Röscher, frecventarea actorilor și a scenei l-au familiarizat și practic, nu numai teoretic, ca *Arta reprezentării dramatice*, cu teatrul lui Shakespeare, pe care l-a putut vedea jucat în interpretări remarcabile la Burgtheater, ca de pildă acel *Rege Lear*, menționat de Ștefanelli în amintirile lui. Influențele conjugate ale acestui timp l-au determinat pe Eminescu să-l propună pe dramaturgul englez drept model al teatrului și culturii românești, în acel luminat, și cuprinzător articol intitulat *Repertoriul nostru teatral* și publicat, în 1870, în coloanele *Familiei* lui Vulcan.

Încercând să schițeze, în cadrul programului cultural global la care visa pentru poporul român, câteva linii directoare în materie de dramaturgie, tânărul de 20 de ani făcea o trecere în revistă, lucidă și necruțătoare, a întregului repertoriu românesc. El îndrăznește o critică obiectivă a unora dintre cei mai respectați și mai iubiți scriitori ai timpului, ca Alecsandri ori Bolintineanu, însuflețit cum era întotdeauna numai de urmărirea adevărului pretutindeni, doritor cum era de a da un impuls nou creațiilor dramatice. Ceea ce voia Eminescu reiese limpede din câteva rânduri ale articolului, care respirau seriozitatea și soliditatea gândirii autorului lor în materie de cultură și creație: „[...] să ne folosim de împregiurarea asta așa de favorabilă într-un timp în care atmosfera Europei întregi e infectată de corupțiune și de frivolitate, ca tocmai într-un asemenea timp

noi să dedăm publicul nostru, folosindu-ne de neexperienţa lui, cu creaţiunea geniilor puternice, cu simţeminte mari, nobile, frumoase, cu idei sănătoase şi morale.”

Ca întotdeauna în concepţia lui despre artă, calitatea nobilă a sentimentelor şi ideilor vehiculate de o operă face într-adevăr valoarea ei în care esteticul şi eticul nu se pot despărţi. Şi fără îndoială, în această privinţă, ca şi în caracterul naţional, Shakespeare e recomandat ca model alături de dramaturgii spanioli şi de norvegianul Björnstjerne Björnson, ei având pe deasupra şi rara facultate de a şti să ridice publicul până la ei.

Dar *geniala acvilă a Nordului*, cum îi spunea Eminescu lui Shakespeare, era în acelaşi timp model şi prilej de poticnire pentru cei care nu înţelegeau în profunzime şi încercau o imitaţie ce li se dovedea fatală. Bolintineanu căzuse şi el în cursă cu dramele istorice în care crezuse că-l urmează cu uşurinţă pe scriitorul englez, „terenul cel grav şi teribil, cu materia lui cea exactă, istorică...”, când, după părerea lui Eminescu, ar fi trebuit să se îndrepte, în conformitate cu înzestrarea lui reală, spre abstracţiuni ca *Visul unei nopţi de vară*, *Poveste de iarnă*, *Cum vă place*.

Şi Eminescu explică tentaţia în care cad unii scriitori crezând că operele shakespeareiene sunt rupte, fără legătură între ele, „şi se pare că nu e nimica mai uşor decât a scrie ca el, ba poate a-l şi întrece chiar prin regularitate.” Îndată însă, tânărul izbucneşte în lauda aceluia care avea să-i rămână maestru necontestat, zicând: „... poate că n-a existat autor tragic care să fi domnit cu mai multă siguranţă asupra materiei sale, care să fi ţesut cu mai multă conştiinţă toate firele operei sale, ca tocmai Shakespeare; căci ruptura sa e numai părută şi unui ochi mai clar i se arată îndată unitatea cea plină de simbolism şi profunditate, care domneşte în toate creaţiunile acestui geniu puternic. Goethe – un geniu – a declarat cum că un dramaturg care citeşte pe an mai mult ca una piesă a lui Shakespeare, e un dramaturg ruinat pentru eternitate. Shakespeare nu trebuie citit, ci studiat, şi încă astfel ca să poţi cunoaşte ceea ce-ţi permit puterile ca să imiţi după el – ...”

Pasajul este deosebit de important, ca şi articolul de altfel, pentru că, pe lângă câteva observaţii foarte pertinente referitoare

la opera shakespeariană, conține și înțelegerea concentrată a ceea ce însemnau pentru Eminescu influențele și receptarea lor. Ne dăm seama din cuvintele tânărului despre felul lecturii ce se cere aplicată unei opere geniale, că în gândul său mijea ideea influenței numite mai târziu catalitice, adică a aceleia care rezultă ca o luminare proprie finală după un studiu îndelungat, la capătul unui drum de neconținută raportare a universului artistului studiat la puterile creatoare și universul artistului care studiază. Și oricât ar fi de concis fragmentul, el ilustrează maturitatea unei gândiri de artist știutor al tainelor întâlnirii între genii, amintind și de poziția lui Hugo în aceeași chestiune, citată de noi la începutul studiului.

De altfel, tot drumul posibilelor tipuri de receptare de la simplă aluzie ori referire, introducere, citat, adaptare, prelucrare de atmosferă și până la creația originală pornită de la sugestia adâncă a unui personaj, a unui nume, a unui vers a fost parcurs de Eminescu cu privire la Shakespeare. Am dat acele câteva exemple care susțineau ipoteza mai de mult emisă cu privire la cunoașterea poetului englez de către tânărul român înaintea plecării lui la Viena. Adăugăm acum altele, scoase din opere, scrise ori publicate în anii perioadei vieneze ori post-vieneze, denotând o mai ușoară mișcare în universul shakespearian, reminiscențe mai bogate și mai diverse ale aceluia în mintea și în vârful condeiului eminescian.

Așa, bunăoară, parodic parafrazat, într-un context de vizibilă ironie romantică, răsună în versurile din *Cugetările Sărmanului Dionis* (1872) un emistih celebru din *Richard III. Un regat pentru un cal* devine aci *Un regat pentru-o țigară*. Iar eroul ipostaziindu-se în motan imaginar, se vede *tragic miorlăind, un Garrick*, adică reproducând arta unuia din vestiții interpreți din secolul al XVIII-lea ai tragediilor shakespeariene, citat ca actor genial și de Rötcher.

Un fragment eminescian în proză poartă de asemenea un titlu amintind de o feerie shakespeariană: *Visul unei nopți de iarnă* pe care ne îngăduim a-l apropia mai degrabă de Shakespeare decât de Heine.

Ultima parte din *Împărat și proletar* introduce o figură spectrală, care-i apare Cezarului înfrânt, pentru a-i sugera, în chip simbolic și analogic, ruina mărețiilor pământești. Este figura care i-a făcut

una din cele mai puternice impresii lui Eminescu din tot teatrul shakespearian, dacă facem statistica mențiunilor sale în scrierile poetului. Nefericitul bătrân Lear, decăzut din domnie, alungat de propriii săi copii, lovit de întunericul insanității și se arată Cezarului (lui Napoleon III) care meditează la malul mării:

„Îi pare că prin aer, în noaptea înstelată,
Călcând pe vârf de codri, pe-a apelor măriri,
Trece cu barba albă – pe fruntea-ntunecată
Cununa cea de paie îi atârna uscată.
Moșneagul rege Lear.”

Citatele pot fi, desigur, înmulțite.

Dar ni se pare cu mult mai expresiv să ne oprim asupra unor fragmente mai întinse sau asupra unor opere întregi dovedind nu atât influența problematicii imediate care l-a fascinat, ca și anumitor efecte de stil, pe poetul român foarte tânăr, ci mai ales întruchipând un mod de răsfrângere, a unui univers artistic de Renaștere târzie, baroc, într-o minte creatoare eminentemente romantică.

Geniu pustiu, romanul postum, scris între 1868–1870, respiră o atmosferă foarte acuzat shakespeariană, într-o translație însă destul de tipic romantică, nu totdeauna ferită de note melodramatice. Și natura reflexivă a eroului Toma Nour și iubirea lui pentru Poesis, ca și în general iubirile nefericite din romanul în care toți patru îndrăgostiții mor, și construcția de efecte baroce înălțată pe urmărirea paralelă a două existențe, a lui Toma și Ioan, și alternanțele de contraste violente de coșmaruri și scene de groază, de vise compensatorii „visul unei nopți de iarnă”, și fericiri paradiziace brusc curmate, amintesc adesea de înfrâurirea modelului. Anumite scene sunt puse chiar în chip explicit sub semnul unor analogii de personaje ori situații. Despre o audiență nocturnă a unei romanțioase bucați muzicale executate de o tânără angelică pe un melancolic clar de lună, se face un scurt comentariu cuprinzând de fapt o superlativă judecată de valoare la adresa maestrului: „Părea că geniul divinului brit Shakespeare expirase asupra pământului un nou înger lunatic – o nouă Ofelia”.

Că amintirea logodnicei lui Hamlet stăruia în acel răstimp în

materialul gândurilor creatoare eminesciene, o dovedește mai pe larg scena înmormântării Sofiei, sora lui Poesis și iubita lui Ioan, adevărată transpoziție în pură viziune și narație romantică, a scenei înmormântării Ofeliei: „Intrarăm, prin crucile și mormintele ninse, lângă o galbenă groapă săpată din nou, astfel încât din fundul ei ieșea încă un ușure abure de căldura pământului, pe când bulgării prinsese brumă. O înmormântare într-o sară de iarnă. Ciocul își răzimase bărbia unei fețe adânci și posomorâte pe sapa cea lată și plină de lut – luna trecea ca un vis prin norii palizi și reci, preotul cânta un *Pomenește, Doamne...* iar bătrânul tată își descoperise capul. [...] Înainte ca purtătorii să depună corpul în sân[ul] cel adânc de lut, bătrânul ca prin instinct făcu un semn, capacul se ridică și din fundul sicriului prea mare, vedeai parecă o umbră albă, părul în dezordine, fața de un alb vânăt și împietrit ca al marmurei, buzele supte și ochii cei mari închiși și-nfundați sub fruntea lată și veștedă. Bătrânul s-apropie și apăsă lung timp buzele sale reci pe fruntea copilei moarte. Sora sa stătea, o marmură vie, un geniu al durerii, răzimată, cu fața topită de durere – lângă un copac ce-și scutura frunzele galbene și pline de neauă pe fața ei albă și rece. Ochii închiși și reci, gura ei trasă cu amărăciune, fața ei ce sta să plângă și nu putea, te făcea să crezi că maestrul Canova își săpase pe acele morminte o operă a marmoreului său geniu și c-o întronase printre cruci și morminte acoperite de ninsoare. Ca un nebun sări Ioan, palid ca o stafie, de lângă mine, și-și apropie buzele lui de ochii moartei. Apoi capacul recăzu, pe funii fugea sicriul cel negru în noaptea pământului [...] Mi-am închis ochii, și-am visat... ce?... nu știu. Când i-am redeschis, eram singur în cimitir. Luna revărsa printre arborii niși și străluciți în haina lor argintie o lumină dalbă ca visul de vară, iară bătrânul cioclu arunca încet, nepăsător, melancolic, bulgării ce sunau pe scândurile uscate ale sicriului. Un vis de moarte, de mormânt, iată tot.”

Excelent construită sub semnul regiei romantice, scena are o unitate impresionantă. Personajele sunt mai puține, dar cu aceleași funcțiuni și în aceleași relații cu tânăra moartă, ca și în *Hamlet*. Un singur propar (față de cei doi din scena model) deschide și închide fragmentul înmormântării Sofiei. Cortegiul le cuprinde pe rude

(bătrânul părinte și sora), preotul și purtătorii. Iar grupul celor doi prieteni Ioan și Toma, reface cuplul Hamlet-Horațio, întărit de gestul lui Ioan, care sare de lângă Toma pentru a o îmbrățișa pe moartă.

Codul morții și al visului traversează textul, producând un efect paradoxal, contradictoriu. Câmpul semantic legat de cadrul obișnuit (cimitirul, crucile, mormintele, cioclul, sicriul etc.) și din ritualul tradițional religios (înmormântare, „pomenește, Doamne”, sărutarea etc.) suferă adăugiri de un soi care adâncește sensurile legate de moarte în viziunea poetului român. Mai întâi intră termenii care denotă temperaturi scăzute (*iarnă, norii... reci, buzele reci* ale tatălui, *frunzele... pline de neauă*, fața lui Poesis *albă și rece, ninsoare*). Apoi îi deosebim pe cei ce sugerează imobilitatea (cioclul stă rezemat pe sapă, *privirea bătrânului țintea fixă asupra sicriului*, Poesis stătea, *o marmură vie, un geniu al durerii, răzimată... lângă un copac*).

Impresionează apoi abundența termenilor desemnând elemente ale regnului mineral, ale anorganicului (*pământ, bulgări, lut, sânul cel adânc de lut, noaptea pământului*, dar mai ales *marmura*, de pildă, *fața moartei de un alb vânt și împietrit ca al marmorei*, sau despre Poesis citatul de mai sus, *marmură vie, un geniu al durerii*, făcându-te să crezi că *maestrul Canova își săpase pe acele morminte o operă a marmoreului său geniu și c-o întronase printre cruci și morminte acoperite de ninsoare*). Staticul tablou exprimă în straturile mai adânci ale semnificațiilor viziunea morții lui Eminescu ca regresie, în răceală și imobilitate, spre ponderos fără nume, dar înfățișat în reprezentări dominate de sculpturalul funerar. Plasticitatea figurilor și detalierea fizionomiilor (cea a bătrânului analizată cu minuția cu care urmărești un cap de expresie pictat, iar cea a lui Poesis ca o sculptură, pe modelaj și suprafețe) contrastează însă și chiar se opune impresiei de vis, de iluzoriu. Ceea ce au în comun, ceea ce racordează codul morții și al visului sunt noaptea, paloarea exanguă a elementelor de cadru, ca și a personajelor, care le dă o tentă ireală, și mai ales tăcerea, factori comuni ai ambelor câmpuri. Într-adevăr, toată scena, cu excepția primelor cuvinte ale preotului, se desfășoară într-o tăcere ciudată care permite distanțarea față de ceea ce se petrece și instalarea în privitor a unei senzații foarte marcate de a asista la o scenă ireală,

de coloratura visului. Iar trecerea de la statuarul marmoreean, de la încremenirea înghețată spre visul fluid, fugitiv, se face prin Ioan, desemnat printr-un verb de mișcare (sări), printr-un epitet (palid) și o comparație (ca o stafie) care ține și de tărâmul morții, și de al visului, ca și prin mișcarea sicriului care „fugea... în noaptea pământului”. Racordul, astfel topind consistența lucrurilor, duce spre comentariul final al lui Toma Nour care schimbă perspectiva de până acum, trecând din moarte, iarnă, răceală, nemișcare, în *vis de vară și lumină dalbă* de lună, elementele tipice de transfigurare onirică în creația eminesciană. Luna revarsă în deplină putere razele ei peste peisajul în care acum dominantă nu mai e răceală, ci o feerică strălucire (Luna revarsă printre arborii niși și străluciți în haina lor argintie – o lumină dalbă ca visul de vară...). Doar ciocul, și el transformat (înfățișarea sa imobilă de gnom malefic de la început, cu *fața adâncă și posomorâtă*, se modifică prin adaosul adjectivului *bătrân* și al adverbelor *încet*, *nepăsător*, *melancolic*, într-un fel de divinitate tutelară a morții – *bătrân* îl leagă de un timp lung, iar *nepăsător și melancolic* îi dau nuanța gândirii și a fatalității în operația rituală parcă eternă pe care o săvârșește), mai rămâne, ca o ștearsă amintire, a celor întâmplute, trecute acum în altă ordine: *Un vis de moarte, de mormânt, iată tot*. Cu pendularea aceasta între moarte și vis ne aflăm în inima însăși a problematicii fundamentale din opera de tinerețe eminesciană, din *Mortua est* și din alte poeme ori scrieri în proză. Și la realizarea acestui text atât de autentic al său l-a dus pe poet o lectură predilectă shakespeariană. De altfel, mai putem presupune că viziunea sculpturală a scenei și în special comparația dintre Poesis și un monument alegoric în marmură al durerii i-ar fi fost sugerată scriitorului român de o propoziție din replica finală a regelui: *This grave shall have a living monument* (Acest mormânt, viu monument avea-va), luată de Eminescu poate nu în sensul ei aluziv, ci în cel literal.

Un astfel de proces de receptare se continuă prin toată opera poetului român, fie că e vorba de poezie ori proză, de încercările dramatice, de critica teatrală ori critica de cultură. Intellectul artistului și gânditorului, marcat pentru totdeauna de întâlnirea cu Shakespeare, cunoaște puține momente fără referire la marele

maestru, și desigur, când concepea planul unei dramaturgii proprii, când intra adică într-un domeniu de creație pe care-l putem numi secundar în opera sa, Eminescu pornea mai cu seamă de la drama istorică shakespeareiană, de la impresionantele ei sugestii și izbutiri în materie engleză. Încercându-și puterile mai întâi într-o traducere, poetul dădea o parte din prima scenă a actului I din *Timon din Athena* după un intermediar german²¹.

Concepute într-un spirit romantic, îmbibate de viziune tragică aplicată istoriei românești, proiectele dramatice eminesciene cu elemente de inspirație shakespeareiană s-au înșirat de la un *Alexandru Lăpușneanu* foarte timpuriu, poate încă din anii dinaintea studenției²², la o *Mira* din epoca vieneză, la *Gruiu-Sânger*, la *Bogdan Dragoș* și altele. Și e interesant de văzut cum la început în *Mira* un personaj liric ca Ofelia apare, în vreme ce târziu, intriga și caracterele din *Macbeth* îi par lui Eminescu a fi cumva mai înrudite cu natura unor personaje din chinuita și sângeroasa noastră istorie, cu uzurpările și ambițiile care au prezidat la deseale și dureroasele schimbări ale domnilor români. Încă din acel tineresc proiect *Alexandru Lăpușneanu* (care avea să fie dezvoltat mai târziu altfel), poetul spunea cu un ochi uimitor de penetrant pentru valoarea materialului dramatic ca atare și pentru valoarea operei lui C. Negruzzi: „Din Alexandru Lăpușneanu s-ar putea face un *Macbeth românesc* cu întrebuintarea mai ales a *novelei lui Negruzzi*.”

Cu *Gruiu-Sânger*, unul din cele dintâi proiecte dramatice schițate în anii de după Berlin²³, apare într-o împletire de influențe de tragedia greacă și shakespeareiană, un cuplu, Mihnea Sânger și Irina, soțul și soția care, ca Macbeth și doamna lui, îl vor ucide pe regele lor, pe Iuga Voievod al Sucevei. Tot în acest proiect, apare undeva o indicație *Shakespeare*, într-un context care însă nu lasă să se întrevadă cum ar fi operat înrâurirea dramaturgului englez („Petrecerea sălbatică ca a lui Orest [Shakespeare] a lui Gruie”).

²¹ G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, Editura Fundațiilor Regale, 1935, vol. III, p. 313.

²² G. Călinescu, *op. cit.*, vol. II, p. 310.

²³ *Ibidem*, p. 246.

Abia în *Bogdan Dragoș*, intenția unui cuplu malefic prinde corp, Sas și Bogdan, care-l otrăvesc cu veninuri lente pe voievodul Dragul în scopul obținerii unei tutele asupra lui Bogdan moștenitorul nevârstnic al tronului. Ezitățile lui Sas, dar și îndemânarea sa în purtarea unor intrigi politice sunt învinse și folosite de Bogdana, femeie aprigă din familia lady-lor Macbeth și a Vidrelor²⁴, bântuită de ambiții scelerate și crezând doar în puterea morții care-i e prietenă. Împingând mai departe la crimă pe soțul ei înspre fiul domnului Dragul, înspre Bogdan, ea îl condamnă la moarte pe propriul lor copil, Ștefan, care dormea în patul lui Bogdan. Și tot în actul I al acestei încercări dramatice i se părea lui George Călinescu a întâlni un alt accent shakespearian, și anume unul amintind de dificultatea bătrânului rege Henry IV din *Henry IV* – partea II, de a se despărți de coroană pentru a o trece fiului său, viitorul Henry V²⁵.

Marea secțiune a operei eminesciene, poezia, conține însă concentratul operațiilor săvârșite de poetul român cu poezia elisabetanului. Ne aflăm, cum se știe, în primul rând, în fața unei tentative de traducere. Atras de frumusețea stranie a sonetelor shakespeariene care i-au fascinat pe atâția înalți poeți ai lumii de la membrii familiei Hugo la Ludwig Tieck, la Ștefan George, la Vasile Voiculescu și atâția alții, Eminescu s-a încumetat să traducă unul din ele, al XXVII-lea, schimbând puțin tiparul strofic. De la tipicul sonet englez de 12 versuri + 2, el a revenit la tiparul italian petrarchizant, de 2 catrene și 2 terține, ca să evite, presupunem, dificultatea în românește a rimelor distihului final și să eludeze poate efectul puțin poetic al unui final în rime îmbrățișate. Iată traducerea sonetului XXVII:

„Sătul de lucru, caut noaptea patul,
Dar al meu suflet un drumeț se face
Și, pe când trupul doarme-ntins în pace,
Pe-a tale urme l-au împins păcatul.

²⁴ Filimon Taniac, *Lady Macbeth, Bogdan și Vidra, o paralelă dramatică*, în *Buletinul Mihai Eminescu*, 12, 1934, pp. 21, 30.

²⁵ G. Călinescu, *op. cit.*, vol. II, p. 266.

E noapte neagră-n ochi-mi, totul tace,
 Dar mintea-mi vede – genele holbate;
 Ca și un orb mă simt în întuneric
 Și totuși înainte-mi zi se face.
 E chipul tău, lumină necrezută
 De frumuseți, de taină, curăție,
 Ce nopții reci lucire-i împrumută

Din cauza ta, bălaia mea soție,
 Cât ziuica trupu-odihnă n-are,
 Iar noaptea sufletul în cale pleacă.”

Cum se știe, tălmăcirea este făcută după un intermediar german care păstra, cu multă fidelitate, nuanțele textului original, cu toate imaginile aferente, aproape vers pe vers.

Așa de pildă, frapanta imagine de contrast a bijuteriei în noapte cu care e comparată frumusețea ființei iubite „like a jewel in a ghostly night”, se află și în versiunea germană tot în versetul 11, schimbată însă din comparație în metaforă, „Dort hängt in Nächten ein Juwel für mich”. Rimele sunt iarăși urmate cu sfințenie după modelul englez: a-b-a-b; c-d-c-d; e-f-e-f; în corpul de 12 versuri și g-g în distihul final.

La Eminescu, sistemul de rime se schimbă după necesitățile modificărilor de tipar strofic caracteristic sonetului în limbile romanice: a-b-b-a; b-c-d-b; e-f-e; f-g-f. Adică poetul își îngăduie mici variațiuni posibile în tradiția sonetului petrarchizant, veche moștenire europeană, și lasă chiar fără rimă câteva versuri, semn că e vorba, în această traducere, de un exercițiu făcut probabil în fugă, în treacăt, fără insistența pe care o cere nevoia unei perfecte echivalențe. Sub raport al fidelității, ca și al valorii poetice, realizarea arată destule inegalități. „Genele holbate”, sintagmă oarecum excesivă, destul de puțin poetică după canoanele retoricii clasice, pare să vină și dinspre „weit offen”, referitor la pleoape (Augenlider), dar și dinspre impresia aproape onomatopeică produsă de verbul „gaff” care sună exploziv în versul „Ich blink in Dunkel, wie ein Blinder gafft” (privesc în beznă ca un orb cu gura căscată).

Iar în strofa III (terțina I), poetul român renunță la imaginea barocă a bijuteriei ca termen de comparație și încearcă să-i substituie o perifrază care s-o facă la fel de expresivă. Strofa are o alură imnică și lexicul ei e împrumutat unui câmp semantic care amintește pe *dolce stil-noviști* și reface în două versuri un portret liric general al *donnei angelicata* care luminează și încălzește noaptea rece:

„E chipul tău, lumină necrezută,
De frumuseți, de taină, curăție,
Ce nopții reci lucire-i împrumută.”

Nici în traducere Eminescu nu lăsa *tale quale* o imagine prea personală a autorului pe care-l tălmăcea, dând o dată mai mult măsura totalei sale libertăți în relația cu orice text de pe lume, folosit numai ca un etern *challenge* pentru puterile proprii. De altfel, cu adresa care urmează, cu „bălaia mea soție”, intrăm în universul referințelor personale din care orice urmă de ambiguitate shakespeariană dispăre. Cu toate imperfecțiunile inerente unei rapide transpuneri pe care le prezintă prin sonetele shakespeariene cărora, cu geniala sa intuiție a valorilor, le-a acordat mai mult decât o lectură oarecare. De aceea ni s-a părut, cu mulți ani în urmă, că descoperim aci o treaptă de la care au pornit alte zboruri și mai cu seamă unul foarte important înspre un sonet ca o culme în creația eminesciană, înspre *Când însuși glasul gândurilor tace...*

Doă analogii ne-au îndemnat la această apropiere și mai cu seamă coincidența de idee și structură a primului vers care fixează la Eminescu, ca și la Shakespeare, momentul acela adânc, de contemplație și recapitulare interioară, circumstanțiala aceea regăsită de cel puțin zece ori în sonetele englezului: „When to the sessions of sweet silent thought...” Ca la un tribunal de conștiință sunt chemate amintirile trecutului și plânsul îneacă un ochi prin care trec figurile prietenilor duși, precum și de mult îngropatele dureri ale dragostei. Ca în atâtea dăți, când un vers shakespearian a generat în Eminescu o imagine nouă, și aci găsim sursa a două posibile impacte asupra imaginației creatoare eminesciene în versul prim mai sus citat și în versul al șaptelea: „And weep afresh love’s long since cancell’d

woe” (Și plâng din nou de mult apusa durere a iubirii).

Transmise prin același intermediar german al traducerii Schlegel-Tieck, cele două versuri sună: „Wenn ich in schweigender Gedanken Rat”... și „Es weinen, längst erstickt, der Liebe Schmerzen wieder”. Mai simplificate, dar mai percutante, ideile poetice din aceste versuri au dus, una la tema sonetului eminescian, adică recapitularea iubirii de mult pierdute, cealaltă la definirea momentului cu care purcede tehnica evocării dragostei trecute:

„Când însuși glasul gândurilor tace,
Mă-ngână cântul unei dulci evlavii –
Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei?
Din neguri reci plutind te vei desface?

Puterea nopții blând însenina-vei
Cu ochii mari și purtători de pace?
Răsai din umbra vremilor încoace,
Ca să te văd venind-ca-n vis, așa vii!
Cobori încet... aproape, mai aproape,
Te pleacă iar zâmbind peste-a mea față,
A ta iubire c-un suspin arat-o,

Cu geana ta m-atinge pe pleoape,
Să simt fiorii străngerii în brațe –
Pe veci pierdute, vecinic adorato!”

Asemănările și deosebirile vor ieși în evidență însă prin punerea alături a celor două sonete. De aceea, iată și modelul englez pe care suntem convinși că Eminescu l-a avut în față din pricina modalităților aliterative pe care le folosește și care sunt de găsit *numai* în textul original, și *nu* în versiunea germană (*s* în primul vers, *w* în al patrulea etc.):

„When to the sessions of sweet silent thought
I summon up remembrance of things past,
I sigh the lack of many a thing I sought,

And with old woes new wail my dear time's waste:
 Then can I drawn an eye, unused to flow,
 For precious friends hid in death's dateless night,
 And weep afresh love's long since cancel'd woe,
 And moan the expense of many a vanish'd sight;
 Then can I grieve at grievances foregone,
 And heavily from woe to woe tell o'er
 The sad account of fore bemoaned moan,
 Wich I new pay as if not paid before.
 But if the while I think on thee, dear friend,
 All losses are restored and sorrows end".

Tăcerea gândurilor înseamnă, pentru amândoi poeții, nu numai un moment, ci și o stare. Oprirea fluxului gândirii face să răsară, din zonele adânci ale amintirii, imagini, chipuri, face să învie suferințe stinse. Readucerea lor în prezent presupune o stare specială, o imobilitate și exterioară, și lăuntrică totală care să permită o bună și adevărată desfășurare retrospectivă a filmului vieții afective. La Shakespeare imaginile rechemate sunt numeroase: prieteni iubiți răpiți de noaptea morții, suferințe din dragoste, dorințe neîmplinite, timpul risipit al vieții. Și tonul general de care vorbește tot lexicul este unul de plâns, de lamentație (suspine, gemete, lacrimi, plâns, tristețe etc.).

La Eminescu imaginea chemată din amintire este una singură: aceea a iubitei pierdute. Și evocarea se face cu o adevărată tehnică, printr-un fel de ritual al contemplației asemănător cu acela al rugăciunii care chema și apropia imaginea dorită. *Dulcele* care însoțea tăcerea gândului lui Shakespeare (*sweet silent thought*) se însoțește la Eminescu cu un simțământ de pietate căruia i se adaugă nuanța iubirii: *dulci evlavii*. Iar efectul augmentativ al repartițiilor folosite în câteva versuri de Shakespeare (grieve-grievances – vers 9; from woe to woe – vers 10; bemoaned-moan – vers 11; pay-paid – vers 12) pentru a spori impresia retrăirii în prezent a durerilor trecute, este introdus de Eminescu o singură dată în versul 3: Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei... Aci în simplificarea adusă față de îngrămădirea barocă din poezia engleză, poetul român izbuteste

intensificarea procedeelelor unei invocații cu efect magic începute din versul întâi, susținute de efectul aliterativ al *î*-ului în primul și al doilea vers și sfârșite cu marea recurență a *v*-urilor din versul 8 (Ca să te văd venind-ca-n vis, așa vii.).

Înfățișare de madonă ori înger, făptura iubitei invocate cu tehnica de descântec pare să descindă din dulcele stil nou, ca o *donna angelicata*, exercitând o înrâurire binefăcătoare asupra nopții pe care o înseninează cu pacea ochilor ei.

Ușoara îndoială care se trădează în cele câteva versuri interogative, cu privire la eficiența invocării rostite în șoaptă, dispare la sfârșitul versului 8. Și viziunea se încheagă din *neguri reci*, deci fantomatică, iar iluzia crește în terținele următoare, creând aparența unei proximități tulburătoare: „Cobori încet... aproape, mai aproape/ Te pleacă iar zâmbind peste-a mea față”.

Ultimul vers răsună însă, brusc, ca un strigăt deznădăjduit. Viziunea s-a dizolvat și cu ea și dulcea șerpuire a versurilor incantatorii spuse cu glas șoptit. „Pe veci pierduto, vecinic adorato”, cu cele două explozii ale vocativelor sfârșite în *o* se înfățișează ca o poartă sonoră, a strigătului, a despărțirii.

La Shakespeare, finalul pune capăt plânsului prin apariția imaginii prietenului care înviora totul și făcea să se uite suferința, într-un fel foarte explicit. Sfășietoarea risipire, mai mult ghicită, a viziunii de vis, dă sonetului eminescian atât de unitar, de strâns de gradăția unei stranii întâlniri, o putere lirică uriașă, provenită din căderea bruscă a unei tensiuni înalte, realizată cu mijloacele poetice cele mai rafinate în care cuvântul își regăsește valorile magice originare.

Este ultimul și cel mai expresiv exemplu de ce a însemnat în multiplele ei valențe întâlnirea lui Eminescu cu Shakespeare, influența catalitică a geniului englez asupra unui geniu român.



Confluente
Eminescu traducătorul

Cât de adânc se cuvine să coboare căutătorul de comori în subteranele, labirinticele laboratoare ale lui Eminescu spre a-i ghici cu puțin mai aproape de adevăr chipul, este astăzi lucru știut. Și nu numai de către specialiști, care investighează nesfârșitele zone obscure ale acestui astru atât de ciudat, de o sută de ani. Treptat, un public tot mai larg se apropie și se bucură de rezultatele muncii analitice și sintetice a aceluia, operate pe vastul material risipit în manuscrise, dar parcă viu și retractil ca și cel lăsat de Leonardo da Vinci. S-au dat și se dau în continuare la lumină atâtea pagini prețioase din tezaurul poetului și gânditorului, încât nu mai rămâne departe de ele decât acela care nu e defel interesat de personalitatea și opera lui, acela care nu are nicio tangență cu cultura noastră. Nu avem încă (și e desigur păcat!) ceea ce Constantin Noica cerea cu insistență de câțiva ani încoace și anume *Caietele Eminescu*, echivalentul *Caietelor Valery*, spre pildă. Dar treptat, deși lent, procesul obiectiv (din fericire!) al valorificării merge mai departe, cu opriri, cu reluări, în mai multe variante, realizate de colective specializate de filologi-textologi ca în cazul continuării ediției Perpessicius sau de specialiști individuali prinși în lucrări de o enormă dificultate, mânați de o pasiune nestinsă. Există de-a dreptul o mișcare, benefică după părerea noastră, de nobilă emulație în această privință, o râvnă a scoaterii la lumina zilei a instrumentelor lucrării eminesciene, susținută doar de patosul cercetării, de iubirea oricărui filolog adevărat față de „omul deplin al culturii românești”.

Căci urmărirea unei informații, descoperirea liniilor de creștere a unei opere se impun minților căutătoare cu o fascinație cu atât mai irezistibilă cu cât enigmele, întrebările nedezlegate abundă încă înăuntrul personalității și creației lui Eminescu. Discreția suverană a prințului poeziei românești, solilocul neîntrerupt în care s-a închis cu privire la sine fac cu atât mai înverșunată setea de adevăr a cercetărilor care investighează reluând, recitind, aspirând spre o relectură ideală a manuscriselor, în măsură să elucideze măcar o parte din dubii ori incertitudini¹.

¹ Vezi tentativele cercetătorilor din ultimul timp.

Și desigur, dincolo de tentativa reconstituirii fidele a operei, se ridică și chestiunea, nerezolvată și încă foarte greu rezolvabilă, a refacerii măcar aproximative, în linii generale, a orizontului culturii eminesciene. Fiecare din exegeții poetului mai mari sau mai mici, fiecare a încercat explicații și circumscrieri pe tărâmul acesta care e, practic, „sans rivages”, orice ipoteză posibilă și, dată fiind aspirația romanticului spre universalitate, plauzibilă. Pentru că fragmentele lăsate de Eminescu se pot așeza într-un *puzzle* liber, fără model prealabil constrângător, și atunci imaginația culturală a interpreților poate lucra rodnic în direcția întregirii totalității, negreșit, fiecare pe propriile căi de asocieri. De aci varietatea comentariilor față mai ales cu numeroasele fragmentari² editate în chip îmbucurător de mai multe ori până astăzi și arătând interesul crescând față de latura ascunsă a ființei și creației lui Eminescu. Și din numeroasele editări, și din această varietate a comentariilor se adună și cunoștințele noastre ale celor de azi, mult mai bogate, firește, decât pe vremea lui Iorga ori Ibrăileanu sau chiar a lui Călinescu ori Vianu, deschizând orizonturi înnoite de proiectare a gânditorului-poet înspre universul culturii mondiale.

În contextul acesta, traducerile eminesciene îmbracă o importanță cu totul particulară care explică, probabil, și recurența publicării lor în ultimii ani.

Evident, nu întotdeauna și nu pretutindeni o traducere înseamnă neapărat o verigă semnificativă, de neclintit, legându-l pe tălmăcitor de autorul textului original. De cele mai multe ori, între cei doi s-ar putea să fi intervenit o întâmplare, o motivație cu o doză considerabilă de aleatoriu, care să nu angajeze decât simplele, exterioarele abilități profesionale ale celui dintâi. Destul de rar se întâlnesc între traducător și textul tradus interese reale de cultură sau preferințe personale care să izbutească a stârni peste ani, în cititorii târzii, întrebări privitoare la interferențele de câmpuri culturale, la orizonturile de informație transferate, la afinitățile mai de suprafață ori mai de profunzime. Și mai rar însă se străvăd în traduceri rațiuni adânc formative, din acelea care joacă un rol determinant în orientările fundamentale ale întreprinzătorului de tălmăcire.

² Ca acela editat de Magdalena Vatamaniuc, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.

Și cu atât mai rare sunt traduceri făcute de omul de cultură pentru sine, adică nedestinate publicării, și purtând pecetea celui mai acut interes personal, denotând, prin suma lor, aria reală a unei vieți intelectuale nemărturisite *expressis verbis*, contururile unei formații ce scapă altfel ochiul cercetător, traduceri constituind trepte spre o biografie interioară, trădând modul de alcătuire a unei forme a minții, într-o succesiune și o ordine care ar putea rămâne imperceptibile în paginile sublimite ale operei.

Pentru aceste rațiuni, traduceri întreprinse de Eminescu, mai toate realizări ale anilor tinereții, prezintă, cum spuneam, un interes de o natură mai deosebită. Aparent, numai disparate, nelegate între ele de un nex causal sigur, ele au valoarea confruntării poetului cu sine, complemente expresive la ceea ce numeam solilocul secret nu numai din anii formației, exerciții riguros constrângătoare pe sisteme străine, ale gândirii proprii care tinde să devină independentă, mulându-se totuși pe modele și modelele vremii unele, altele tentând experiențe intelectuale legate de o durată mai lungă a unor modele cu o exemplaritate generalizantă, deschizând anume drumuri spre o viziune universalizantă, extrem de ispititoare pentru geniul *in nuce*, care se racordează la cultura lumii, în felul său particular. Când tânărul fascinat de teatru (ca Shakespeare ori Goethe în alt timp) precedea, prin 1868, deci pe la 18 ani, la tălmăcirea tratatului care devenise clasic, despre *Arta reprezentării dramatice*, a hegelianului Heinrich Theodor Röscher, destul de curând apărută în ediția a II-a³, cartea era la noi prea puțin cunoscută și, datorită dificultății ei, ar fi fost prea puțin utilă actorilor, oamenilor scenei cărora aparent le era destinată.

În schimb, a fost de o maximă utilitate traducătorului, care, sufleur, copist, actor improvizat, a trecut prin anii săi de teatru într-adevăr ca printr-o ucenicie asemenea aceleia recomandate de Goethe în *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, ucenicie care însă și-a dobândit un temei teoretic cu o lungă bătaie în timp și cu o explozie întârziată în alt compartiment al gândirii, al celei filosofice.

Referindu-se la traducerea tratatului esteticianului german de către Eminescu, Perpessicius nota stăruința în elaborarea tălmăcirii

³ Leipzig, 1864.

și solitudinea în „asimilarea și încetățenirea atâtor noțiuni dificile, privind toată tehnica și toate subtilitățile artei actricești” pe de o parte, iar pe de alta, observa că, în momentul plecării la studii la Viena, poetul stăpânea „nu numai problemele teatrului, dar și o vastă inițiere literară și umanistă, captată, între altele, și în trecutul înșesat de știință al lui Röscher”⁴.

Eminentul eminescolog făcea în acel articol, *Eminescu și teatrul*, două remarci fundamentale. Cea dintâi privea, cum am văzut, calitatea intrinsecă a traducerii sau, mai bine zis, evoluția acestei calități între anul începerii, în perioada bucureșteană, și acela al încheierii, în perioada vieneză a studiilor. Demersul minții tânărului preocupat așa de intens de arta scenică era un demers pe multiple planuri, cel lingvistic înfățișându-se la un prim nivel al abordării ca cel mai tenace urmărit și mai stăruitor elucidat în vizibile, perfecționate trepte. Foarte numeroasele echivalențe, sinonimii puse în paranteze trădează într-adevăr un exercițiu îndărătnic de fixare a noțiunilor unei ramuri de activitate artistică încă nu adânc împământenită la noi, de „asimilare și încetățenire” a acestora nu atât pentru uzul actorilor, cât pentru intrarea traducătorului în posesia deplină a unui limbaj de specialitate a cărui nevoie o resimțea insistent în acea epocă în care teatrul marca pentru el intima preocupare, socotită esențialmente formativă. Latinisme destule, termeni forțați se întâlnesc frecvent la început, ecouri ale înrâuririi pumniste probabil. În faza finală se răresc, parantezele cu echivalențe aproape dispar. Fraza curge mult mai firesc și impresia generală a efortului se estompează, lectura făcându-se parcă nu pe o traducere, ci pe un text original.

Observațiile, comentariile care presară paginile tălmăcirii din Röscher vorbesc, însă, despre alt aspect al operației, despre latura de aplicabilitate practică a teoriei la viața teatrală desfășurată de Eminescu. Adică implicarea lui imediată în activitățile pe care le desfășura era atât de totală, atât de constrângătoare, încât, după cum se știe, voia să pătrundă tot, să descopere tot, prin eforturi considerabile care să cuprindă, să asedieze, pur și simplu, materia de studiat, de la stadiul experienței nemijlocite, de la stadiul empiric și până la cel

⁴ Peressicius, *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor*, E.P.L., 1961, p. 95.

al descoperirii conceptelor și legalităților care guvernează materia respectivă, și chiar de la acest început care se arăta extraordinar de expresiv, Eminescu se înfățișează ca un om al treptelor, suindu-le și coborând ca pe o scenă a lui Iacob, între înțelegerea deplină a lucrurilor, folosind deopotrivă procesele inductive și deductive în cunoaștere. Căci nu-și transcria el oare undeva aceste cuvinte revelatoare pentru dubla sa metodă de a-și direcționa gândirea spre cuprinderea desăvârșită a obiectului de cunoscut: „fiecare care e activ or pe partea teoretică or pe cea empirică, să cunoască și să priceapă și cealaltă lature, unul să fie capabil și pregătit de-a percepe principiile, cellalt materialul...”?

Revenind la calitatea comentariilor nu prea numeroase de pe marginea paginilor din traducerea tratatului lui Rötcher, suntem totuși izbiți de varietatea lor, trădând mișcarea foarte diversă, capacitatea larg asociativă a minții tânărului „om de teatru”. Primele părți din traducere sunt însoțite în chip precumpănitor de referințe onomastice. Numele actorilor mai mari și mai mici alături de care trăia se regăsesc sub pana lui cu privire la una sau alta dintre afirmațiile lui Rötcher. Dacă acela se oprea asupra cusurilor fizice ale actorilor, asupra imperfecțiunilor care i-ar fi făcut apti să joace numai în comedie, Eminescu îl pomenea pe Gestianu („cu toate acestea joacă în dramă”). Dacă se vorbea în text de puterea creatoare a actorului de a face „ca din reprezentațiunile sale să ni lucească libertatea sufletului (dispozițiunei) într-un *Selbstgenuss* vesel și într-o ironie ce volatilizează totul”, astfel încât să dispară unele dizgrații fizice, Eminescu spunea admirativ: „cum se simte Millo pe scenă”. Iar la un moment dat, când Rötcher se referea la expresivitatea fizionomiilor actricești menite a exprima personalitatea ideală, comentatorul exigent se întreba în germană: „Woher diese Menge nichtsagender Gesichter im Theater? Das sollte in Zukunft nicht geschehen, bei einem mit espressiven Gesichtern so reich bedachten. Volke wie die Romänem”. (De unde mulțimea asta de figuri neexpresive în teatru? Ar trebui ca în viitor să nu se mai întâmple așa la un popor atât de înzestrat cu figuri expresive ca românii)⁵.

⁵ M. Eminescu, *Opere*, V, Teatru, Editura Minerva, 1979, p. 233.

Îl descoperim uneori însă trădându-și preocupări mai personale, cum ar fi aceea privitoare la stăpânirea propriei individualități când e vorba de actori, la stăpânirea individualităților create când e vorba de poetul dramatic. „Actorul se posedă pe sine însuși” – scria tânărul – „această posesiune, dacă știe a o domina, e artist”⁶. Stăpânirea deplină a sinelui de către actor îi părea, iată, lui Eminescu cel atât de tânăr, condiția esențială a realizării artistice a aceluia. Dar a fi stăpân în plenitudine pe propriul eu era una din întrebările acute, din țintele chiar pe care și le propunea exigentul om și creator la capătul anevoiosului drum de căutări asumat cu incredibila rigoare a geniului autentic. Căci de adevărul ființei depindea, în gândul său curat și chinuit, și adevărul creației. Și la câteva pagini mai jos, o altă observație marginală consemna, probabil în consens cu propria sa opinie, raportul între dramaturg și creațiile sale, transferul dintre autor înspre caracterele plăsmuite și dinspre ele înspre autor. „Va să zică poetul dramatic se transpune și scrie cu sufletul acelor personaje pe cari le reprezintă în opul său.”⁷

De unde reieșea o reflecție mai târzie în legătură cu accentul etic, care, după Röttscher, „relevă expresia individuală sufletească a caracterului; descoperă în fiecare moment în tot adevărul ei individualitatea ce ni se prezintă în viața ei cea mai personală.”⁸

Pe adevărul individualității care înseamnă un alt aspect a ceea ce el considera raportul ferm, indisolubil între conținut și formă, Eminescu glosa, cu o penetrație etic-estetică remarcabilă, „weil jeder Recht hat selbst wenn er der Teufel ware” (căci fiecare are dreptate, chiar dacă ar fi diavolul însuși). Cu alte cuvinte, încă de pe acum, artistul înțelegea în adâncime mult discutata problemă a unității și veracității de fond a personajelor, exprimată în propoziția simplă *fiecare are dreptate*, menită să valideze adevărul artistic esențial al fiecărui univers individual generat de o conștiință creatoare trăind în deplin acord cu sine. Ne-am putea îngădui să descoperim aci, *avant*

⁶ *Ibidem*, p. 192.

⁷ *Ibidem*, p. 202.

⁸ *Ibidem*, p. 462.

la *lettre*, ceea ce exegeza shakespeariană avea să formuleze în zilele noastre cu privire la geniala capacitate demiurgică a dramaturgului elisabetan de a investi cu adevăr estetic identic personajele sale, de la magul Prospero la monstrul Caliban, bunăoară.

Mai rar se regălesc printre însemnări referiri directe la propria persoană. Una dintre acestea vibrează nu numai de savoarea deosebită a spontaneității juvenile, dar conține și o aluzie surprinzătoare la facultățile de receptivitate specifică poetului nostru în acea incipientă etapă creatoare. În marginea unei afirmații a lui Rötcher, după care fantezia individului se manifestă activă tocmai în felul specific reclamat de arta pentru care acela are predispoziții, Eminescu nota: „Întocmai ca mine în pictură – astfel încât tablourile ce mi le închipuiesc, le văd în culori cu față cu tot înaintea ochilor, pe când vorbele nu sunt neci la jumătatea înălțimei acelor quasi-vii ce mă-ncântă în reveriile mele.”⁹

Să fi fost oare o simplă izbucnire cu caracter „teribilist” a tânărului impresionat de calitatea coloristică a reprezentărilor sale lăuntrice? Să fi crezut începătorul întru ale artelor că viitoarea sa vocație avea să fie legată mai degrabă de artele plastice decât de cea a cuvântului? Oricum, aparent, ne aflăm confrunțați în aceste cuvinte cu o ciudată inadecvare (poate numai pentru noi astăzi) între ceea ce explica Rötcher a fi funcționarea fanteziei artiștilor în domeniul artei favorite și aplicarea făcută de Eminescu, spre stupoarea noastră, la pictură, unde avea reprezentări de acută intensitate coloristică, spre deosebire de tărâmul artei cuvântului unde expresia era departe de a acoperi viziunile ce-l bântuiau lăuntric, relatate ca *figuri cuasi vii* ce-l încântau în vișările sale. Și ne place să subliniem calitatea mărturisirii acesteia ținând de cele mai intime resorturi ale viziunii interioare care i-ar fi satisfăcut deplin pe Albert Beguin și pe Gaston Bacherlad prin prospețimea autenticității, prin surprinderea trăirii creatoare a artistului romantic.

Dar ne gândim și la un substrat mai profund al lucrurilor, al sensului cuprins în acele puține și stranii cuvinte ale fugarei note eminesciene, sens care i-ar putea lega gândirea acelor ani de ebulție,

⁹ *Ibidem*, p. 230.

de întrebări fără sfârșit, de gândirea altor mari ai lumii, exprimată în chip analog. Ne vine în minte, de pildă, o frântură de gând al lui Dante dintr-o scrisoare adresată unui prieten, Cangrande della Scalla, și în care poetul toscan deplângea imposibilitatea cuvântului de a cuprinde plenar imaginea, de a face să corespundă imaginea cu sunetul¹⁰, două ordini fiind implicate în acest efort al conjugării, cea a simultaneității căreia îi aparține imaginea, cea a succesiunii căreia îi aparține cuvântul.

Și credem că observația tânărului viza această dificultate întru atingerea visată a perfecte conjuncții dintre sunet și imagine. Căci la acordul mult visat dintre viziunea interioară și cuvânt, și obsesiv urmărit, care-i apărea ca adevărul întreg și ultim al artei, poetul aspira încă din anii tinereții, și preocuparea enormă pentru mijloacele expresiei se simte și în marginaliile la textul lui Rötcher. Cuvântul și toate valorile legate de el fac obiectul interesului celui mai viu din partea lui Eminescu. El se oprește, de exemplu, la aserțiunea esteticianului german despre corpul sunetului și întrebarea pe care și-o pune denotă nu retoricism („Va să zică sunetul are corp...”), nici ironie, nici naivitate, ci reacția la o surpriză ce-l oprește în drum și-l determină să reflecteze.

S-a apăsât mai de curând¹¹ pe frumusețea metaforică a înțelegerii accentului ca inimă a cuvântului, în aceeași sferă a expresivității (să nu uităm ce valoare a prezentat întotdeauna pronunția curată, corectă, în concepția lui Eminescu care, în faimoasa gramatică rămasă în proiect, încredința lui Slavici capitolul ortoepic, în vreme ce el urma să se ocupe de morfologie, iar Caragiale de sintaxă), care ne face să vedem în alt mod și la altă scară un alt aspect al gândirii organiciste eminesciene.

Și faptul că reflecția lui pe paginile tratatului lui Rötcher fixa preocupări născânde care aveau să crească și să dureze toată viața ni se pare a reieși dintr-o altă interogație simplă pe marginea unei analize a valorilor sonore reprezentate de litere. Când Rötcher dă atenție pronunției actorului, oprindu-se asupra vocalei a, de pildă,

¹⁰ „Multa enim per lumen intellectuale vidit, quae sermone proprio nequivit exprimere”.

¹¹ M. Eminescu, *Opere*, V, Teatru, ed. cit., p. 310.

care i se înfățișează ca o revărsare nemijlocită a vocii în libertatea sa originară, Eminescu se întreabă: „Ce loc să dăm lui *ă* și *î* ?” Evident că, luată din punct de vedere formal, întrebarea s-ar arăta fără urmări, referindu-se doar la acele sunete mai puțin eufonice, mai împiedicate ale alfabetului românesc. Dar dacă ai întreprinde o cercetare mai amănunțită a nivelului fonematic al operii eminesciene, abia atunci ai putea pricepe cât de constantă, cât de profundă a fost atenția consacrată de poet acestui aspect eufonic, de-a dreptul modern, al poeziei. Și răspunsul, tardiv, dar pe deplin edificator pentru continuitatea preocupării cel puțin pentru litera *î*, îl vei găsi într-unul din cele mai izbutite sonete eminesciene din opera târzie, sonet a cărui istorie am presupus-o de la un anumit punct de plecare (Shakespeare)¹², *Când însuși glasul gândurilor tace...*

În acest vers, ca și în hemistihul prim al celui de-al doilea („Mă-ngână cântul...”), un exercițiu magistral al cuvântului făcea loc celei mai adevărate utilizări a literei rebarbative, care se îmblânzea, se supunea, căpătând surdinele necesare pentru a deveni elementul aliterativ de bază al versurilor melopee, al versurilor incantatorii destinate să producă atmosfera prielnică materializării amintirilor unei stinse iubiri.

Așadar, încolțită în solul juvenil al gândirii eminesciene, pe textul lui Röttscher după toate probabilitățile, ideea literelor eufonice și a celor neeufonice care însă pot fi „tratate” ca niște substanțe, așa încât să fie investite și ele cu o nobilă expresivitate, a fost purtată într-o îndelungă gestație și a rodit într-un chip genial, deschizând încă o cale mării poezii românești dinspre romantism înspre valorile modernității celei mai exigente.

Și în această ucenicie la textul totuși destul de modest al esteticianului hegelian german, s-a născut pentru Eminescu o adevărată gândire asupra cuvântului și a componentelor lui expresive esențiale care ne amintește de vorbele proferate de Socrate în fundamentalul dialog al lui Platon, cu caracter filologic-filosofic, *Kratylos*, despre un dramatic demers de cunoaștere intelectuală, la

¹² Vezi Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu și Shakespeare*, în *Valori și echivalențe umanistice*, Editura Eminescu, 1973.

capătul căruia redevine logos. La poetul român, arzătorul interes față de cuvânt a durat toată viața, luând într-adevăr forme dramatice de luptă cu structurile consacrate, de căutare nesățioasă a potrivirii fără greș dintre sens și „nume” (*Unde voi găsi cuvântul ce exprimă adevărul?* Ar putea fi pus în exergă), cristalizând în operă în modalitățile maximei eficiente expresive, cântărite în infinitezimale balanțe de artistul onomaturg.

De fapt, încă din această etapă atât de timpurie a constituirii unui mod de gândire al tânărului, oglindit în reflecțiile așa de inegale, dar așa de grăitoare pe marginea traducerii lui Röttscher, se străvede ceea ce îl va caracteriza până la sfârșit: atenția egală la cuvânt și la concept, la teorie și aplicație, la conținut și formă, într-o tentativă tenace, neîntreruptă, de îmbrățișare a întregului.

Străfulgerări din acest demers specific în dublă direcție, inductiv-deductiv, deductiv-inductiv, transpărând încă palid, desigur, se văd și în interesul pe care îl acorda individualităților ca atare pe de o parte, cum am subliniat mai înainte, iar pe de alta, în întrebările ce mijesc deja cu privire la psihologia popoarelor. Căci atunci când Röttscher se referea la tonul fundamental al caracterului și la coloritul nuanțat al acestui ton de la o categorie umană la altă categorie umană și conchidea: „categoriile generale seamănă desenului, care e însă susceptibil de o varietate nemărginită a coloritului”, Eminescu nota: „s-ar putea aplica la psihologia popoarelor”. Este un semn neîndoielnic al apariției unui interes care avea să culmineze mai târziu, în anii studiilor berlineze, față de disciplina aceea destul de nouă în câmpul studiului psihologic, *Völkerpsychologie*. Încă din vremea scrierii *Geniului pustiu* (adică de prin anii 1868–’70, deci aproape simultan cu traducerea lui Röttscher), tânărul gândea cu insistență la particularitățile popoarelor, la specificitatea fizionomiilor între care dorea să distingă și pe aceea a propriei sale nații. Și cităm întotdeauna câteva rânduri din *Geniu pustiu*, a căror nobilă frumusețe demofilă e vrednică de un Herder sau de un alt gânditor proeminent, generos, produs de secolul Luminilor; „... aș vrea ca omenirea să fie ca prisma, una singură, strălucită, pătrunsă de lumină, care are însă atâtea colori. O prismă cu mii de colori, un curcubeu cu mii de nuanțe. Națiunile nu sunt decât nuanțele

prismatice ale omenirii, și deosebirea dintre ele e atât de naturală, atât de espicabilă, cum putem esplica din împrejurări anume diferența dintre individ și individ. Făceți ca toate aceste colori să fie egal de strălucite, egal de poleite, egal de favorite de Lumina ce le formează și fără care ele ar fi pierdute în nimicul neesistenței – căci în întunericul nedreptății și a barbariei toate națiunile își sunt egale în abrutizare, în îndobitocire, în fanatism, în vulgaritate; ci când lumina abia se reflectă în ele, ea formează colori prismatice. Sufletul omului e ca un val – sufletul unei națiuni ca un ocean...”

Textul eminescian continuă spre a esplica mai departe raportul între popor și geniu ca exponent al său, într-o înlănțuire de metafore frumoase și impresionante, deși excesive, caracteristice redundanței stilistice a acelei etape din scrisul poetului.

Ceea ce ni se pare extraordinar de expresiv însă, în tot acest fragment literar, este modul în care a reverberat în arzătoarea minte a poetului și a gânditorului ideea rötcheriană despre tonul fundamental și coloritul variat pentru definirea individualității. Și simpla notație marginală, atât de concisă, fixa de fapt un punct de pornire pentru o adevărată dilatație explozivă a câmpului de referință de la individualitatea umană la cea a națiunii, a popoarelor, de la val la ocean. O variațiune genială, de nebanuite extensii, până la proporții cosmice, pe o banală, comună temă enunțată în textul german, dă măsura aproape exactă a demersului gândirii în genialul tânăr traducător. De altfel, orice lectură întreprinsă de Eminescu se răsfrânge neînchipuit de interesant în mintea lui, orice contact cu produsul altei minți, al altei creativități, de orice grad, minor ori major, însemnând numai o spină iritativă, un declanșator sau, mai bine zis, un indicator de drum, dar pentru propriile căi în înfricoșatele (pentru noi) hățișuri lăuntrice.

Și pornind de la această paradigmă, ne-am îngădui și o observație (poate infirmabilă, firește) în legătură cu modul de luare în posesie de către Eminescu a teritoriului unor idei străine. Este adevărat că el proferează sintagma „psihologia popoarelor” în nota marginală asupra căreia am zăbovit atât. Însă după câte știm, de această știință destul de nouă de *Völkerpsychologie*, el avea să se ocupe foarte insistent doar în anii studiilor berlineze, deci după 1872. Atunci

urma să intre și să se integreze deplin în atmosfera romantic-târzie permeată încă de spiritul cercetărilor în această direcție, pornită dinspre folclor și istorie medievală, în chip precumpănitor de Joseph Görres, unul din cei mai activi membri ai celei de-a doua școli romantice din Heidelberg. Cu acest germanist pătimăș alături, ca și, cu mitologizantul Georg Friedrich Creutzer, s-au îndreptat Clemens Brentano și Achim von Arnim spre poezia populară a germanilor și au dat faimoasa culegere apărută în trei volume (între 1806 și 1808), *Des Knaben Wunderhorn* (Cornul minunat al băiatului), în vreme ce frații Grimm, Jakob și Wilhelm, au publicat în 1812, cealaltă culegere, tot atât de celebră, de basme populare, *Kinder – und Hausmärchen* (Povești pentru copii și cămin). Dar ceea ce a însemnat și mai mult contribuția școlii din Heidelberg la dezvoltarea romantismului german și european a fost stabilirea, în special prin activitatea universitară, a legăturilor dintre țelurile literar-culturale și cele științifice. Fiindcă cercetarea în adâncime a istoriei medievale și a popoarelor (preconizată de Herder cu vreo 30 de ani înainte), avea să ducă spre descoperirea particularităților distinctive ale germanilor ca și ale celorlalte națiuni. Să nu uităm că Fichte însuși patrona această a doua școală romantică de la înălțimea catedrei sale universitare, după cum Hegel o patronase pe prima, cea din Jena.

În acest răstimp se născuse, în mod firesc deci, interesul complementar și pentru *Psihologia popoarelor* care urma să cunoască o notabilă dezvoltare ulterior în Germania prin contribuția unor savanți etnopsihologi care descindeau din orientările lui Görres, și anume H. Steinthal și M. Lazarus, editorii publicației *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* (Revista de etnopsihologie și știință a limbii).

Eminescu citise încă din vremea studiilor vieneze și întreprinsese rezumate amănunțite ale unor studii ca acela intitulat *Ein leitender Gedanke über Völkerpsychologie* (O idee directoare asupra etnopsihologiei), studii care-i confirmau științific propriile intuiții despre importanța dezvoltării firești, organice, a unei literaturi pe bazele culturii naționale¹³. Dar la Berlin s-a simțit mai adânc în

¹³ Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu*, 1964, p. 136.

inima mișcării și a preocupărilor ei, (cu atât mai mult lucrul e vizibil în orientarea propriei inspirații către romantica școlii din Heidelberg, spre Brentano și Eichendorff mai cu seamă și, printr-un tip evident de influență catalitică înspre folclorul românesc). Și s-ar putea să-l fi cunoscut pe profesorul M. Lazarus acolo, deoarece Maiorescu¹⁴ și Th. Rosetti (agentul diplomatic al României la Berlin) dejunaseră de câteva ori cu acela în ianuarie 1873, interesați cum erau de noua disciplină și orizontul aplicabilității ei.

Pe când traducea însă textul lui Röscher, deci atunci când a fost săgetat de ideea despre tonul fundamental, general, și coloritul particular cu referire la contururile personalității, el a extins-o pe loc la *Völkerpsychologie*, la psihologia popoarelor, la etnopsihologie, și a trecut-o, în șirul de imagini pe care le-am citat mai înainte din romanul postum *Geniu pustiu*.

Așadar, întâlnirea cu o idee a generat mai întâi imagini literare, a produs în artist o bruscă explozie pe tărâmul creativității specifice, și abia mai târziu s-a cristalizat în întrupări oarecum teoretice, după ce a fost nutrită abundant de reflecție și studiu îndelungat pe marginea doctrinei despre însușirile sufletești particulare ale popoarelor.

Ne-am îngădui să avansăm, cu toată circumspecția necesară, acest punct de vedere (dacă poate, totuși, constitui unul) și într-alt compartiment al travaliului mental și creator desfășurat de poet, și anume în cel legat de hotărâtoarele înrâuriri filosofice pe care le-a suferit. Căci tot pe textul röscherian, înspre sfârșitul traducerii o intervenție marginală reunește două nume indisolubil legate de evoluția gândirii eminesciene: Kant și Schopenhauer. Dubla referire apare într-unul din ultimile capitole ale cărții, într-un context legat de accentul etic, acela care deschide adâncimile vieții sufletești, ale caracterului, dând expresie adecvată tonului fundamental. Și cum Röscher încerca să facă o analogie între cei doi termeni folosiți de el și termenii grecești de *ethos* și *pathos*, Eminescu glosa lămurind în lumina noilor sale cunoștințe filosofice. El spunea: „Cred că deosebirile lui Kant și Schopenhauer între caracterul inteligibil (liber) și cel empiric (determinat) este mai clară și mai folositoare

¹⁴ Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, I, Editura Socec, pp. 203–404.

pentru această parte decât distingerea antică. Ethosul ar fi cel inteligibil, Pathosul cel empiric.”¹⁵

Intrat, cum se vede, în terminologia kantiană ținând de *Critica rațiunii practice*, traducătorul făcea deja aplicații, în interpretări personale, pe marginea textului unui hegelian, dând preferință filosofilor săi favoriți la vremea aceea și, evident, în primul rând lui Kant, pomenit nu numai din rațiuni de cronologie înaintea lui Schopenhauer. Și cât de familiară îi devenise acum lui Eminescu această chestiune a caracterului în lumina moralei kantiene se ghicește în zilele târzii ale lui Ioan Slavici din *Amintiri*. Filosoficește școlit de mai tânărul său prieten în anii studiilor vieneze petrecuți împreună, Slavici însuși avea să analizeze, în paginile sus-zisei cărți, caracterul lui Eminescu tocmai din punctul de vedere al distinguerii kantian între caracterul inteligibil și cel empiric, traduse de el în limbaj comun drept „cum vrea omul el însuși să fie” (caracterul inteligibil) și „cum este el în adevăr sub stăpânirea împrejurărilor în care trăiește”¹⁶ (caracterul empiric). Și este adevărat că autorul *Amintirilor* pune distincția între cele două tipuri de caracter pe seama lui Schopenhauer, deși ea aparține în primul rând lui Kant, după cum arată chiar analiza nobilei naturi eminesciene, făcute sub semnul clar al datoriei morale, al imperativului categoric, de origine indubitabil kantiană.

De altfel, Slavici este cel care informează exact asupra înrâurilor filosofice primite în anii vienezi de Eminescu, datele pe care el le furnizează întregind cele spuse de alți memorialiști și biografi (ca Theodor V. Ștefanelli și alții). Așa încât de la el deținem știrile cele mai credibile cu privire la primele relații între poetul român și gândirea kantiană, deși Constantin Noica, în introducerea la tălmăcirea eminesciană din *Critica rațiunii pure*, cere pe bună dreptate, amendarea indicației cu privire la traducerea din Kant pe care Slavici o situa în anii vienezi, în sensul că „nu putea fi vorba de o traducere sistematică.”¹⁷

¹⁵ Constantin Noica, *Introducere* la volumul *Mihai Eminescu – Lecturi kantiene*, Editura Univers, 1975, p. XIII.

¹⁶ Ioan Slavici, *Amintiri*, E.P.L., 1967, p. 18.

¹⁷ Constantin Noica, *op. cit.*, p. XIII.

Dar despre acestea, mai târziu. Pentru moment, ceea ce ne interesează este întâlnirea cu gândirea kantiană, sigur produsă în perioada vieneză și reverberația neașteptată a unor concepte specifice, în opera eminesciană. Căci, în principiu, suntem de acord cu opiniile emise în această privință de către G. Călinescu și C. Noica, în sensul că *Sărmanul Dionis* nu ilustrează cu fidelitate, sub raport filosofic, categoria kantiană a timpului¹⁸.

Dar un concept filosofic, o idee aveau valoare pentru poet în măsura în care erau capabile să se convertească în idei mito-poetice, să genereze imagini artistice integrabile într-o morfologie particulară bine definită. Și o propoziție ca aceasta: „... și dacă suprimăm subiectul nostru sau numai natura subiectivă a simțurilor în genere, ar dispărea toată natura, toate relațiunile obiectelor din spațiu și timp, ba chiar spațiul și timpul înșile (sic) n-ar putea exista ca fenomene de sine înșile, ci numai în noi”¹⁹, era făcută să înflăcăreze o imaginație de o forță nezăgăzuită ca aceea eminesciană. Și chiar dacă la câteva rânduri mai jos, Kant proclama universalitatea modului de cunoaștere a spațiului și timpului, forme ale sensibilității în general, zicând că acest mod de a percepe ne este propriu și aparține poate nu oricărei ființe, dar „oricărui om”, poetul își putea îngădui, distingând totuși foarte limpede între timpul subiectiv și universalitatea modului de percepție, magnifica variațiune violent subiectivă din *Sărmanul Dionis*. Ca întotdeauna însă, nucleul concentrat al gândului primit de la filosof se înconjura în mintea creatoare, neconținut fabulatorie a poetului, cu o rețea de nenumărate fire în care circulau multe materii, interferându-se în chipurile cele mai neașteptate și producând efectul unei reale originalități. De aceea în fantastica nuvelă pornită, poate, dintr-o presupusă sorginte de origine romantic germană (ne gândim, cu circumspecția cuvenită, la o nuvelă a lui Ludwig Tieck) și publicată în *Convorbiri literare* la 1 decembrie 1872 – 1 ianuarie 1873, confluează, atât de fascinant, atâtea idei, atâtea motive, direcționate toate înspre țelul imaginar al eliberării eroului romantic de orice servitute, până și de aceea a timpului și spațiului care se cereau

¹⁸ Apud Constantin Noica, *op. cit.*, pp. XXV–XXVI.

¹⁹ Kant, *Critica rațiunii pure* – Observări generale la estetica transcendențială.

abolite pentru atingerea mult visatei libertăți absolute. Și chiar dacă se amestecă în ea motivul vieții ca vis venind cu precădere dinspre Schopenhauer, cu motivul cărții magice (tot atât de importantă în recuzita romantică precum rădăcina de mătrăgună, de alraun ori talismanul oriental) cabalistice ori zoroastriene, cu motivul căderii îngerului, cu acela al transmigrării sufletelor, drag deopotrivă magilor egipteni ori lui Théophile Gautier, textura nuvelei e dominată net de criticismul kantian care aducea, în propriile cuvinte ale poetului, „eliberarea minții de sub dogme”...

Și nu numai în *Sărmanul Dionis* face loc Eminescu unor „icuri” kantiene esențialmente expresive și dominatoare. Cosmogonia celebră din *Scrisoarea I*, nu suficient de pusă în valoare în toată grandoarea ei, reunește știutele componente de obârșie vedică, transfigurate în viziune proprie a genezei, adăugând un plus de amintire a Cabalei²⁰, o undă de gnoză, dar și, mai ales din punctul de vedere care ne interesează, o sugestie epistemologică, uimitor de modernă, perfect racordată la restul fragmentului. O măreție calmă însoțește tabloul pre-creației sau al non-creatului:

„La-nceput, pe când ființă nu era, nici neființă,
Pe când totul era lipsă de viață și voință,
Când nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns...
Când pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns,
Fu prăpastie? Genune? Fu noian întins de apă?
N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă,
Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază,
Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază.
Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface,
Și în sine împăcată stăpânea eterna pace!...”

Mijloacele unei retorici savante se strâng în simetrii bine ordonate de la nivelul sintaxei la acela al figurilor de stil dominate parcă de oximoron, menite să sugereze haosul anterior creației. Până

²⁰ Zevin Rusu, *Între „Scrisoarea I” și „Zohar”*, în *Revista de istorie și teorie literară*, an XXXII, 1984, nr. 1, p. 93.

când triplei întrebări cu privire la înfățișarea posibilă a haosului: „Fu prăpastie? Genune? Fu noian întins de apă?” i se răspunde cu traducerea în cuvinte comune a ideii kantiene după care nimic nu e reprezentabil în afara perechii subiect cunoscător-obiect de cunoscut. Căci *lume pricepută* înseamnă universul obiectelor de perceput, iar *minte s-o priceapă* înseamnă subiectul cunoscător, însă la nivelul intelectului care reflectează lumea din afară. Și poetul nu rămâne numai la acest nivel al „inteligibilului”, ci coboară, după un vers, la nivelul „sensibilului”: „dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază”.

Nu tautologie deci comite el repetând, în structuri aproape identice (și nici minte s-o priceapă; și nici ochi care s-o vază), lipsa subiectului cunoscător, ci apăsarea, pentru a o face integral expresivă, pe ambele niveluri ale cunoașterii, inteligibil și sensibil. Astfel imposibilitatea cunoașterii întregeste deplin acel stadiu de absență a lumii, în faza anterioară creației căci cunoașterea începe după creație, odată și cu apariția categoriilor apriorice.

Adăugând și acest element de gândire modernă viziunilor cosmogonice ale înțelepciunilor tradiționale, făcându-l să fuzioneze organic cu ele, Eminescu a alcătuit o sinteză care depășește modelele și creează o stare analoagă cu aceea de bucurie a văzătorilor brahmani, a magilor chaldeenii ori zoroastrieni, de a fi asistat la nașterea lumii. Căci după zugrăvirea haosului, a absenței, urmează, ca într-o dănțuire cosmică, în ritmuri și intensități, ca în *Creațiunea* de Haydn, într-o muzică de sfere, începuturile, ieșirea lumii din haos.

Și poate și uluitoarea imagine a Timpului mort, a timpului spațializat²¹ care-și „întinde trupul și devine vecinicie”, din apocalipsa simetrică cu geneza, va fi fiind și ea rodul mito-poetic al meditației asupra categoriei kantiene a timpului care a marcat atât de puternic *Scrisoarea I*.

Ceea ce pare vrednic de observat însă și în *Sărmanul Dionis* și în *Scrisoarea I* și în *Luceafărul*, pe care le socotim operele cele mai de seamă zămislite de Eminescu sub înrâurirea gândirii kantiene, este

²¹ Vezi și Vasile Lovinescu, *Al patrulea hagialăc*, București, 1981, pp. 130–131, înțelegând aci exprimarea cvadraturii cercului.

tocmai curioasa vecinătate în care această gândire stă cu produsele vechilor înțelepciuni tradiționale. Poetul gânditor le topește laolaltă cu ușurință și într-un chip desăvârșit, de parcă toate s-ar afla într-o mult așteptată complementaritate. Cartea lui Zoroastru și arta maestrului Ruben parcă n-ar putea acționa dacă mintea eroului n-ar fi în stare să cugete timpul și spațiul ca pe niște categorii transgresibile, reversibile. Așa încât Kant a devenit pentru Eminescu un maestru al unei inițieri esențiale, al unei direcționări hotărâtoare în spirit, analoagă, în chip curios, dar explicabil, cu ceea ce exercitată de „marile cărți” din vechime la care poetul a avut, de asemenea, un însetat și fructuos acces. Și dovada ce ni se pare pe de-a întregul convingătoare este echivalența perfectă, măsurabilă prin identitatea efectelor, între tipul de cunoaștere magică, accesibil călugărului Dan cel școlit de maestrul cabalist Ruben pe vremea lui Alexandru cel Bun, și tipul de gândire kantian despre spațiu și timp cu care operează în lumea modernă avatarul lui Dan, Dionis. Sigur că ambii avatari folosesc cartea astrologică a lui Zoroastru, dar orizonturile gândirii lor sunt diferite, după cum am arătat. Așa încât ni se pare că mai cu seamă prin *Sărmanul Dionis* suntem în posesia argumentului decisiv al acelei eliberări a intelectului și spiritului eminescian pe care o consemna poetul însuși într-un fragment de o frumusețe care-l face repetabil la nesfârșit. Pe o pagină de manuscris²², fila 11, numărul 2287, a rămas fixată o reflecție impresionantă prin adevărul unei receptări personale cum rar dezvăluia Eminescu: „Da! orice cugetare generoasă, orice descoperire mare purcede de la inimă și apelează la inimă. Este ciudat, când cineva a pătruns odată pe Kant, când e pus pe același punct de vedere atât de înstrăinat acestei lumi și voințelor ei efemere, – mintea nu mai e decât o fereastră prin care pătrunde soarele unei lumi nouă, și pătrunde în inimă. Și când ridici ochii te afli într-adevăr în una. Timpul a dispărut și eternitatea cu fața ei cea serioasă te privește din fiecare lucru. Se pare că te-ai trezit într-o lume încremenită în toate frumusețile ei și cum că trecere și naștere, cum că ivirea și peirea ta înșile sunt numai o părere. Și inima, numai,

²² Reprodus în M. Eminescu, *Opere*, IV, Teatru, ed. cit., pp. 535–536 și în M. Eminescu, *Fragmentarium*, ed. cit., pp. 549–550.

e în stare a te transpune în această stare. Ea se cutremură încet din sus în jos, asemenea unei arfe eoliane, ea este singura ce se mișcă în această lume eternă... ea este orologiul ei.”

Curios lucru, zicem noi, că întâlnirea kantiană a produs la Eminescu, dacă e să luăm ad litteram vorbele lui, și nu ca metafore, superbe, ce e drept, a produs un proces care, de obicei, încununează aplicarea unor tehnici de natură spirituală. Mîntea imobilizată, din care deci au fost alungate fugitivele imagini și dorințe, devine o fereastră prin care pătrunde un nou soare, lovind inima, această suavă harfă eoliană, singurul element de mișcare într-o lume percepută în eternitatea ei. Nu atât spre tehnicile brahmane ori buddhice ne poartă această stranie mărturisire, ci spre o experiență de tip pascalian sau chiar, îndrăznim a sugera, din pricina legăturii cu inima, de tip isihast. Și așa s-ar explica, mai degrabă, relația stabilită în sinea sa și în nuvela fantastică *Sărmanul Dionis* de romanticul aspirant spre absolut, între doctrina kantiană și doctrinele secrete ale Antichității.

Același lucru a vrut, probabil, să spună G. Călinescu atunci când afirma în stilul său mulat cu eleganță după înalta trăire și alesele imagini ale modelului său: „În apriorismul filosofului de la Königsberg, el vede o liberare a spiritului de contingențele universului concret, o religie a ideilor vecinice, o îndreptățire teoretică, în fine, a visului pur poetic²³.”

Astfel și G. Călinescu, care contestase înrîurirea timpului kantian asupra *Sărmanului Dionis*²⁴, recunoaște totuși legătura de nedezmințit dintre filosofia lui Kant ca „îndreptățire teoretică” și opera eminesciană ca produs al „visului pur poetic”, chiar dacă nu pune explicit semnul echivalenței între cele două sintagme.

Așadar, întâlnirea geniului tânăr eminescian cu filosofia kantiană în prima etapă a putut genera, într-un astfel de „vis pur poetic”, o capodoperă literară ce poate concura cu cele mai generoase producții ale romantismului german, ale nuvelei fantastice în general. Căci prima explozie, cum afirmam mai înainte în legătură cu „psihologia popoarelor”, se petrecea la intelectualul Eminescu pe tărâmul

²³ G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, I, 1935, p. 12.

²⁴ *Ibidem*, p. 20 și urm.

creativității care primea cel dintâi stimulul prin finele sonori ale „harfei eoliene”, ale inimii, ale afectivității. Dar aplecarea gravă, hotărâtoare pentru mersul gândirii proprii, pe textul kantian, în multiplele scopuri lămurite ori nelămurite încă de exegeți, avea să se producă abia mai târziu.

Într-adevăr, traducerea din *Critica rațiunii pure* a fost săvârșită, ca lucrare sistematică, în anii studiilor berlineze, adică între anii 1872–1874. Chiar dacă au existat tentative anterioare confirmate de Ioan Slavici în *Amintiri*²⁵ sau prelungiri ale acestei îndeletniciri în țară, până în 1875, și chiar 1877, după cum atestă datarea unei file de manuscris²⁶.

Analiza extrem de riguroasă întreprinsă de Constantin Noica asupra țelurilor posibile ale tălmăcirii lui Kant de către Eminescu acoperă întreaga arie a cercetării, așa încât nu mai e nevoie să revină asupra argumentelor, pe deplin convingătoare. Este evident că ipoteza doctoratului care i-a stăpânit destulă vreme pe unii specialiști începând cu Ion Rădulescu-Pogoneanu²⁷ cade ca total nefondată. Deși respectabilul discipol maiorescian are și meritul întăietății în materie, cu limitele firești ale informației de până atunci, și pe acela de a fi emis, tot în limbajul epocii care apare azi ușor sărac, ideea obârșiei *Sărmanului Dionis* în doctrina kantiană: „În această juvenilă plâsmuire poetică, Eminescu își ia zborul în lumea închipuirii pe aripile teoriilor lui Kant despre spațiu și timp, interpretate de un suflu de poet”...²⁸

Cade, de asemenea, dar nu de tot, ipoteza traducerii *Criticii rațiunii pure* în scopul pregătirii cursului universitar propus de Maiorescu la întoarcerea în țară a poetului aflat la Berlin. Nu de tot, căci exigența lui Eminescu, măsurabilă cu etaloane ce depășesc normalul omenescului, s-ar fi putut îndârji într-atât încât să pornească la drumul interpretării filosofilor de care urma să se ocupe, de la

²⁵ *Ibidem*, p. 19.

²⁶ Ms. 2258, ff. 152v, 153v.

²⁷ I.R. Pogoneanu, *Kant și Eminescu*, în *Convorbiri Literare*, nr. 6–8, an XI, 1906, pp. 519–549.

²⁸ *Ibidem*, p. 522.

traducerea textelor celor mai reprezentative ale aceloră, reîncepând, după obiceiul său, totul de la început. Și se face îndeobște referire cu privire la această insașiabilă sete de cunoaștere totală, la mult citata scrisoare către Titu Maiorescu, din 5 februarie 1874, trimisă de la Charlottenburg, în care cu modestie anormală și cu o detașare suverană față de persoana sa, poetul explică relația sa cu Kant. Reproducem și noi fragmentele cu pricina, fiindcă au, pe lângă adevărul lor moral și intelectual, o frumusețe neatinsă de oricâte reiterări ale citatului: „Kant mi-a căzut în mână relativ târziu, Schopenhauer de asemenea, ce-i drept îi cunosc, însă renașterea intuitivă a cugetărilor în mintea mea, cu specificul miros de pământ proaspăt al propriului meu suflet nu s-a desăvârșit încă. La Viena, am trăit sub influența nefastă a lui Herbart, care prin firea ei te dispensează de studiul lui Kant...

Asupra bazei unor prelegeri eventuale, aș fi deci de acord cu mine însumi; când mă gândesc însă la expunerea (practică), trebuie să mărturisesc că îmi lipsesc cunoștințele cu care ar trebui să încep: științele naturale, în special antropologia.”²⁹

Ca orice spirit foarte înalt și obiectivat deplin de sine, Eminescu își dă pe față scrupulele, își spune socratic „neștiința”, care, la cei 24 de ani ai săi putea foarte bine fi luată drept adevăr și argument de către ceilalți. Se înțelege însă ca substrat al refuzului, mai ales lipsa asimilării acelor cunoștințe fundamentale pe care tânărul socotea că ar fi trebuit să le facă să renască în mintea sa, în propriul său suflet, „cu specificul miros de pământ proaspăt”. Se înțelege poate aci mai bine ca oriunde natura de excepție a demersului intelectual la Eminescu, rigoarea severă și tenace cu care se aplica materiei de stăpânit până când o făcea întru totul a sa, integrând-o în configurația particulară a „formeii minții” proprii. În felul acesta trebuie considerată și complicata chestiune a influențelor pe care le-a suferit, în general, și aceea a gândirii kantiene în special, și nu trebuie uitat un factor nelipsit din îndelungatul proces al asimilărilor din lumea cunoașterii: raportarea *necontenită* la orizontul culturii naționale, ale cărei necesități Eminescu le știa mai bine decât oricine pe lume, atunci ca și acum.

²⁹ I.E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. I, 1933, p. 103.

Noi am putea crede astăzi că poetul lucra, citea, studia enorm pentru plăcerea și nevoia creșterii lui, pentru nutrirea substanței creației sale, așa cum se întâmplă cu orice intelectual, mai cu seamă cu orice scriitor, de ieri și de azi. Dar în acest geniu de netăgăduit național, lucrurile se petreceau astfel. O conștiință vie, acută, mereu neliniștită, a continuității neamului din care el reprezenta o verigă, l-a făcut să trăiască într-un prezent încărcat de toate dimensiunile timpului. Știm că se simțea urmaș, cu o smerenie vizibilă în fiecare gest și acțiune din biografie, ca și în fiecare pagină din operă. Știm ce apărări pasionate a desfășurat, cu ce vehemență a răspuns oricăror atacuri îndreptate împotriva aceluia pe care-i socotea înaintașii săi, chiar a celor mai umili, conferindu-le dacă nu o valoare estetică, măcar una „cronistică”, adică istoric absolută.

Revenind la traducerea *Criticii rațiunii pure* din acest punct de vedere, e nevoie poate să amintim că pe filele aceluiași manuscris este transcris cursul de logică al lui Eftimie Murgu. Interesul lui Eminescu pentru antecesorii săi, nu numai poeți, dar și gânditori și oameni de cultură, era vecinic deschis. Mai buni, mai slabi, el îi socotea părtași și trudnici la înaintarea noastră prin veacuri. De aceea nu se cuvine să trecem cu ușurință peste o anumită tradiție a studiului kantian la noi, indiferent cât de modești ar fi fost promotorii lui și indiferent dacă l-au receptat pe Kant direct ori printr-un urmaș fără strălucire ca acel W.T. Krug, succesorul lui Kant la catedra din Königsberg.

Într-un studiu mai vechi, G. Bogdan-Duică s-a ocupat de *Cantianii români*³⁰ din Transilvania, arătând vechimea preocupării și numărul destul de mare al adepților doctrinei Kant-Krugiene. Seria începea, mai puțin convingător cu Budai-Deleanu, ale cărui note anticlericale însoțind *Țiganiada* erau puse pe seama influenței operei lui Kant, *Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft* (deși acele note pot fi găsite pretutindeni în secolul Luminilor începând cu Montesquieu și Voltaire).

Mai convingător era exemplul lui Gheorghe Lazăr, care, studiind la Viena, spune Bogdan-Duică, a adus de acolo „entuziasmul pentru

³⁰ În *Semănătorul*, an III, nr. 6-8 februarie 1904, pp. 81-84.

filosofia kantiană și-o introduse în școala de la Sfântul Sava³¹, împotriva foarte popularei filosofii a lui Condillac. De altfel, după o relatare a lui Eliade Rădulescu din *Curierul românesc*, 1839, p. 263, Lazăr chiar începuse a traduce din Kant, ceea ce nu e un lucru neglijabil.

Simeon Bărnuțiu propusese încă din 1839 și tradusese, pentru școlile din Blaj, toată filosofia lui Krug. Iar memorabilul său discurs (sub semnul valorii istorice) de la 1848, se întemeia în cererea de drepturi pentru români, „pe idei culese din filosofia dreptului Kant-Krugiană”³². Până în cursurile de Drept natural public susținute de Bărnuțiu la Iași aveau să răsune ecourile kantiene.

Pe de altă parte, August Treboniu Laurian rostea, la 1845, într-un *Cuvânt academic* către elevi, un elogiu al idealului moral kantian, și urma să publice, după doi ani, în 1847, un prim volum dintr-o traducere din același W.T. Krug.

Imitându-l pe A.T. Laurian, Timotei Cipariu l-a tradus în întregime pe Krug, la 1861. Dar ceea ce ni se pare interesant în ordinea noastră de idei este faptul că, propunându-l pe Krug, Cipariu făcea o referire specială la dificultatea limbajului filosofic, ca un fel de scuză, probabil, pentru imperfecțiunea traducerii sale, spunând „cu toate că limba filosofică, și preste tot, și în specie precum se află în școala kantiană, e din capul locului mai anevoie de înțeles.”³³

Și atunci, să nu legăm oare efortul tălmăcirii eminesciene și de această necesitate exprimată de o întreagă generație de cărturari transilvăneni care, fascinați mai cu seamă de postulatele morale și juridice deduse din *Critica rațiunii practice*, nutreau o convingere adâncă „despre utilitatea națională a filosofiei cultivate de ei”³⁴

Fiindcă poetul nu numai că îi cunoștea și-i prețuia pe aceia toți din faptele și scrisa lor, dar înțelesese mai bine decât orice alt „regățean”, om politic sau om de cultură, unitatea lor funciară de acțiune și de

³¹ Apud G. Bogdan-Duică, *op. cit.*, p. 84.

³² *Ibidem*, p. 83.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*, p. 84.

țeluri. Și-i apăraseră cu fervoare oricând fuseseră atacați, chiar de protectorul său și marele intelectual Maiorescu. Contribuise la această cunoaștere din adânc și legătura sufletească și intelectuală cu acel dascăl prea iubit, Aron Pumnul, și el unul din tribunii românismului ardelean, care, cine știe, îi va fi pomenit, poate, de Kant.

Oricum, vorbele lui Cipariu despre limba filosofică, „mai anevoie de înțeles”, ar fi putut constitui un îndemn pentru învățăcelul întru filosofie din generația următoare, spre încercarea de mlădiere a limbii pe unul din textele cele mai spinoase sub raportul abstracțiunii din toată istoria filosofiei (de altfel, regretatul Ion Petrovici ne repeta argumentul pătrunderii lui Eminescu în universul kantian unde avea să rămână în mod esențial ca într-un univers congener, prin mrejele fermecătoare ale poeziei stilului lui Schopenhauer care-l traducea mai degrabă pentru sensibilitatea firilor artistice). Căci nu este defel exclus ca poetul care a avut acces la atâtea uimitoare, incredibile surse, să fi cunoscut și textul lui Cipariu (pe care îl și ascultase vorbind în catedra din Alba Iulia). Și atunci acele „latinisme” din textul traducerii eminesciene de care pomenea puțin încurcat I.R. Pogoneanu³⁵, ca și nuanța ardeleană destul de accentuată nu s-ar putea oare explica printr-un ușor mimetism al tălmăcitorului asumat deliberat la punctul de pornire și depășit, de departe, prin toată demonstrația filologic-filosofică magistral realizată de Eminescu? Veriga se ipostaziază ca atare într-un proces, vădit ilustrat, de continuitate, atât într-o anumită ramură de gândire atunci profund necesară, cât și în latura evoluției lingvistice, în materia fixării terminologiei filosofice. El pornea de la ei și ajungea la sine într-un fel care întărea propriile sale cuvinte consemnate undeva: „Cine va vrea să facă istoria unei epoci sau a unui mișcămint oarecare, înainte de toate va trebui să facă a se simți legea continuității acestui mișcămint”... arătând „punctul de purcedere, de ajungere, și apoi seria termenilor intermediare prin cari se află unite aceste două termene extreme”³⁶.

Pentru orizontul cunoașterii eminesciene însă, etapa traducerii din Kant are o însemnătate cu totul particulară. Om prin excelență

³⁵ I.R. Pogoneanu, *op. cit.*, p. 540 și urm.

³⁶ Vezi Eminescu, *Articole și traduceri*, Editura Minerva, 1974, p. 384.

al treptelor, artistul-gânditor suie simultan pe toate nivelurile. Ca într-un sistem de vase comunicante, fiecare etapă instaurează un fel de unitate a demersului intelectual și creator, unitate în diversitatea altfel descumpănitoare a activităților mentale eminesciene. Și etapa berlineză pare să se poată subsuma unei preocupări dominante în care Kant se înfățișează ca un reper fundamental. Cum s-a observat, traducându-l pe Kant, Eminescu organiza pe o idee personală³⁷. Adică, așa cum arătam înainte, Berlinul a însemnat față de Viena o reducere a suprafeței interesului filosofic și de cultură în genere, dar o notabilă și hotărâtoare adâncire pe suprafața explorată. De la interesul pentru rațiunea practică, Eminescu a trecut la săparea în adâncime a rațiunii pure, la urmărirea modului în care Kant demonta, ca un ceasornicar genial, mecanismul cunoașterii. Și traducerea din *Critica rațiunii pure*, dincolo de scopurile practice posibile avute în vedere (dacă ele vor fi existat ca atare), a exprimat un nivel dintre cele mai înalte al interesului față de demersul epistemologic al minții omenești, manifestat de Eminescu care lega filosofia lui Kant și de o anumită semnificație antropologică (să nu uităm că Immanuel Kant era un filosof al Luminilor!).

După caracterul eliberator al filosofiei kantiene, resimțit ca atare în anii vienezi mai cu seamă, aspectul antropologic al doctrinei i se arăta lui Eminescu mai atrăgător în anii berlinezi când mintea omenească, sufletul individual și rolul psihologiei, în special ca doctrină despre însușirile sufletești ale popoarelor, îl preocupau în mod esențial. Însuși Constantin Noica acceptă în oarecare măsură ideea³⁸, zicând: „Nu va fi de mirare, deci, dacă Eminescu va vorbi în primul rând despre aparatul de cunoaștere pe care-l analizează Kant și despre felul cum vedem noi lumea. Kant însuși autoriza câteodată un anumit antropologism.” Și chiar dacă filosoful român adaugă imediat un corectiv („dar și filosoful poate fi înțeles mai adânc, și Eminescu”³⁹), aceasta nu este, evident și firesc, decât o pavăză

³⁷ Vezi comentariile la ediția citată, p. 387.

³⁸ C. Noica, *op. cit.*, p. IX.

³⁹ *Ibidem*.

împotriva mărginirii doar la antropologism. Ceea ce nici nu se poate întâmpla, când se ia în considerație globalitatea relațiilor atât de complexe și de constante între poetul și omul de cultură român, și gândirea kantiană.

E vorba, aşadar, în etapa berlineză, de un accent mult mai pronunțat al atenției îndreptate asupra aspectului antropologic al criticismului kantian de către Eminescu, dar după ce acesta epuizase pentru sine filosofia înțeleptului de la Königsberg. E vorba de un alt unghi de abordare (și care s-a soldat, probabil, cu traducerea atât de prețioasă pentru cultura română a *Criticii rațiunii pure*, moment nou, ipostază nouă în tentativele istorice succesive de a investi această cultură cu „o bază concretă și oarecum permanentă”⁴⁰ ce-i lipsea, în scopul aducerii ei la un numitor european), corelat cu o perspectivă mult mai largă, menită să cuprindă insul și națiunea, omul universal cunoscător prin deținerea rațiunii și particularitățile specificului național.

În însemnările luate în cursul de *Istoria generală a filosofiei*, ținut de Eduard Zeller la Berlin în anul universitar 1872–1873, și care pot constitui indicii, prin selecția operată în datele prezentate de profesor, despre unele accente în câmpul preferințelor studentului la vremea aceea, sunt destul de frecvente notațiile privitoare la psihologie. La psihologie și rolul ei⁴¹. La *Critica rațiunii pure*, psihologie⁴². La psihologia popoarelor, la doctrina despre însușirile sufletești ale popoarelor (după care urmează numele lui Locke, Hume, Kant) etc.

Și asta chiar în zilele lui ianuarie 1873, când am presupus că l-ar fi cunoscut pe M. Lazarus, cel mai reprezentativ specialist în materie de *Völkerpsychologie*, prin mijlocirea lui Maiorescu.

De fapt, urmărind atunci aspectele de psihologie și antropologie ale procesului cunoașterii, Eminescu își proiecta, în lumina universală a disciplinelor filosofice și științifice, întrebările mai vechi,

⁴⁰ I.R. Pogoneanu, *op. cit.*, p. 521.

⁴¹ Ms. 2257, reproduș în Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, ed. cit., p. 93.

⁴² *Ibidem*, p. 94.

întrebările neîncetate ale raporturilor individului cu poporul pe care-l reprezintă, în speță ale propriilor sale raporturi cu poporul său. Oricât de transfigurate abstract, teoretic, acestea două dobândesc o pondere din ce în ce mai mare, mai apăsătoare în aria unei minți bântuite de tănuitele gânduri ale miticului complex voievodal trădat din când în când de temerare, poate chiar involuntare, scânteieri, rapid reprimare, în operă (el – Decebal; el – Ștefan). Ideea exponențială despre geniu, mult mai veche la Eminescu, se manifestase în varii feluri în etape deosebite. Ceea ce îl interesa era modul în care insul putea întruchipa o nație. În speță, cum el, insul liber prin cunoaștere (lucru învățat de la Kant), condus de legea morală a imperativului categoric (învățat tot de la Kant), putea reprezenta, la puterea cea mai înaltă, specificitatea unui popor. Geniul își căuta în realitate identitatea, încercând să-și explice teoretic posibilitățile de identificare cu o comunitate națională.

Așa gândea când scria în fugarele note ce i se știau, în anii adolescenței târzii, dinaintea studiilor în străinătate, brodând pe o idee dragă idealismului subiectiv: „... Eu e Dumnezeu. Națiunea mea e lumea, cum fără eu nu e Dumnezeu, astfel fără națiunea mea nu e lumea. Națiunea acest complex de euri...”⁴³ Legătura dintre cei doi termeni, ins și comunitate, era, iată, stabilită încă din vremea celor mai vechi preocupări ale lui Eminescu fixate pe hârtie, într-un limbaj naiv, nu însă lipsit de expresivitate.

Sigur că până în anii berlinezi gândurile au evoluat hrănite de o reflecție tenace, dată fiind importanța chestiunii neconținut agitate de neliniștita, creatoarea lui minte. Și în direcția descoperită în școala din Heidelberg și în *Völkerpsychologie*, direcțiile ducând spre folclor și istorie națională, și-a găsit, probabil, explicațiile suficiente pentru relația popor-creator exponențial. Suficiente pentru o clipă, pentru o etapă desigur. Dar acoperind, oricum, nevoia lui imperioasă de adevăr care să lumineze, să potențeze orice situație dată, într-un plan teoretic.

Predilecția lui de până atunci pentru folclor, mitologie și istorie națională, foarte timpuriu instalată, fusese una de natură empirică.

⁴³ Ms. 2262, f. 1v, în ediția Perpessicius, *Opere*, V, 1958, p. 637.

Perspectiva deschisă de etnopsihologie însă i-a îngăduit să se înalțe mai sus, acolo unde aspira întotdeauna pentru a dobândi o altitudine în măsură să-i dea dimensiunile obiectiv reale ale faptelor și ale raporturilor dintre ele.

Pe tărâmul istoriei naționale, ca și al istoriografiei, Eminescu s-a desfășurat cu dragoste în primul rând, cu o neobișnută participare afectivă, socotindu-le întru totul relevante pentru spiritul nației manifestat în ele. Istoria dezvăluia sau ajuta la dezvăluirea specificității unui popor, punea în valoare caractere particulare, arăta țeluri pe care coerența și organicitatea gândirii eminesciene le cerea, le reclama pretutindeni.

Și el s-a cufundat în istoria națională până la a se face una cu ea, încercând (și izbutind în chip absolut și nerepetabil) să se identifice cu fiecare moment din cursul faptelor hotărâtoare și să proiecteze în mit pe cele mai importante dintre ele, asemenea celor mai de marcă romantici. Shakespeare i-a slujit de model, din nefericire neatins, pentru dramele cu subiect din istoria națională. Dar spre deosebire de Walter Scott, în romane, ori Victor Hugo, în dramaturgie, Eminescu n-a căutat în istorie pitoresc sau culoare locală, nici numai subiecte ca atare. Îndârjirea lui asupra Evului Mediu românesc a produs, desigur, și caractere dramatice în fragmentele rămase din dramele istorice, căci întâlnirile lui dintâi se răsfrângeau în primul rând în creație, cum am văzut și în celelalte domenii. Dar preocuparea lui de căpetenie era să extragă din personalități și evenimente concluzii definitorii pentru o devenire anume, aceea a poporului român. El îi căuta icoana adevărată, aceea la care să raporteze mai apoi prezentul atât de nesatisfăcător, atât de înstrăinat și de căzut. El aspiră să descifreze, în litera moartă a faptului consemnat de cronici și deasupra lui, un „principiu, sufletul – nemuritor neapărat – care a dat consistență și conștiință națională maselor și a făcut din ele o națiune”⁴⁴.

În căutarea acestui principiu unificator, individualizator a mers neîncetat Eminescu precum un alchimist pe urmele pietrei filosofale, fără răgaz, pendulând între planul empiric al faptelor

⁴⁴ În articolul *O scriere critică*, în *Albina*, V, nr. 3–4, Pesta, ian. 1870, reprodus în Eminescu, *Articole și traduceri*, 1974, p. 7.

și acela teoretic, generalizator. De aceea a urmat, în anii studiilor universitare, cursurile de istorie veche și medie, cu aceeași pasiune pe care o acorda studiilor filosofice.

Și ocupându-se în aceeași măsură și de istoriografie, își limpezea sieși mai stăruitor faptele răsfrânte în sufletele și mințile istoriografilor, îndrăgostiți ca și el de patrie, de națiune. I-a iubit și apărât pe istoricii Școlii Ardelene chiar împotriva lui Maiorescu, în articolul mai înainte citat. Și cu o pasiune patriotică fierbinte răspunde, la 20 de ani, acelor care „uitându-se cu despreț din fruntea și prin ochii secolului asupra a toți și toate”⁴⁵, loveau în opera istorică a corifeilor ardeleni. Reproșul este amar în mânia lui reținută și autorul articolului își asumă parcă, încă de pe acum, ca un înger justițiar, răzbunător al neamului, durerile lui Șincai, când îl ferește pe acesta de acuza de neadevăr adusă de Maiorescu. Căci cuvintele lui Eminescu sunt ca un strigăt: „Trebuie cineva să fie mai mult decât clasic, pentru de-a pretinde de la cel persecutat, de la autorul condamnat la ardere de viu, cel părăsit și scepticizat de dureri, să fie în toate drept, în toate nepărtinitoriu, ba poate și filantrop față cu inamicii săi de moarte. Cu toate astea, rămânem datori cu răspunsul la întrebarea dacă Șincai, ca un adevărat martir ce-a fost, nu a rămas drept și nepărtinitor până și cu inamicii. Șincai, chiar dacă n-ar fi atât de mare, cum pretindem noi că este, totuși el a fost la nălțimea misiunii sale – la o *nălțime cronistice absolută* (s.n.)...⁴⁶

Și mai departe, referindu-se la *istoria istoriei*, adică la istoriografie, tânărul autor face observații foarte serioase cu privire la fazele procesului de scriere a istoriei, căci și aci mintea lui iscoditoare descoperise *procesul*, fazele devenirii științei istoriografice. El îi explică lui Maiorescu, el studentul, că „procesul întru scrierea istoriei la orice națiune se începe mai întâi și constă din *chronografie*, cu sau fără tendință, din culegerea de prin toate părțile a materialului”⁴⁷. Și că numai după aceea urmează dobândirea acelei altitudini de la care

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 1.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 8.

⁴⁷ *Ibidem*.

privirea îmbrățișează și judecă totalitatea faptelor subsumându-le unei idei generale, unui principiu coordonator: „Dominarea critică asupra acestuia (materialul, n.n.) și câștigarea unui punct de vedere universal, din care să judecăm faptele, e fapta unor timpuri mult mai târzii decât aceia a căror caracteristică și expresiune a fost Șincai...”⁴⁸

Ca pretutindenii în nesfârșita sa strădanie de cuprindere, și aci în istoriografie, Eminescu va înțelege și va căuta, deliberat, obiectivizarea față de materialul factic, înălțarea în lumina curată a teoreticului. Ceea ce ni se pare încă expresiv pentru etapa aceasta a gândirii eminesciene, cu țeluri încă nediferențiate, este o oarecare preponderență a politicului (am emis mai de mult chiar o ipoteză cu privire la o opțiune, evident neclară, neexplicită, a studiosului în perioada vieneză, opțiune care ar fi mers în direcția unei cariere politice, încheiate însă cu eșecul personal de după sărbătoarea de la Putna). Și lucrul se vedește chiar în pagina despre Șincai căruia îi conferă în cele din urmă chiar atributul operii istoriografice științifice, deoarece, zice el, „în totalul său domină o singură idee, aceea a românismului, care de asemenea face din opera sa o operă a științei, în loc de a rămâne numai o culegere nesistematizată de fapte istorice”⁴⁹.

Pe atunci simpla idee a românismului (legat fără îndoială de aspirația spre unitatea națională pe care o nutrea cu putere încă din anii vienezi) îi părea lui Eminescu aptă de a scoate faptul istoric din „empiric și pragmatic” și de a-l trece în ordinea modului de tratare „speculativ”.

Dar perspectiva se va schimba și aci, în domeniul istoriei naționale, sub înrâurirea decisivă a studiului filosofic. Și anii berlinezi de studiu vor fi aceia care vor înregistra mutația. Viziunea se clarifică, elementele ei se decantează, legându-se între ele prin firele filosofiei, istoriei, filosofiei istoriei, etnopsihologiei etc., în feluri inextricabile. Pasiunea pentru istoria națională, pasiunea patriotică sunt departe de a dispărea. Dar ele capătă înălțimea obiectivării nobile și aura pe care o dă judecata investită cu adevărul universalității. Și chiar descoperirea documentelor, descifrarea și interpretarea lor

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ *Ibidem.*

sunt scoase de sub semnul empiricului. Ceea ce încearcă Eminescu la Königsberg, la Lemberg și în orice arhivă, pe orice hârtoagă veche de atunci încolo este decelarea unui duh aparte care permează litera bătrână, dând de știre, o dată mai mult, despre o devenire anume, a unui anume popor, cu o individualitate marcantă, desfășurându-se într-un fel anume și tinzând spre un țel care se configurează numai în raport cu o structură anume. Așa înțelegea în viziunea sa organicistă Eminescu istoria națională și la această viziune raporta orice cuvânt scris, orice tradiție, și în certitudinea interioară pe care i-o dădea această viziune epurată de scoriile imediatului, putea poetul să-și înceapă operația de mitizare a unor momente, a unor personaje din istoria națională de la Decebal la Ștefan cel Mare.

Când s-a aplecat asupra volumelor de documente Hurmuzachi, în anii 1875–1878, a făcut-o cu un sentiment de solidaritate tacită, față de autor, marele patriot bucovinean Eudoxiu cavaler de Hurmuzachi, precum și față de conținutul acelor documente, în mod esențial probante pentru vechimea și continuitatea întregului popor român. Știm acum aproape sigur că traducătorul volumului 1 (Erster Band) din *Fragmente zur Geschichte der Rumänen* (Fragmente din istoria românilor) – 1878, este Eminescu, prin coroborarea unor surse de încredere. Se știe și unde, și în ce împrejurări a făcut traducerea. Trimis în vara anului 1878, la sugestia doctorului Kremnitz, la moșia din Dolj a junimistului Nicolae Mandrea, pentru câteva săptămâni de odihnă, cu interdicția de a citi, poetul a tradus probabil fără niciun efort, în joacă, volumul de istorie. Teodor Rosetti îi ceruse acest serviciu, cu delicatețea caracteristică, pentru a-i pune la dispoziție suma de bani de care Eminescu avea nevoie și pe care îi și cerea lui Slavici printr-o scrisoare. De altfel, Slavici l-a și vizitat la Florești unde l-a găsit cu „toane bune și sănătate”⁵⁰.

Cât despre întrebările cu privire la motivele care l-au determinat pe scriitor să nu semneze traducerea, ele par puțin oțioase când știm ce puțin preț punea pe munca sa de „nespecialitate” și mai ales pe o eventuală notorietate pe care probabil o și disprețuia. Cu atât mai mult cu cât mai toate tălmăcirile pe care le întreprinsese până atunci

⁵⁰ Apud Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu*, 1964, p. 214.

fuseseră exerciții pentru sine, supuse numai propriei sale reflecții și îndeplinind funcțiuni exclusive de „uz intern”.

Citind paginile *Fragmentelor din istoria românilor* apărute în 1879, rămâi în primul rând surprins de cursivitatea traducerii acesteia față de celelalte unde efortul echivalențelor era la fiecare pas vizibil, și la nivelul conceptului, și la nivelul cuvântului. Și realizezi de îndată că textul istoric al inimosului boier bucovinean nu pusesese în fața traducătorului niciun fel de dificultate. Pe de altă parte, tălmăcitorul însuși mânuia acum limba cu o ușurință și o siguranță incontestabile. Și din alegerea sigură a cuvântului și din structura fluentă, firească a frazei se degajă un fel de plăcere a traducătorului pe care tu însuți o resimți cu plăcere. Uneori, rar ce e drept, ai fi înclinat să spui că o turnură de frază mai ardelenească ar putea să-i aparțină lui Slavici. Dar când dai peste o sintagmă ca „apăsătorul vis aievea al predominării lor”⁵¹ (mongolilor), ca „trupele... roiau împrejurii... și căutau să-l prindă cu oțărătă poftă de adulmecare”⁵², ca Ștefan Vodă, atât de viteaz între stânci, ponoară, codri și vizunii”⁵³, simți din vorbe, din așezarea lor care le dă ritmul inconfundabil, din aerul câteodată ușor arhaizant, simți mâna marelui maestru, pentru care istoria, sinteză a trecutului, devenise cultură încorporată, parte a unei viziuni personale grandioase, integratoare, în care neamul își dobândise îndrituirile și pe planul duratei, și pe acela al eternității.

Și reîntors la surse, la fapte, nu le mai privea cu îndurerată mânie din 1870 când striga despre Șincai și istoria noastră vitregă, ci le contempla senin, neturburat. Căci legându-le, conjugându-le pe toate, el își constituise „modelul” absolut al nației în trecut și privea înspre el ca înspre o oază. Limpezite într-o lumină fără apus, de gândirea teoretică, precum după un catharsis specific al omului de cultură român, faptele trecutului căpătau o aură de perfecțiune consolatoare pentru el în raport cu contingentul, cu realul mult detestat. Traducerea Hurmuzachi, realizată în anii gazetăriei la *Timpu* provocase o

⁵¹ Eudoxiu cavalier de Hurmuzachi, *Fragmente din istoria românilor*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

scurtă soluție de continuitate, o ruptură benefică în pânza groasă de întuneric care i se părea că-l înconjoară și amenință să-l sufocă. Din nou o fereastră, mai mică desigur decât aceea kantiană, dar pentru Eminescu al acelei etape, care se înverșuna împotriva prezentului degradant, foarte importantă... Istoria românească, trecutul văzute în ochii lui așa de jigniți de spectacolul politic, de corupția moravurilor, de eșecul formelor fără fond introduse de liberali, erau investite cu dimensiuni mitice, eroice, care dădeau zbaterii lui în prezent un fel de fundal de nădejde și suportabilitate.

Eminescu își venera poporul și înaintașii și, socotindu-se el însuși verigă, cum am mai spus, și dator în sens kantian să acționeze în direcția și spiritul cerute de dezvoltarea specifică, organică a națiunii, trecuse cu imperativele moralei kantiene de la ființa sa individuală la slujirea intereselor supreme ale comunității naționale. Legea morală cu caracterul său universal, viața activă însuflețită de datoria îndeplinită cu orice preț, cu orice jertfă, îl purtau spre afirmarea adevărului în viața publică cu o intransigență aproape unică. Aspra severitate a renunțărilor sale îi dădea dreptul de a judeca prezentul din unghiul în care el se întâlnea, în perfectă consonanță, cu „modelul” trecutului românesc animat de moralitatea unei vieți de simplități eroice, de virtuți și moșteniri, și educate, din generație în generație.

Dar criteriile acestora de rigori extreme după care își călăuzea existența personală și pe care dorea să le impună vieții publice moderne românești, societatea contemporană le opunea, ca întotdeauna spiritelor superioare, o lipsă funciară de moralitate în sensul dorit de Eminescu, un haos al gândirii și interese divergente, o indiferență gravă față de corpul social, de buna lui funcționare, de viitorul lui.

Eminescu se călise în asprile superiorului imperativ categoric, strunindu-și și supunându-și nu numai pornirile naturale, dar și fireasca și ireproșabila mândrie creatoare și aspirațiile îndreptățite la o poziție socială proeminentă, numai de dragul unei viețuirii care să-i îngăduie a spune fără îngrădire adevărul în absoluta libertate a ființei sale interioare (adevăr conform modelului său personal coincizând cu „modelul „istoric românesc într-un fel analog cu acela în care gândirea filosofică modernă a lui Dionis răspundea gândirii magice a avatarului său din vremea lui Alexandru cel Bun). Dar

cea ce întâlnea în lume era departe de adevăr, contrar sincerității, spoit cu masca adevărilor mincinoase, slujind numai profiturilor personale. Și cum gândea insistent la arta guvernării în ultima fază a activității sale, se întâlnea mereu cu contradicția vehementă a solidelor și adevăratelor sale principii morale. Cerea onestitatea ca virtute principală în operația de selectare a elementelor „dirigente ale unui popor”⁵⁴, deoarece, zicea el, „moralitatea e pentru suflete identică cu sănătatea pentru trup”⁵⁵. Dar asista la un trist spectacol al cursei pentru avere și putere care-i stârnea o reacție de extraordinară indignare teoretică, deși el însuși cerea înțeleptului sau înțelepților să rămână într-adevăr „spectator ca la teatru”.

Și prăpastia dintre aparență și esență i se înfățișa tot mai adâncă. Căci în încâlcitul labirint al aparențelor în care lumea era cufundată (cu excepția „claselor pozitive”, desigur), voința de a trăi se manifesta violentă, oarbă, fără țel, mânănd înșii într-un joc grotesc, ca „pe funii”. Filosoful, artistul, ascetul se putea doar păstra în afara jocului, în afara măștilor și duplicității reversibile. În lumea aceasta, marea, universală lege morală nu mai avea ce căuta, ea devenind inoperantă aplicată la indivizi de rând sau la popoare. O altă artă a guvernării se potrivea unei astfel de lumi în care de la cel mai umil supus până la conducător nu se urmărea decât izbânda personală, profitul, succesul.

Și ziaristul-filosof nota în manuscrisul 2261: „Cabala demagogiei și a despotismului e teoria succesului. *Mundus vult decipi ergo decipiatur*. Dascălul de căpetenie al școlii este Machiavelli. Morală, adevăr, demnitate, justiție sunt numai mijloace, scopul e succesul personal și de familie a principelui sau demagogului *reversibil*. Emblema, zgriptorul cu două capete, adică cu două fețe.

Duplicitate. Om cu două fețe. Dublă morală. Dublă cumpănă. Dublă dreptate. Dascălul acestei școli este Machiavelli, emblema, vulturul cu două capete și omul cu două fețe...”⁵⁶

⁵⁴ Ms. 2261, în M. Eminescu, *Fragmentarium*, p. 232.

⁵⁵ Ms. 2288, în *ibidem*, p. 102.

⁵⁶ Ms. 2261, f. 182r, în *ibidem*, pp. 111–112.

Eminescu atingea aci, cu obișnuita-i vivacitate de expresie, o doctrină politică, o artă a guvernării aflată la antipodul riguros univocei sale concepții moral-politice. Doctrina profesată de Machiavelli la începutul secolului al XVI-lea, deci în plină disoluție a Renașterii europene, când democrației florentine ce durase câțiva ani îi pusese capăt întoarcerea familiei de Medici cu ajutorul armatelor spaniole, îi părea gânditorului politic român duplicitate în toate, în morală, adevăr, justiție, devenite doar mijloace manevrabile în unicul scop al succesului unui principe ori al unui demagog. Politica exclusivă a „rațiunii de stat”, realismul uneori crud, și poate și nociv, din *Principalele* nu erau făcute să placă nobilului organicism al concepției eminesciene care reclama o dezvoltare conform mereu structurii specifice a poporului, fondului său milenar.

Dar poate că însemnările vor fi privit numai aspectul exterior, comun al „machiavelismului”, care, ca doctrină politică superficial înțeleasă, a îmbrăcat, multă vreme, în Europa ca și la noi, un sens peiorativ, legat de o politică imorală, de intrigi și cabale. Ba chiar desinența orientalizantă din „machiaverlâc” a dat termenului o împământenire cu o nuanță de maliție și ridiculare în limba română. Mai era însă o rațiune de natură istorică ce-l putea face pe Eminescu adversar al machiavelismului la nivelul acela al unui realism de vulgarizare la care fusese reținut vreo patru secole la rând, de o incomprehensiune comună. Admirator notoriu al secretarului cancelariei florentine, Hegel antrena în dialectica lui ideea de progres, care nu-i fusese străină nici lui Machiavelli în construirea unui sistem politic nou *de toutes pieces*, substituit celor legate de prăbușirea lumii medievale, și poate de acolo, din acea direcție să vină și reputația de liberal a gânditorului italian care și ea a dăinuit destul de multă vreme⁵⁷. Or, pentru Eminescu ceea ce era legat de gândirea sau practica liberală dobânda de la bun început atribute negative.

Pe de altă parte însă, adâncă lui înțelepciune politică nu putea ignora ceea ce era într-adevăr mare în înnoitoarea doctrină (față cu gândirea medievală) a lui Machiavelli și deslușea, sub aparenta duplicitate a alternativelor oferite de acela „principelui”, pentru a-și

⁵⁷ Yves Lévy, *Introduction la Nicolas Machiavel, Le Prince*, Paris, 1938, pp. XXXIX–XLIII.

consolida puterea, țelul superior al „unității Italiei”⁵⁸. Și pe lângă înțelegerea uimitoare pentru vremea aceea a sensului superior al operei lui Machiavelli, Eminescu cel pasionat de antropologie adaugă și admirația lui pentru florentinul „adânc cunoscător al naturii omenești în părțile ei rele ca și în cele bune”⁵⁹. De aceea nu e de mirare că Eminescu a întreprins, pentru întâia oară la noi, traducerea unor capitole din *Principele* (în speță, capitolul XVIII: *Până unde trebuie să-și fie un principe cuvântul și până unde nu, și capitolul XIX: Să te ferești de dispreț și de ură*), traducere dată la lumină prima dată de G. Călinescu. Și anii traducerii, concordând cu epoca mai generalului interes față de Machiavelli, se plasează, pare-se, prin anii 1880–1881, de când datează și celelalte articole din *Timpul*, în care autorul italian era pomenit (din lunile ianuarie 1880 și iunie 1881).

E vrednică de menționat și traducerea întreprinsă de I.L. Caragiale din aceeași carte fundamentală a florentinului cu capitolele XV, XVI și XXIII, care, împreună cu cele tălmăcite de Eminescu, fac un interesant buchet selectiv. Credem că nu poate exista niciun fel de îndoială cu privire la punctul de plecare al tentativei celor doi „confrați” întru ale ziaristicii, de a da culturii românești o echivalență a *Principelui*. Acele nesfârșite discuții în contradictoriu dintre care câteva au fost consemnate de Slavici în mereu citatele sale *amintiri* și care făceau atmosfera într-adevăr intelectuală a redacției *Timpului*, se desfășurau nu numai pe subiecte lingvistice, literare ori filosofice. Cei trei colegi și prieteni scriitori erau angajați în politică, în problemele ei curente, pe care le dezbăteau în coloanele ziarului; Caragiale cu bunul lui simț și realismul lui sănătos, cu ironia lui ades strivitoare, Slavici cu așezata sa sfătoșenie moralizatoare, Eminescu, fulgerându-i în mâinile sale pe liberali și clasele suprapuse. El aducea în plus, și pe acest tărâm politic, un volum enorm de cunoștințe de specialitate, de la Teoria statului la Istoria științelor economice și Economie politică, precum și o viziune proprie integratoare care

⁵⁸ În articolul din *Timpul* (VI), 1881, 8 mai, reprodus în M. Eminescu, *Scrieri politice*, ed. Murărașu, Craiova, p. 275.

⁵⁹ *Ibidem*.

raporta totul, explicând și justificând, la dezvoltarea firească a organismului național. Astfel, Machiavelli cu celebra sa teorie a statului, nu putea lipsi din preocupările lor politice și nu numai din acestea. Căci Eminescu, așa cum se deduce dintr-o notă în legătură cu familia Bentivoglio menționată în *Principele*, își extinsese lecturile și la opera istorică a secretarului cancelariei toscane și cunoștea și *Istoriile florentine*. Iar Caragiale se inspirase pentru *Kir Ianulea*, cum bine se știe, din povestirea lui Machiavelli, *Belfegor arcidiavolo*, pe care o adusese în atmosfera colorată a Levantului.

Și în câmpul politicii și istoriei doctrinelor politice, Eminescu dovedea același duct al gândului dinspre surse în nenumărate direcții, aceeași nevoie irezistibilă de a lega cauzele prime de totalitatea efectelor în timp până acolo unde numai ochii clarvăzătorilor pot ajunge. Ca și în câmpul atâtor alte științe umane, naturale ori exacte, așa cum arăta tot mai clar publicarea *fragmentariilor* de care am vorbit, mărturii inexpugnabile ale unei genialități ce se descoperă treptat posterității, îmbrăcând aspectele cele mai diverse.

Dacă am lăsat filologia la sfârșit, am făcut-o pentru a întregi imaginea tocmai a unui spirit a cărui activitate încearcă să îmbrățișeze totalitatea, cuprinzând și izvoarele, și făurindu-și și uneltele investigației, croindu-și, cum frumos spunea George Munteanu, „pârții directe spre vechile tezaur de înțelepciune și frumusețe”⁶⁰. Și ca unui autentic spirit căutător, limbile vechi, limbile sacre i se arătau indispensabile pătrunderii în zona, altfel interzisă, a surselor. Se cunoștea insistența cu care poetul a revenit în studiul limbilor latină și greacă: S-a publicat în *Opere*, XIV, traducerea sârguincioasă (și prima la noi) a trei sferturi din manualul de paleoslavă al lui August Leskien, *Handburch der altbulgarischen (altkirchenslavischen) Sprache. Grammatik. Texte. Glosar*, Weimar, 1871, cuprinsă în Ms. 2370 B.A.R., transcrisă și comentată de prof. G. Mihăilă. Cu această operație dificilă, Eminescu își deschidea una din căile cele mai netede care să-l ducă spre cea mai iubită etapă de istorie, Evul Mediu românesc, spre limba veche a bisericii și a primelor manuscrise, a primelor documente.

⁶⁰ George Munteanu, *Hyperion*, 1, *Viața lui Eminescu*, Editura Minerva, 1973, p. 118.

Iar în sanscrită poetul s-a cufundat ca într-o apă a rememorărilor esențiale. Și dacă am parafraza finalul la *Sărmanul Dionis*, am putea înlocui araba cu sanscrita și am putea crede cuvintele: „Am fost întotdeauna surprins că nu pricep curent limba arabă. *Trebuie s-o fi uitat*”.

Știm astăzi, datorită dr. Amita Bhose, câteva lucruri sigure și de primă importanță în această privință. Manuscrisul constând din trei caiete autografe de la Biblioteca Centrală Universitară din Iași este traducerea unei *Kritische Grammatik der Sanskrita Sprache in Kurzerer Fasung* de Franz Bopp, Berlin, 1845, cuprinzând și pagini din *Glossarium comparativum linguae sanscritae*, tot de Bopp. Analiza lui atentă a dus-o pe doamna Bhose la concluzia că traducerea a fost întreprinsă după întoarcerea de la Berlin unde, probabil, urmas cursurile lui Albercht Weber și că, în linii generale, de la caligrafie la ortografie, la fonetică și lexic, Eminescu dă dovadă să fi știut „sanscrita suficient de bine pentru a înțelege un text sanscrit cu ajutorul notelor și al traducerilor într-o limbă europeană”⁶¹. Și tot imensul efort intelectual al poetului, urmărit cu minuție și admirație de cercetătoarea indiană, este pus de domniasa, pe bună dreptate, pe seama interesului pătimaș pentru filosofia indiană prin al cărei intermediu a dorit să ajungă la „descifrarea enigmei începutului lumii”. Iar studiile regretatului Sergiu Al-George validează și întăresc acest punct de vedere nou și îndrăzneț⁶².

Într-adevăr, gândul genial al poetului era mereu chemat de alte orizonturi, mai vaste, a căror explorare era tot mai grea, mai temerară, dar năștea idei mito-poetice, imagini de o unică înălțime și de o fulgerătoare originalitate. Ca să alătore o idee kantiană viziunii vedice din cosmogonia *Scrisorii I*, am putea spune exagerând că l-a tradus pe Kant și a învățat limba sanscrită.

Lumea lui interioară, dinamica și bogăția înnebunitoare a gândirii lui ne vor rămâne ascunse. Opera, magnific și dens recip

⁶¹ În M. Eminescu, *Opere*, XIV – comentariul la Franz Bopp, *Gramatica critică abreviată a limbii sanscrite*, p. 1017.

⁶² Sergiu Al-George, *Arhaic și universal. India în conștiința culturală românească*, București, 1981.

de coral, chintesențiază în imagini și cuvânt acea gândire risipită pe oceanul miilor de pagini de manuscrise. Traducerile întreprinse de poet trădează și ele uneori articulații ale aceleiași gândiri. Și ne îndreptăm cu o dorință ardentă spre ele ca să mai descifrăm o potrivire la nivelul ideii sau la nivelul cuvântului, să mai intuim o întorsătură de gând înnoitor pe un text bătrân, aproape venerabil, și să-l auzim pe românește, în limpedea rostire a unei limbi aflate sub puterea lui de făurar, tocmai atunci în fuziune.

Trecând peste traducerile eminesciene, trăiești ciudata senzație că textul aparține tălmăcitorului: în așa măsură sunt adevărate, de vii, de „el însuși”. De aci, probabil, și fascinația pe care aceste traduceri o exercită asupra atâtor textologi pătimiși și aflați, după părerea noastră, într-o splendidă competiție, la capătul căreia îi așteaptă cinstea de a fi făcut cea mai bună dintre „lecțiuni”, întru restituirea sensului celui mai adevărat.



Confluente

Eminescu și universul științei

Chestiunea mult discutată și mult controversată a raporturilor intelectului eminescian cu știința a trecut prin decenii fără a-și găsi încă rezolvarea necesară. Fără îndoială, atâta vreme cât manuscrisele eminesciene n-au fost puse la dispoziția publicului și mai cu seamă atâta vreme cât specialiștii nu le-au parcurs pentru a se pronunța, orice opinie emisă asupra problemei a rămas și rămâne precară și discutabilă.

În ultimii ani, în revirimentul uimitor al eminescologiei, cercetarea manuscriselor a început să-i intereseze de aproape și pe oamenii de știință, deoarece extensia geniului eminescian în tărâmul cunoașterii științifice devine un aspect complementar al cunoașterii filosofice, împreună hotărâtoare pentru creația artistului și gânditorului. S-au pronunțat pe domenii și fragmente matematicieni, fizicieni, biologi, toți exprimându-și uimirea admirativă față de informația extrem de bogată și la zi a poetului, precum și față de intuițiile sale surprinzătoare pe linia de dezvoltare modernă a fiecăreia dintre științe. Astfel, prin vocile lui Octav Onicescu, Aurel Avramescu, Lucius Săveanu, Solomon Marcus, Victor Săhleanu ș.a., au fost infirmate păreri mai vechi eronate, despre așa-zisa inadecvare a lui Eminescu la obiectul cercetării științifice. Dar, în schimb, s-au produs salturi în extrema opusă, prin câteva opinii care-l socoteau pe poet la fel de mare în domeniul științei, ca în domeniul său specific.

Un specialist în istoria științei, filolog în același timp, a realizat cu modestie, cu dragoste și cu pricepere, o lectură atentă, integrală a manuscriselor eminesciene, decodând, pe cât este cu putință unei singure persoane astăzi, semnificațiile cele mai importante ale culturii științifice a poetului, corelându-le, pe scurt, desigur, cu creația sa. Este vorba de I.M. Ștefan care a publicat unele fragmente din cercetările sale în reviste, iar apoi a constituit un volum intitulat *Eminescu și universul științei*. Ceea ce impresionează în primul rând în lucrarea lui I.M. Ștefan este deplina obiectivitate, strădania păstrării unei cumpene (în sens eminescian) drepte în tratarea extrem de spinosului subiect.

Purtând o evidentă iubire și o admirație profundă poetului și gânditorului Eminescu, autorul temperează neîntrerupt orice tendință

de supraevaluare, de suprasolicitare a orizontului științific al acestui geniu leonardesc.

Domnia sa parcurge pe rând domeniile științei atinse de Eminescu, alcătuiind din fiecare un mic și concentrat capitol: matematica, astronomia, fizica și chimia, biologia etc., acordând un loc aparte principiului fundamental al științei – relativitatea. Și în fiecare capitol strânge laolaltă tot ceea ce gânditorul a notat în caiete, comentând, rezumând, aruncând pe hârtie exerciții, ipoteze etc. Pe bună dreptate, I.M. Ștefan vede în orice citat ori notiță cât de sumară, o opțiune a acelei minți nesățioase care înainta în cunoaștere pe cele mai diverse și neașteptate căi, spre țelul mereu neatins al adevărului despre structura lumii, a macrocosmosului și microcosmosului deopotrivă. Făcând cu prudență sagace legături între frânturi și pagini integrale, punând în relief elementele de gândire științifică propriu-zisă și răsfrângerea lor în operă, subliniind noutatea izbitoare la vremea lor a unor aserțiuni de natură științifică, revenind ca la un laitmotiv la punerea „în ecuațiune” dorită de poet pentru toate fenomenele lumii, adică la matematizarea tuturor disciplinelor, I.M. Ștefan îl socotește pe Eminescu un precursor al multor principii din științele moderne prin acuitatea intuiției, nu ca om de știință propriu-zis. În legătură cu aceste întrebări, Solomon Marcus mi-a mărturisit prin 1989: „... nu pot să spun că Eminescu este un matematician, dar are niște intuiții geniale, în matematică; mă uit la calculele pe care le face, la ecuațiile pe care le rezolvă, la calculele pe care le intuiește, diferențiale sau integrale și mă uit ce fantastică intuiție avea. Nu pot să spun că era un matematician”. Fizicienii spun: nu pot să spun că era un fizician, dar avea o intuiție formidabilă. Firește, asta venea din geniul lui disponibil în toate direcțiile și cu bătaie exacte în fiecare domeniu. Aș adăuga un exemplu pe care îl citează domnul Ștefan în cartea citată. Un exemplu de fragment teoretic eminescian, dintr-un manuscris: Manuscrisul 2276 A filele 209–211, unde este vorba de timp, spațiu, viteza luminii și așa mai departe. Deci un fragment teoretic: „Să ne închipuim că Cezar ar fi trăit pe un pământ îndepărtat de noi ale cărui raze nu ajung la noi decât într-o mie de ani. Să ne închipuim că astăzi Brutus îl ucide și noi ținem ocheanul spre acea stea, acum nu vedem nimic, abia peste o mie de ani vom vedea ceea ce în steaua X

se petrece astăzi. Pe de altă parte să ne închipuim că oamenii din toţi corpii cereşti țin ocheanele îndreptate spre noi, unii mai aproape, alții mai departe și Cezar astăzi cade de mâna lui Brutus. Cei din Lună vor vedea astăzi, cei mai de departe mâine, și așa mai departe, poimâine, în văile universului peste o mie de ani. Raza care a căzut pe fața lui muribundă călătorește în Univers și ajunge pe rând în toate stelele infinitului, în miliarde de ani, rând pe rând; însă tragedia lui Cezar se petrece mereu fără sfârșit. Tragedia aceasta trăiește, dar pururea într-un mediu nou, pretutindeni ea este o clipă care nu este, revine, este, scade, nu este”. Domnul Ștefan a făcut o călătorie în SUA și s-a întâlnit la Columbia University cu savanți americani, printre care și câțiva nuveliști și le-a citit acest fragment și ei au întrebat câți ani are persoana care l-a scris, și Domnul Ștefan a spus: „a murit de mai bine de o sută de ani” și ei au spus: „nu e cu puțință” pentru că așa cum apar lucrurile aici, timpul și spațiul, relativitatea asta fantastică și cu miliardele de ani ale spațiului, asta e o chestiune post-einsteiniană”. Firește, lucrurile au luat o întorsătură destul de ciudată la noi pentru Eminescu pre-einsteinian, pentru Eminescu ne-om de știință. Problema este fals pusă. Eminescu căuta temelie de adevăr științific pentru imaginile lui și de aceea el se joacă cu imaginile, le construiește cu perfecțiunea aceea sintetică, extraordinară și cu perfecțiunile pe care le cunoaște.

De aceea, subscriem întru totul la concluzia cărții lui I.M. Ștefan că poetul gânditor de tip leonardesc urmărea prin știință doar o înțelegere mai din adânc, filosofică, întemeiată pe datele oferite de disciplinele științifice a fenomenelor și proceselor naturale, a legilor generale care dau unitate universului și vieții. Și ca atare se cuvine să legăm într-o singură, mare, puternică tulpină a creativității, rădăcinile multiple ale cunoașterii.



Confluente
Eufonia eminesciană

Eufonia eminesciană... În fapt, acest „titlu” n-ar trebui să stea înaintea unui capitol, ci să cuprindă, emblematic, o viață și o operă. Pentru că eufonia eminesciană nu reprezintă un fenomen exterior, rezultat dintr-o deliberată, chiar dacă savantă și rafinată, operație de armonizare între vocabulele limbii, de așezare a lor așa încât să producă un maximum de efect sonor, Eminescu nefiind nici autor de armonii imitative, nici de cuvinte potrivite. La fel, și acest aspect al operei, ca și oricare altul, trebuie privit astfel, într-o perspectivă obligatorie de altitudine și integralitate. Adâncă universalitate a spiritului său, analoagă cu aceea a romanticilor germani de primă mărime, a fost rezultatul unei extraordinare coeziuni a tuturor activităților creatoare, a tuturor sectoarelor alcătuind viziunea globală despre lume, probând o rădăcină unică a întregii sale ființe gânditoare și plămuitoare. Și când într-un manuscris (2257, ff. 11v.–12), poetul nota: „Lumea muzicii atinge mai mult rădăcina ființei noastre”, am socotit că afirmația poate fi luată într-un sens într-adevăr ontologic, deoarece conferea artei sunetelor o dimensiune de profunzime, de esență, care depășea de departe concepția despre relația dintre om și muzică a celor mai cultivați dintre scriitorii lumii.

De altfel, această referire la microcosmos nu face decât să întărească și să întregească viziunea lui Eminescu despre univers, legând laolaltă, într-o fizică vizionară, de tipul celei pitagoreice ori platonice, omul, astrele, creația în totalitatea ei. În aceste condiții, muzica era cuprinsă, în mare, în însăși structura lumii, legile ei fiind intim înrudite cu cele ale fizicii, matematicii și chiar cu ale biologiei, și aspirația nesățioasă a poetului spre absolut nu se putea satisface decât prin reprezentarea unui univers armonic, în care frumusețea era omologată cu anume raporturi pe care se fundau și facultățile de fantezie superioară ale celor chemați, a căror limbă „e armonia lui Platon” (Ms. 2287, f. 11v). De aceea când scria în Ms. 2261, „cel ce cântă se dezmiardă și pe el și pe ceilalți”, el gândea mai sus decât la agrementul, la plăcerea estetică imediată: urmărea *efectul legilor muzicii, al legilor orfice*, de a concilia contrariile, de a stinge antinomiile, de a realiza mult râvnita și atât de greu atinsa, într-un moment de har numai, *coincidentia oppositorum*.

În această viziune orfică, universul eminescian se însuflețește muzical, plenitudinea mult visată a macro și microcosmosului exprimându-se în armonii sonore. În lumea primei creații, făpturile angelice fac să răsunе cerurile de frumusețea și voluptatea cântecului lor, iar „stele albe sună în aeriene coarde rugăciunea universului”. Ascultând această muzică, Dan, avatarul sărmanului Dionis, eliberat prin iubire de lanțurile categoriale ale timpului și spațiului și aflat pe lună, apoi trecut în vis în lumea solară, trezește o stare ciudată, neînțeleasă de armonie cu cei care o produceau: „Odată el își simți capul plin de cântece. Asemenea ca un stup de albine, ariile roiau limpezi, dulci, clare în mintea lui îmbătăată, stelele păreau că se mișcă după tactul lor; îngerii ce treceau surâzând pe lângă el îngânau cântările ce lui îi treceau prin minte. În hainele de argint, cu frunți ca ninsoarea, cu ochi albaștri care luceau întunecat în lumea cea solară, cu sânuri dulci, netezi ca marmura, treceau îngerii cei frumoși cu capete și umere inundate de plete: iar un înger, cel mai frumos ce l-a văzut în solarul lui vis, cânta din arfă un cântec atât de cunoscut... notă cu notă el îl prezicea... Aerul cel alb rumen de voluptatea cântecului...”

O imagine analoagă se întâlnește în poemul postum *Demonism*, unde apare din nou lumea primei creații gândită platonic ca o lume armonioasă, eternă. Și acolo muzica stăpânește atotputernică. Dar în lumea pământului, întunecată, nefericită, armonia e spartă, ea nu se mai poate instaura și doar frânturi mai răsună în ea:

„Când îngerii cântă de asupra raclei
În lumea cerurilor – ele albesc
Și nu mai pătrund raze aurite
Prin vechiul oblon – ci raze de argint
Și pe pământ ajung țandări duioase
Din cântecul frumos – dar numai țandări...”

Așadar, muzica desăvârșită se află în lumea ideilor și până în lumea percepțiilor pământene ea ajunge în *țandări*, printr-un fenomen de refracție ce amintește, în ordinea vizualului, mitul peșterii platonice.

Dar în vârsta de aur, lumea de sus și cea de jos erau una, într-o stare de deplinătate neprihănită a naturii în care „verzile dumbrăvi cu filomele” erau străbătute de „izvoare ale gândirii” și de „râuri de cântări”. Lira lui Orfeu ades citată avea virtuți magice știute asupra naturii. Când acea vârstă s-a sfârșit, când Grecia marilor mituri a căzut, Orfeu și-a aruncat harfa sfărâmată, simbol al căderii, în mare. Și acest moment e prins de Eminescu în *Memento mori*, cu toate consecințele sonore:

„Dar el o zvârli în mare... și d’eterna-i murmuire
O urmă ademenită toat-a Greciei gândire,
Împlând halele oceanici cu cântările-i de amar
De-atunci marea-nfiorată de sublima ei durere,
În imagini de talazuri, cânt-a Greciei cădere
Și cu-albastrele ei brațe țarmu-i mângâie-n zadar...”

Tot în *Memento mori*, tărâmul paradiziac al Daciei e plin de armonii sonore: „Pe-umărul Dochiei mândre cântă pasărea măiastră”, „Prin pădurile de basme trece fluviul cântării”. Până și mulsul cerboaicelor are valențe ritmice, muzicale: „... și în doniți sunătoare/ Laptele-n cadență curge, codru’mplând c’un murmur lin”. Buciumul cheamă turmele de cerbi, cornul de-argint adună zimbrii, caii lunii sunt chemați de corn de aur: „Câte-odată-un corn de aur ei răsună-n depărtare,/ trezind sufletul pădurii, codrilor adânci cântare...” Și pretutindenii e muzică dulce: „Printre mândrele coloane o cântare blândă murmură –/ E un vânt cu suflet dulce într-un aer de briliant.”

Este evident că la Eminescu muzica e intrinsecă universului frumuseții absolute oferite de vârsta de aur a Daciei, cum fusese și în Grecia mitică. Și ca și la căderea Greciei, marea își spune suferința, arătându-și participarea:

„Dară ea înfiorată de adâncă ei durere,
În imagini de talazuri cânt-a Daciei cădere
Și cu-albastrele ai brațe țarmii-i mângâie duios.”

Așadar, acvaticul, neptunicul, care stinge sau măcar temperează

plutonicul ardentei tinereți eminesciene, păstrează în sine amintirea muzicală a vârstei paradiziace sau a primei creații, a lumii ideilor, chiar dacă numai în „șândări”, și în primul rând marea este depozitara amintirilor sonore: „Marea-n fund clopote are care sună-n orice noapte” (*Egipetul*).

Dar toate apele au păstrat virtuți muzicale: „apele plâng clar izvorând în fântâne”, „izvoare plâng în vale”, „unduoasa apă sune”, „îngâna-ne-vor c-un cânt/ Singuratece izvoare”, „unde cu glăscioare de argint”, „izvor vrăjit”, „îngânat de glas de ape/ Cânt-un corn cu-nduioșare”, „izvorul prins de vrajă/ Răsărea sunând din valuri”, „a izvoarelor murmururi” etc., etc.

Iar poetul autentic se înscrie în tradiția orfică, el exprimându-se „îmbătat de-un cântec veșnic” (*Memento mori*). Așa cum era la daci Ogur, cântărețul „care a învățat de la paserile codrilor să cânte și delectează, orb fiind, mesele zeilor” (*Planul lui Decebal – Opere*, V, p. 121), poetul voia să fie condus de acel „cântec vechi” pe care îl visase odată. Dar cu prăbușirea iubirii, principiul prin excelență armonizator al cosmosului și al ființei, „vechiul cântec mai străbate cum în nopți izvorul sare”, adică în „șândări”, semn al diviziunii și dizarmoniei, punând capăt „cântecului cel etern neisprăvit”.

Tălmăcirea imperfectă, în reducere, pe care am încercat-o aci, a orfismului eminescian, vedește totuși coeziunea și unitatea muzicală de fond a viziunii eminesciene asupra lumii, congeneră cu structura însăși a cosmosului. Și pentru întregirea imaginii muzicale asupra operei artistului, cităm aici opinia lui Tudor Vianu: „Putem spune că Eminescu este cel dintâi și a rămas cel mai de seamă poet muzician al literaturii românești. De aceea principala lui contribuție nu trebuie căutată atât în tezaurul de idei și sentimente pe care a izbutit să le exprime, cât în armonia proprie cântecului său. Impresia care stăruie în noi după lectura poeziilor sale, chiar atunci când niciuna din ideile sau imaginile lui nu mai este obiectul unei reprezentări clare, este o impresie muzicală. Ne gândim la Eminescu așa cum cugetăm la Schumann sau Chopin. Amintirea lui stăruie în noi ca aceea a unei răzlețe fraze muzicale în care s-a adunat toată puterea cântecului unui mare compozitor. Muzica eminesciană este expresia unui torent de forțe lăuntrice care a rupt zăgazurile și ne târăște. De aceea nu e nevoie

să ne deschidem poeziei eminesciene, s-o căutăm, să încercăm a ne adapta ei, așa cum este cazul pentru atâția alți poeți al căror farmec se ascunde și trebuie descoperit. Seducția eminesciană este tiranică și indiscutabilă. Cititorul eminescian are impresia că nu se poate sustrage farmecului care îl învinge. Poetul lucrează asupra lui cu puterile unui magician” (*Mihai Eminescu, în Istoria literaturii române moderne*).

Dar sigur că în observarea diacronică a devenirii eminesciene sub raportul eufoniei se întrevăd momente, trepte, etape de importanță diferită, situate în toate pe un curs suitor, și evident, interesul poetului pentru toate spinoasele probleme ale eufoniei a fost neconținut treaz și este de o reală însemnătate pentru chestiunea care ne preocupă.

Momentul concret însă al întrebărilor fundamentale, de la care pornește enorma strădanie de supunere a limbii la legile armoniei, este legat de traducerea comandată de Pascal, a lucrării esteticianului hegelian T. Rötcher, *Arta reprezentării dramatice* (Die Kunst der dramatischen Darstellung). Tălmăcind, poetul a concentrat în câteva marginalii reflecțiile sale, uimite parcă, asupra unui text care-i deschidea nu numai un vast orizont de cultură estetică, dar și o perspectivă nouă asupra problemelor generale de fonetică (în *Partea specială* a tratatului). Când Rötcher formula, de pildă, cerința cultivării tonului articulat al actorului, astfel încât să ajungă „în stare de-a exprima toate mișcărilor năuntrului” și să transforme „corpul sunetului într-un adevărat învăliș al sufletului”, în scopul „spiritualizării sunetului ca material al artei”, Eminescu se întreba, surprins parcă, într-o notă: „Va să zică sunetul are corp (care poate fi urât sau frumos, timbrul?) Sufletul acestui corp e expresiunea doar?”

De acum înainte i s-au relevat celui care caută sensuri până în cutelele cele mai tainice ale lucrurilor, valențele muzicale, expresive ale sunetului articulat, ale cuvântului, și de acum a început, probabil, travaliul simultan și paralel între intelectul care aspira spre descoperirea legilor armoniei universale, și sensibilitatea care opera concret pe materialul sonor pentru a-l face apt de expresivitatea cea mai înaltă. Atenția unică, și distributivă, și sintetică, a lui Eminescu avea să se îndrepte spre acel suflet muzical al sunetului ca într-o adevărată revelație pe care, după obiceiul său, avea s-o prefire mai întâi minuțios și adânc, ca apoi s-o treacă în intuiția artistică de unde

avea s-o cearnă în operă. A învățat adică, din paginile lui Rötcher, să se oprească asupra literelor, latura fundamentală a cuvântului – componenta eufonică. Și dovezile, cum spuneam, sunt prezente chiar pe text. Când, bunăoară, esteticianul german vorbea despre însemnătatea vocalelor și afirma că sunetul a este „decisivamente cel mai muzical dintre toate vocalele”, Eminescu, pe margine, își punea întrebarea: „Ce loc să dăm lui *ă* și lui *â*?”, adică variantelor românești ale lui *a*, care lui îi păreau că aveau un considerabil potențial expresiv.

Tot pe acest text a gândit, estetic, la deosebirea dintre consoane și vocale, descoperind că acestea din urmă erau mai degrabă purtătoarele „simțirii și *elementul propriu, muzical, al limbii*”, în vreme ce consonantul e reprezentantul reflexiunii, „a sigurității (acurateții) conceptului”. Și a parcurs și subtila observație că „în procesul dezvoltării, vocalele pline se retrag din ce în ce mai mult și fac loc elementelor celor mai fără răsunet (klanglos) – o dezvoltare care aleargă paralel cu întărirea și înăsprirea reflexiunii, a înălțării din elementul moale și indecis al simțământului la certitudinea cugetării”.

Eminescu se va fi oprit îndelung asupra acestui text despre puterea de sugestie a vocalelor, prin care esteticianul hegelian deschidea, parcă, drumul expresivității muzicale simboliste, zisele lui precedând teoretic sonetul celebru al lui Rimbaud: „... *u* servește cu preferință la simțământul celor întunecoase și îngrozitoare, *o* trezește mai mult intuițiunea a ce e solemn, sărbătoresc și măreț, și intuițiunea clarității și a plinătății curate, e a deșertăciunii relative și a lipsei de fond, *i* trezește intuițiunea celor (împungătoare) (tăietoare) ascuțite și vehemente”¹.

¹ O idee a lui Ioan Slavici în *Aminții* (Editura pentru Literatură, p. 36): „Admițând abaterile de la graiul viu numai ca licență poetică structurată de dragul eufoniei, a rimei ori a ritmului, el ținea să fie dumirit care anume dintre substantivele terminate în «ă» au o a doua terminație în «i» și am intrat într-un labirint din care nu mai puteam să ne descurcăm. Se simțea scăpat de o mare greutate când a constat că neologismele toate au o doua terminație regulată, deci în «e». Într-una din zile însă, căutându-mă la «cazarmă», o cătană, moș de la Cărpiniș, i-a spus că mă află în dosul «căzării». Asimilase omul neologismul întrebuințat în fiecare zi, nemaizicând cazarmă, ci «căzarmă», «căzării» și «căzările», cum zicea «vamă», «vămi», «vamile». Cu toate aceste zicem «mamă» și «mamele» dar nu numai «mamei», ci și «mamii».

Nu rămânea deci decât să adunăm la un loc neologismele asimilate cum se potrivesc ca o vamă și să le deosebim de cele potrivite cu mamă.”

L-au interesat în aceeași măsură și diftongii, și silabele, tot ceea ce ține de potențarea superioară a cuvântului în procesul transfigurării artistice. Și în acest proces, după primul moment al *spiritualizării sunetului*, a descoperit pe al doilea, al accentului simbolic prin care materia sonoră e adusă la semnificare. Reflectând asupra acestui moment, Eminescu nota pentru sine pe marginea textului la care trudea: „Inima unui cuvânt, punctul lui de culminare, culminarea însăși (împregiurul căreia se-nvârtesc) lângă care se grupează palide și nentonate celelalte silabe – este accentul”. Și continua și mai departe asupra acestui aspect, semn al insistenței interesului, comentând: „La noi, scria el, claritatea silabelor sau mai bine zis *calitatea muzicală* a silabelor atârnă mult de la accent...”

Nu mai puțină atenție i-a trezit cel de-al treilea moment al transfigurării, „acel al *mișcării ritmice și al tempoului*”, cum îl numea Rötcher și pe care Eminescu îl însoțea marginal de observația: „ritm și tempo, sufletul ce se mișcă a materiei (corpul) sunetului”.

Iarăși în termeni de corp și suflet privea poetul elementele constitutive ale cuvântului, dându-le o pondere cu totul particulară, integrându-le, ca marii romantici germani, într-o viziune de globalitate a universului în care muzica deținea un loc esențial, legată cum avea să fie, în concepția eminesciană, de arhitectura lumii, de structura cosmosului.

Și am insistat atât de îndelung asupra textului lui Rötcher, tradus de poet în anii primei tinereți, pe la 18–19 ani, ca și asupra notațiilor lui pe marginea textului, naive uneori, dar atât de relevante prin ecoul pe care-l trădează, pentru a pune în valoare *un izvor de acută însemnătate* întru devenirea formei operei eminesciene, rezultat al unei reflecții de cultură de o seriozitate și o minuție rar întâlnite. Sperăm că în felul acesta să pătrundem mai adecvat, mai adevărat în substanța de gândire pe care s-a înălțat superba eufonie a unei opere poetice în care cuvintele nu se alătură pur și simplu, ci sunt considerate ca entități complexe, ca forțe spirituale, structurante, cosmicizante chiar. Deoarece legile armoniei guvernează și astrele, și microcosmosul omenesc, și se exprimă în sunetul nearticulat al muzicii, ca și în sunetul articulat al poeziei, muzică și ea în propriul său fel.

Și parcurgând opera poetului, mai ales cea antumă, cu atenția îndreptată spre valorile ei sonore, muzicale, îți dai seama că în resorturile adânci ale creației s-au petrecut, treptat, modificări calitative care au produs schimbări în configurația versului eminescian.

Lupta cu cuvântul a fost, poate, constanta cea mai dramatică a activității creatoare desfășurată de Eminescu și ea se străvede, în general, înăuntrul fiecăreia din perioadele în care, de obicei, opera se divide. Dar este mai cu seamă vizibilă într-o primă etapă, aceea pe care o socotim etapa sa de *Sturm und Drang*.

A fost un timp al tinereții răzvrăcite, rebele, contestat care refuza realul și dorea răsturnarea ordinii prestabilite. Poetul dădea frâu liber titanismului său arzător. În poezie ca și în proză explodau sau se insinuuau complexe sale de înger căzut, impulsurile sale demonice, și în ciuda bine învățatei lecții de estetică rötischeriană, căci etapa este cuprinsă, în linii mari, între anii 1868–1873, poezia eminesciană este marcată de o foarte pronunțată discursivitate, de o grandilocvență romantică de tip byronian, vizibilă, încă de la *Amorul unei marmure* (1868) și *Junii corupți* (1869) și durând până la *Înger și demon* (1873) și *Împărat și proletar* (apărută în ultima variantă în 1874). În tot acest răstimp, eroul liric rostește cuvintele cu o îndârjită vehemență, ca pe un discurs pasionat, încrâncenat, într-o continuă ciocnire și involburare de sonori cu precădere consonantice. Prea rar, ca în *Mortua est* (1971), apare un vers aliterativ, luminat de pacea vocalelor: „*Argint e pe ape și aur în aer*”.

Strigând din adâncuri de magne arzătoare, din adâncurile demonismului răzvrătit, poetul nu putea scoate dicția sa de sub semnul redundanței.

Dar a venit un timp în care iubirea a izbutit să stingă combustia infernală a rebeliunii și să limpezească retina ochiului interior al artistului.

În etapa următoare, predominant magic folclorică, mergând de la *Floare albastră* la *Călin – file de poveste* (incluzând *Crăiasa din povești*, *Lacul*, *Dorința*, *Povestea codrului*, *Făt Frumos din tei*) se pot distinge noi caractere sonor-muzicale, dobândite printr-o evidentă subțiere a auzului interior al poetului, sub influența conjugată a

folclorului românesc și a *Liedului* german de la Clemens Brentano la Heine și Eichendorff.

Noul univers de sinestezii rafinate se exprimă cu un instrument lingvistic de o suplețe, de o fluiditate rară, care produce delicate impresii muzicale, cu legato-uri necesare, cu fluente acvaticе, cu aparente armonii imitative, cu subtile deschideri vocalice și aliterații perfect adecvate.

„Vom visa un vis ferice,
Îngâna-ne-vor c-un cânt
Singuratece izvoare,
Blânda batere de vânt;

Adormind de armonia
Codrului bătut de gânduri,
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rânduri-rânduri.”
(*Dorința*)

„Adormi-vom, troieni-va
Teiul floarea-i peste noi,
Și prin somn auzi-vom buciurn
De la stânele de oi.”
(*Povestea codrului*)

„De treci codri de aramă, de departe vezi albind
Ș-auzi mândra glăsuire a pădurii de argint
Acolo, lângă izvoară, iarba pare de omăt,
Flori albastre tremur' ude în văzduhul tămâiet;
Pare că și trunchii vecinici poartă suflete sub coajă,
Ce suspină printre ramuri cu a glasului lor vrajă.
Iar prin mândrul întuneric al pădurii de argint
Vezi izvoare sdrumicate peste pietre licurind;
Ele trec cu harnici unde și suspină-n flori molatic,

Când coboară-n ropot dulce din tăpșanul prăvălatic,
Ele sar în bulgări fluizi peste prundul din răstoace,
În cuiabar rotind de ape, peste care luna zace.”

(*Călin*)



Confluente
O judecată argheziană

Știm ce valoare acorda Tudor Arghezi versului „În cuiabar rotind de ape, peste care luna zace”, pe care-l considera cel mai desăvârșit din literatura română. Am putea adăuga nenumărate exemple de aceeași frumusețe. Ne mărginim la unul singur, de o fină sugestie de fluente acvatice, scos dintr-un context întreg de vrajă, dintr-o clipă de stăpânire a Erosului asupra lumii, când lumini și sunori dulci și parfumuri subtile însoțesc dragostea, proiectate ca o putere fermecătoare, liniștitoare asupra cosmosului: „Domnitoare peste ape, oaspeți liniștei acestei.”

Ultima etapă însă, aceea care încununează creația poetului cu durere, jertfă și înțeleptire, este poate cea mai expresivă și mai modernă sub raport fonematic.

Partea I din *Scrisoarea IV*, în care se închipuie o clipă de iubire desăvârșită petrecută în acel Ev Mediu atât de drag poetului, aduce un scenariu fermecător, de calm, dulceață, înflorire, tipic pentru prezența Erosului în lume. Toate elementele armoniei naturale ale anotimpului estival sunt strânse laolaltă, lacul, luna, pădurea. Singura imagine cinetică în liniștea serii vrăjite e aceea a lebedelor, de un calm maiestuos, sugerat de muzicalitatea vocalelor și diftongilor aleși cu o intuiție fără greș:

Numai lebedele albe, când plutesc încet din trestii,
Domnitoare peste ape, oaspeți liniștei acestei,
Cu aripele întinse se mai scutură și-o taie,
Când în cercuri tremurânde, când în brazde de văpaie.

Se simte cât de profund a pătruns poetul lecția lui Röscher din muzicalitatea versurilor, datorată deopotrivă valorilor eufonice ale cuvintelor, cât și accentelor speciale (căzând pe *albe* în primul vers, pe *ape* în al doilea), ca și ritmurilor sugerând plutirea. Iar mai departe, calitatea sonorităților alese pentru ilustrarea peisajului acestuia ideal este de o delicatețe suavă; e vorba de *muzica aproape imperceptibilă a naturii văratece*. Mișcarea de freamăt a papurei „de al undelor cutreier”, un suspin de „grier”, un „dulce zvon” al verii în aer. Pe cavalerul îndrăgostit,

Respirarea cea de ape îl îmbată, ca și sara;
Peste farmecul naturii dulce-i picură ghitară:

Și aci efectul muzical este remarcabil, pregătind, prin rafinata eufonie, scena iubirii care se extinde asupra întregului cosmos, făcând să participe, într-o supremă solidaritate și însuflețire, lumea. Ea spune:

„O, ascultă numa-ncoace,
Cum la vorbă mii de valuri stau cu stelele prozoace!
Codrii negri aiurează și izvoarele-i albastre
Povestesc ele-n de ele numai dragostele noastre
Și luceferii ce tremur' așa reci prin negre cetini,
Tot pământul, lacul, cerul... toate, toate ni-s prietini...
Ai putea să lepezi cârma și lopețile să lepezi,
După propria lor voie să ne ducă unde repezi,
Căci oriunde numai ele ar dori ca să ne poarte,
Pretutindenii fericire... de-i viață, de e moarte.”

Fragmentul respiră armonii superioare, iubirea, însoțită de raporturi evident muzicale, născând și însuflețind universuri, abolind granițele dintre viață și moarte, refecând în cuplu unitatea originară.

Iar drama compozitorului încercând să atingă absolutul și lovit de incapacitatea senzorială auditivă din *Scrisoarea V* este și drama poetului a cărei capacitate de a cosmiciza prin cuvânt s-a istovit, așa cum o spune cu durere irepresibilă sfârșitul *Scrisorii IV*, unde din nou poezia este omologată cu muzica în descripția tragicului destin al artistului. Disparația iubirii din orizontul nădejdelor de demiurgie înseamnă la Eminescu golirea lui de Eros, de puterea armonizatoare cosmică și înlocuirea lui cu Thanatos, simbol de moarte și iarnă, haos.

„N-o mai caut... Ce să caut? *E același cântec vechi*
Setea liniștei eterne care-mi sună în urechi;
Dar organele-s sfărmate și-n strigări iregulare
Vechiul cântec mai străbate cum în nopți izvorul sare.
P-ici, pe colo mai străbate câte-o rază mai curată

Dintr-un *Carmen Saeculare* ce-l visai și eu odată.
 Altfel șuieră și strigă, scapără și rupt răsună,
 Se împing tumultuoase și sălbatece pe strună,
 Și în gându-mi trece vântul, capul arde pustiit,
 Aspru, rece sună cântul cel etern neisprăvit...
 Unde-s șirurile clare din viața-mi să le spun?
 Ah! organele-s sfărmate și maestrul e nebun!”

Aș atrage atenția asupra tipului de anti-eufonie realizată în acest fragment în care cosmosul minții se dezagregă...

Metafora muzicală continuă, slujită de data aceasta de sonorități de o asprime rară, întemeiate pe aliterații consonantice (șuieră și strigă, scapără și rupt răsună), în care sunetele *s*, *ș*, *r* scrâșnesc precum un mecanism ruginit. Toate îl convertesc pe eroul liric într-un anti-Orfeu, a cărui liră (organele au aci vechea lor semnificație de instrumente asemănătoare lirei), se sfarmă sub năvala sonorităților dizarmonice. Nebunia maestrului instaurează haosul, căci lira nu poate cosmiciza fără iubire. Și contraponderea armonizării cosmosului prin iubire se descoperă în același poem cu mari semnificații pentru raportul muzical – iubire – armonie cosmică.

Dar, în general, ne găsim în etapa reducățiilor maxime, a tăcerilor muzicale în care se aude parcă glasul interior. Vorbesc trist și tainic elementele naturii, vorbesc în surdină amintirile și gândirile, sună un corn îndepărtat. Universul se goleşte sub stăpânirea lui Thanatos care înlocuiește pierdutul Eros. Sufletul se zbate ca o maree, lin și dureros, atras de presimțita chemare a morții, ca în *Peste vârfuri*. Ca niște litanii spuse cu glas scăzut, cu certe valori incantatorii, acestea constituie mijlocul magic al readucerii în viață a apusei iubiri. Și ni se pare că în sonetul *Când însuși glasul gândurilor tace...* întâlnim o performanță sonoră realizată de geniul eufonic al lui Eminescu. Pe sunetul *î* (ne amintim de întrebarea pusă în legătură cu această literă în marginalia la Rötcher), poate cel mai dizarmonic din limba română, dar, pare-se, foarte interesant pentru poet, el a constituit una dintre cele mai muzicale, mai pline de șerpuitoare inflexiuni, incantații. Cu glas șoptit, eroul cheamă, într-un moment de suspensie totală a glasului ființei, amintirea fantomatică a fostei iubite:

„Când însuși glasul gândurilor tace,
Mă-ngână cântul unei dulci evlavii –
Atunci te chem – chemarea-mi asculta-vei?
Din neguri reci plutind te vei desface?”

Ultima perioadă de creație cunoaște însă și acea ipostază sonoră, când muzica propriu-zisă încetează sau devine, mai bine-zis, un fel de meta-muzică, izvorâtă din alte izvoare de expresivitate. În parte, în *Luceafărul*, dar mai cu seamă în *Odă* (în metru antic) sau, în special, în *Glossă*, cuvintele încep să răsune în sine, mici universuri închise, fără ajutorul unor sonorități exterioare, fără legato-uri posibile. „Vreme trece, vreme vine/ Toate-s vechi și nouă toate”... au valoarea nu a unor cuvinte apte de a deveni membre ale unei fraze muzicale, ci a unor cuvinte esențializate, exprimând sensuri în sine.

*

EMINESCU, uriaș al poeziei, l-a simțit pe uriașul muzicii BEETHOVEN și a formulat și despre el, proiectând-o asupra-i, bănuiala perfect verosimilă despre *apăsătoarea diferență* dintre imboldurile lăuntrice creatoare care nu lasă loc pentru odihnă, și operele produse.

De altfel, atenția și interesul cu care Eminescu l-a urmărit pe Beethoven (cu totul speciale și diferite de acelea care l-au atras spre Palestrina), ne mai izbesc dintr-un comentariu despre *Fidelio* inserat într-un fragment notat în vremea studiilor (deci în vremea contactului fecund cu Beethoven, la Viena și la Berlin) într-un stil spontan (Ms. 2287, f. 70):

„Cugetări imposibile! Ce este imposibil? Condițiile a orice posibilitate sunt în capul nostru. Aicia sunt legile ciudate, cărora natura trebuie să se supuie. – aici e timp, aici spațiu, aici cauzalitate și dacă le ștergi acestea – și un somn adânc le șterge pentru câteva ore – ce simțire îți rămâne despre acest interval ai ștergerii? Nimic. Și cu toate aceste ne vin momente în viață în care aceste trei elemente ale minții noastre, aceste sertare în care băgăm o lume, dispar pentru un moment – e drept, – ca o fulgerare numai, dispar,

sau parte sau în tot, și stai ca înaintea unei minuni și te întrebi așa ca omul care-a crezut că tot ce vede e chiar așa cum este, că oare ce să-nsemneze asta... Când privești câte o fizionomie ciudată îți vine de sine întrebarea: oare cum dracu-o fi gândind acest om – ba lipsa unuia din cele cinci simțuri, chiar venind mai târziu, modifică radical lumea cugetării. Așa Beethoven compune opera *Fidelio* după ce uitase de mult natura vocii omului... el scrie muzică pentru voci cum crede el c-ar trebuie să fie și te trezești față c-o operă care ți se pare că fuge dinaintea ochilor, c-ai privi-o cu binoclul întors... și-i vedea departe, departe în fundul cugetării unui om ceva straniu, ce părea a nu pricepe bine și-apoi abia auzi că sunt închipuirile unui surd despre vocea omenească, a cărei natură normală el o uitase sau avea numai o reminiscență slabă despre ea.”

Este o uimitoare, deși atât de concisă apreciere analitică a unei opere beethoveniene, din punctul de vedere al mecanismului gândirii categoriale, așa cum îl învățase Eminescu în anii studenției din epistemologia kantiniană. E un moment de pătrundere în profunzimile psihologiei creatorului dintr-un anumit unghi foarte special, acela al dereglării mecanismului senzorial care afectează înseși categoriile gândirii. Și faptul că tocmai Beethoven îi vine în minte ca exemplu de creativitate afectată de o deficiență senzorială înseamnă că marele compozitor era pentru el (în răstimpul petrecut la Viena și la Berlin) o prezență nu întâmplătoare în orizontul bântuit aproape obsesiv de întrebări privitoare la teoria cunoașterii, corelate cu întrebări de psihologie a artei, de antropologie.

Dar caracterizarea lui *Fidelio* ca o operă privită cu un binoclu întors ni se pare de o originalitate absolută, de un straniu insolit, aproape suprarrealist. Și poate că de aceste două moduri diverse de a privi doi compozitori, Beethoven prin străfundurile creatoare, iar Palestrina prin efectul pe care-l produce asupra auditoriului în momentul receptării, s-ar lega și o încercare a lui Eminescu de a stabili o ierarhie între poezie, muzică și filosofic, după știuta modă romantică.

Pornite de la notele luate la cursul de Istorie generală a filosofiei al profesorului Eduard Zeller, predat la Universitatea din Berlin în anul 1873, ideile consemnate de Eminescu nu-i aparțin întru totul,

dar, oricum, ele reprezintă rezultatul unor opțiuni, selecția operată de un spirit critic și exigent într-un material altfel neutru, simplu expozitiv. Ceea ce reține el din Zeller sunt ideile care-i conveneau, care intrau într-o potrivită congruență cu propria sa gândire de atunci. În Ms. 2257 regăsim din expunerile date ale profesorului ce converg cu fluxul ideilor și preocupărilor poetului. Și, în primul rând, gânduri legate de mecanismul creației care-l pasiona pe poet în răstimpul acela, de raporturile dintre fantezia creatoare și ideea platonice sau dintre natură și artă. Nu fantezia produce închipuirile, simțirile și pasiunile, ci ea se află sub înrâurirea unei puteri stimulatorii cu rădăcină mult mai adâncă.

Dar nu ideea platonice este această putere stimulatorie, căci ea nu e decât forma intuitivă, e puterea care „lucrează tipic în noi, care dezvoltă oarecum forma”, fără să fie forma însăși. Puterea originară, *primitivul*, cum spune Eminescu, se descoperă mult mai în profunzime, la izvorul însuși al fanteziei, în afect, și îndată după această afirmație urmează o referire la muzică, puțin cam neclară; rapida traducere va fi dat formulării un aer incert. Important e că, recunoscându-se aici apropierea muzicii de acel *originar*, de „o scară mai primitivă”, de un intuitiv mai vast, eminent subiectiv, se dă artei sunetelor o proeminență cu totul specială între celelalte arte. Afectând considerabil simțirea, „lumea muzicii atinge mai mult rădăcina ființei noastre”. Dar acum intervine articulația determinantă, trimițând și mai în profunzime: „... însă formările estetice ale simțirii trebuie să le căutăm într-un element în care simțirea nu s-a formulat încă. Să nu confundăm creațiunea cu principiul creator.” Categoria cauzală joacă aci, iată, un rol de primă importanță, deoarece textul precizează în repetate rânduri diferența dintre cauză-principiu creator sau „producător” (adică „producător”), și efect-creație. Și izvorul e descoperit în „fundamentul lipsit de idee a mecanismului ce produce idei”. Sau într-altă parte: „Este un mecanism intern fără idei”, „colț întunecos” care nu-i nici idee, nici percepțiune (închipuire).

Și mai departe, în funcție de aceste premise ținând deopotrivă de epistemologie și de psihologia creației, ni se propune o clasificare a muzicii, poeziei și filosofiei, după raportul dintre afect și idee.

Ni se pare important că, fie că-i aparține lui Zeller, fie că-i

aparține lui Eminescu, această clasificare exprimă integral spiritul filosofiei romantice, dând muzicii locul cel dintâi, cel mai apropiat de esență, de lucrul în sine, făcând din ea expresia nemijlocită a puterii creatoare a spiritului. Dar în ceea ce privește toată teoria prealabilă, ne-am îngădui să spunem că ea l-a înrăurit considerabil pe Eminescu, măcar în unele direcții. Și am trimite din nou la acele fragmente despre Beethoven, în care poetul încearcă să pătrundă în chiar modul compozitorului de a crea, simțind niște adânci afinități electivă tocmai cu procesul creator al aceluia. Am aduce în acest sens și un argument din operă, deci un argument cumva mai explicit. E vorba de *Scrisoarea V*, care, dincolo de elementele vizibile de *Witz* romantic și de unele formulări venind de prin *Metafizica amorului* a lui Schopenhauer, în măsura în care cuprinde spovedania unui geniu învins, rămâne un poem de un patetism sfâșietor.

Precum cei realmente mari ai lumii, Dante, Goethe, Hölderlin, Novalis, Eminescu a crezut în iubire ca în suprema pârgie a existenței, menită să miște lumile, să trezească demiurgia latentă în artist, să refacă, prin cuplul desăvârșit, unitatea originară pierdută. *Sărmanul Dionis* și alte opere ale etapei de nădejdi nelimitate în iubire luminează aspirația aceasta spre absolut a geniului care o asociază zborului său celest pe iubita transfigurată, ipostaziată în zână, crăiasă din povești, scoasă oricum din condiția umană comună. Când iubirea s-a stins însă, datorită incapacității femeii de a-l urma pe spinosul drum spre recucerirea paradisiului pierdut, ea, femeia, devine în ochii lui, Dalila, personalul emblematic al trădării. Și *Scrisoarea V* dă curs lancinantelor reproșuri ale geniului trădat, nu atât în sentimentul lui, ci în însăși puterea lui creatoare. Durerea lui e spusă referitor deopotrivă la modul lui de a fi și la modul lui de a crea, ambele grav, ireversibil afectate de neputința ei de a-și depăși statutul ontic inferior:

„În zadar boltita liră, ce din șapte coarde sună,
Tânguirea ta de moarte în cadențele-i adună;

.....

Ea nici poate să-nțeleagă că nu *tu* o vrei... că-n tine
E un demon ce-nsetează după dulcile-i lumene,

C-acel demon plânge, râde, neputând s-auză plânsu-și
 Că o vrea... spre-a se-nțelege în sfârșit pe sine însuși
 Că se zbate ca un sculptor fără brațe și că geme
 Ca un maestru ce-asurzește în momentele supreme,
 Până-a nu ajunge-n culmea dulcii muzice de sfere
 Ce-o aude cum se naște din rotire și cădere.”

Și procesul făcut iubitei nevrednice continuă cu imaginea ipoteticeii împliniri care s-ar fi produs dacă înțelegerea ei și comunicarea cu el ar fi fost depline. *Daimonul* căutător ar fi găsit punctul perfecteii cunoașteri de sine, abolind granițele dintre existență și esență, s-ar fi recunoscut în plenitudine și rezultatul fericit al acestei „găsiri” de sine, echivalente cu o resurrecție, ar fi fost perfecțiunea clasică a creației: „... ar frânge-n vers adonic limba lui ca și Horațiu”, „poate-ar învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice.”

Comparația propriului mod creator, chinuit de barajul inexpugnabil al necunoașterii sinelui (*daimonul* „neputând s-auză plânsu-și”) care ar fi putut cădea numai prin iubire absolută, cu acela al maestrului care asurzește în momentele supreme, e sigur determinată de analogia, pe care am mai sugerat-o, cu modul creator beethovenian care credem, după puținele, dar convingătoarele reflecții mărturisite ale poetului, că l-a interesat enorm, fiindcă l-a considerat afin cu drama sa specifică. Surzenia despre care vorbea în ciudatul fragment consacrat operei *Fidelio* revine aci, reluată la o putere dramatică mult superioară. Ea apare tocmai în „momentele supreme”, înaintea atingerii acelei culmi sonore, „culmea dulcii muzice de sfere/ Ce-o aude cum se naște din rotire și cădere.”

Ne găsim aci confrunțați în gândirea eminesciană cu o viziune grandioasă asupra *izvoarelor inspirației beethoveniene* pe care el le presupune cosmice. Tot scotocind în mecanismul creației, în „colțul întunecos”, adică în ungherul obscur de dincolo de idee sau de percepție al artistului, Eminescu are dintr-odată revelația unei lumi armonice ca model suprem, de tip pitagoreic ori platonice, univers în care mișcarea astrelor generează, ca în *Divina Comedie*, „dulcea muzică de sfere”. Și după cum pe poet lipsa iubirii îl împiedică de la cunoașterea de sine, care ar fi topit laolaltă fenomen și numen,

existență și esență, și l-ar fi făcut să atingă perfecțiunea clasicității, pentru compozitor handicapul analog îl constituie infirmitatea simțului principal, intervenită în momentul suprem al adevăratei epifanii pentru muzician, acela al auzirii muzicii sferelor. Deci și pentru poet, și pentru compozitor, pentru geniul romantic, drama constă într-o frustrație de un tip aparate, cu atât mai cumplită, cu cât intervine la un pas de absolut, la un pas de ascultarea divinei muzici a universului.

Reiese deci o înțelegere a muzicii cu totul particulară, deosebită de tot ce am întâlnit până acum și care se leagă de o întreagă viziune a lumii la Eminescu. Format la școala marilor filozofi, de la Platon la Kant, poetul gânditor a conferit artei sunetelor o semnificație de o profunzime care depășește de departe concepția comună chiar a celor mai cultivați dintre scriitorii lumii. Pentru el, muzica nu însoțește ca un acompaniament frumos, agreabil sau chiar înălțător, creațiunea, nici nu urmărește din afară cunoașterea. Ea este în însăși osatura lumii, în arhitectura ei, fiind intrinsecă armoniei lumii. De aceea putem vorbi despre o viziune armonică a lumii de sorginte pitagoreică sau platonică. Din străfundurile diviziunii în care-l cufundase pe poet titanismul său răzvrătit în prima tinerețe, el a ajuns să aspire spre o unitate armonică a tuturor relațiilor din univers. În cea mai simplă formulare aruncată pe hârtie odată, spunea bunăoară: „Artele sunt cristalizarea unor frumuseți, a unor raporturi existente. Cu încetarea acestora, ele devin neînțelese” (Ms. 2285, f. 152). Pe astfel de raporturi se întemeiau și ideile lui despre fantezia superioară a „celor chemați”, fantezie a cărei limbă „e armonia lui Plato” (Ms. 2287, f. 11). Sau concordia ideilor într-o minte aleasă compune o „linie armonică” ce-i atrage pe auditori comunicându-li-se (Ms. 2287, f. 15).

Altădată, referindu-se la componentele sistemului solar și postulând unitatea lui absolută, ca și aceea a părților, toate fiind suficiente loruși, afirmă că orice adăugare la „paharul plin” al unității „se varsă pe de lături”. Adăugându-se unității Pământului, lumina Soarelui îl pune în mișcare. Tot așa, orice impresie din afară atinge „paharul plin al existenței individuale”, și aceasta deci o unitate, făcând ca paharul să se reverse într-un act de volițiune și de mișcare,

„pururea dureros”. Dar durerea se atenuează și actul volitiv devine plăcut abia atunci când, „trecând prin sита cugetării, se purifică și se ondulează oarecum în muzică, în vis, în armonie”. Iată muzica, visul și armonia puse împreună. Complicatul gând al poetului, care raporta neconținut microcosmul la macrocosm, se întregeste printr-un adaos imediat, o mică analiză a procesului. În suma de puteri a unui organism invariabil, intervenția unei raze ce luminează constituie o cantitate „insuportabilă”, care trebuie să scape în afară pe o tangentă oarecare, și scapă „ca exclamație, ca iritare nervoasă-artistică, scapă ca limbă, scapă ca idee cugetată și exprimată”. Mai există însă o intervenție, pare-se, după înlănțuirea ideilor eminesciene, după accentul pus, care naște un efect mai strâns, mai concentrat: „Iar mișcarea directă a stelei ce preface puterile în lăuntru nostru într-o mișcare ondulată, muzică sau alt product”.

Dincolo de orice alte implicații de naturi diverse, ne interesează aci locul acordat muzicii, loc de evidentă preeminență, generată de influența mișcării astrelor, de o întreagă fizică a universului legând laolaltă astrele, ființa omenească și creația. Cunoaștere și creație stau la Eminescu sub semnul muzicii sferelor, intrinsecă universului celui mare a cărui contemplare face din minte „o fereastră prin care pătrunde soarele unei lumini nouă”, iar din inimă o „harfă eoliană”, singura ce mișcă în această lume eternă „orologiul ei”.

Devine limpede că la Eminescu problema relației cu muzica ia cu totul altă înfățișare decât la oricare alt poet.

Armonia conciliatoare a sunetelor muzicii, care fac să se stingă contrariile, lucrează și asupra celui care cântă, și asupra celui care ascultă. Legi ascunse guvernează armonia în oameni și în cosmos, sunetele sunt expresia perceptibilă a influenței lor benefice.



*În sfera unei conștiințe
colective*

Pluralitatea măştilor ce acoperă un personaj cu faimă îi poate ea oare descumpăni şi induce în eroare pe aceia care îl cercetează cu indiscretă stăruinţă şi prea îndeaproape, creându-le iluzii şi curse cu privire la timpul adevărat al vieţuirii sale, la apartenenţa sa reală?

Suntem îndeobşte înclinaţi, fiecare din noi, să căutăm mai cu seamă acea mască, acea aparenţă care ne convine, care ne dă termenii de trebuinţă pentru rezolvarea ecuaţiei personale. Şi doar mai arareori ne îngăduim sau suntem în stare de obiectivările cerute de lungul şi anevoiosul proces al distanţării care descoperă chipul unic, incomparabil al eroului investigat, socotindu-i locul şi ponderea într-o lume şi într-un timp al istoriei propriu-zise şi dincolo de ea, într-o configuraţie particulară a unui spirit naţional, ca şi în ameţitoarele altitudini ale valorilor universale. Căci şi iubirea ne poate fi adesea obstacol în evaluările adevărate, cu proiecţiile subiectivităţii noastre aruncate ca nişte umbre între noi şi obiectul de cercetat, după cum orgoliile deformează, în sens invers, imaginea aceluia. Iar creatorii îşi ascund, de regulă, persoana, dintr-un instinct firesc de apărare în adânc a operei, cu aspiraţia ei de perenitate, de legăturile posibile şi întâmplătoare cu trecătoarea persoană a autorului. Cum spunea Maupassant, „operele noastre aparţin publicului, nu feţele noastre”. Şi totuşi, chiar dincolo de trinomul om-autor-operă, ce preocupă şi divizează critica modernă, care pune accente diverse pe componentele lui în funcţie de metodologiile specifice privind cu precădere spre unul ori spre celelalte, identificarea omului şi artistului cu vremea lui reprezintă operaţia majoră de executat deopotrivă de către istoricul ori criticul literar, de istoricul ori filosoful culturii.

De aceea, privind încă o dată şi încă o dată la poetul naţional (şi nu numai cu prilejurile aniversare, deşi acestea sunt sărbătorile spiritului românesc) încercăm să-l desluşim sub pluralitatea măştilor pe omul deplin expresiv al unui timp, pe acela care şi-a reprezentat în felul cel mai întreg etapa istorică. Adică dincolo de proiecţiile operei pe chipul artistului, dincolo de mitul personal care se poate constitui (şi s-a constituit) pe obsesia metaforică voievodală, să-l vedem în lumina unei deveniri istorice specifice unui popor, alături de ceilalţi, asemănându-se şi deosebindu-se de

ei, în cadrul aceleiași lumi, al aceleiași spiritualități caracteristice. Sigur că poetul romantic a pus felurite măști asupra personalității sale istorice. Titanul răzvrătit, profetul cu mâini furtunoase, demonul sumbru, natura catilinară, făt-frumosul misterios cu corn de argint, scepticul impasibil din *Glossă*, pesimistul budic din *Rugăciunea unui dac*, făptura atotștiutoare a lui Hyperion din prima creație sunt doar câteva din vălurile care îl despart pe poetul răsfrânt în eroul liric de omul istoric. Și firește, mai presus de orice, drama personală a lui Eminescu adaugă dimensiunilor sale romantice una de certă preeminență, întru totul adecvată concepției despre geniul structural inapt de fericire. Fiindcă imaginile acestea, în parte adevărate, în parte convenționale, s-au transmis într-o tradiție împământenită de aproape un secol, și prevalând în opinia mai cu seamă a marelui public, gata să preia oricând, cu compasiune adâncă, un destin de un patetism atât de marcat.

Pe de altă parte, sporesc perplexitatea căutătorului personalității eminesciene propriile opțiuni ale creatorului, care, refuzând realul, lumea ca atare, se distanța de vremea lui cu gesturile unui neconformism în oarecare măsură înrudit cu cel byronian, sau își manifesta explicit atracția fascinată față de un îndepărtat, eroic, Ev Mediu românesc. Mereu făcea tentativa neizbutită a fugii din timpul său ca pentru a se smulge din cătușele unei prea acaparante iubiri care n-ar fi încetat să-l dezamăgească, dar pe care n-a putut-o niciodată înfrânge. Și, de fapt, greul lui *agon*, lupta cea mai îndârjită a fost dusă de Eminescu împotriva timpului în general și a timpului său în special și a însemnat, cumva, rezistența geniului aspirând spre libertate absolută, la lanțurile determinărilor de orice natură. Iar, după cum se întâmplă în cazurile cele mai expresive, legăturile cu timpul sunt cu atât mai marcate și mai semnificative cu cât sunt mai violent contestate, mai obstinat tăgăduite. Căci ceea ce are însemnătate și rămâne nu este voința și capacitatea de relație, ci legătura cu contextul văzut și nevăzut al lumii tale, inserția familiară în noosfera constituită pe parcursul unei evoluții istorice, asumarea răspunderii de a fi urmaș și înaintaș într-o conștiință colectivă. Or, Eminescu a fost, în aceste feluri, profund al epocii sale, al istoriei noastre, al secolului al XIX-lea românesc și european. De altfel,

mare parte a lucrării sale intelectuale, de cultură, a fost consacrată istoriei și înțelegerii cât mai cuprinzătoare a acestei discipline, ca și transformării ei în altceva decât într-o simplă acumulare de date și documente amorfe amintitoare despre trecut.

Ca și Bălcescu, ca și Hașdeu, ca și numeroși istorici romantici de felul lui Jules Michelet, Eminescu investea istoria cu sens legând-o de destinul popoarelor, de misiunea lor în lume. Momentele devenirii se legau între ele în concepția lui, se articulau într-o succesiune din care nicio generație nu putea lipsi, căreia niciun ins conștient nu i se putea sustrage. Când, cu prilejul serbării de la Putna în 1871, gândite și organizate de el ca o manifestare de unitate a românilor de pretutindeni, îi scria lui Dumitru Brătianu, unul din participanții la Revoluția din 1848, el formula pe scurt idei clare în acea privință. Vorbea despre organicitatea creșterii unui popor prin secolele care se înlanțuiesc din lucrarea oamenilor, despre legătura inextricabilă dintre temeliiile trecutului și întreaga clădire monumentală înălțată ulterior de aceia care constituie fiecă clipă a prezentului. Și în această înlanțuire, tânărul de 21 de ani fixa rolul fiecărei generații în neîntrerupta acțiune obștească spunând: „Dacă o generațiune poate avea un merit, e acela de a fi un credincios agent al istoriei, de a purta sarcinile impuse cu necesitate de locul pe care îl ocupă în înlanțuirea timpilor”. O concepție activă despre istorie se revela în aceste cuvinte care concentrau și conștiința, și sentimentul unei misiuni personale, ca și a uneia de generație. Iar pe de altă parte, într-o vrednică tradiție slujită de mai toți istoricii români, se contura o relație deosebit de interesantă între istorie și politică, socotite într-un anumit fel complementare, în măsura în care trecutul se cere cunoscut în adâncime prin istorie pentru ca lucrarea prezentului, adică politica, să se săvârșească în spiritul adevărului, continuând o potrivire organică a construcției cu vechile ei fundamente. Așa încât istoria capătă în concepția eminesciană valoare exemplară și valoare de model, iar politica devenea sarcina generațiilor ca agent al istoriei, implicând grave răspunderi și obligații pentru cei implicați în ea. Și cu pasiunea pe care o punea în toate, tânărul student în străinătate la vremea aceea se și dăruise în anii vienezi (1869–1872) nu numai studiului istoriei universale și naționale, ci și unei pregătiri

politice multilaterale, vizibile în frânturi pe diverse arii de interes și activități.

Pe plan european urmărea, cum știm din corespondență mai ales, mișcările de eliberare, războaiele, mișcările revoluționare. Îl interesau Risorgimento-ul, apoi războiul franco-german, lupta comunarilor parizieni și reacțiile la cele întâmplate sunt relatate de memorialiști (în afară de faptul că unele evenimente transfigurate au trecut și în operă). Încerca să găsească sens și în faptele contemporane, cum încerca să descopere în vechile civilizații de mult îngropate. Mai vârtos, căuta însă semnificații în istoria de acasă, veche și nouă. De aceea lega fire foarte numeroase din direcții variate care trădează un plan foarte vast de acțiune, dar cu o impresionantă unitate, mergând pe direcțiile firești ale dezvoltării noastre istorice.

Începuse în 1870 o activitate publicistică susținută, cu caracter politic, privitoare în special la soarta românilor din Transilvania și dovedea a se afla în miezul încâlcitelor probleme politice ale imperiului austro-ungar, ca unul care din adolescență cunoscuse și adâncise necesitățile de viață națională, publică ale poporului român. Ceea ce frapează de la primele rânduri în articole este familiarizarea deplină cu toate amănunțele chestiunilor în discuție, rod – probabil – al unei documentații riguroase și al unei meditații insistente și îndelungate. Seriozitatea informației, inteligența critică, etica aleasă, hotărârea luptătoare – afirmată cu oarecare vehemență chiar – sunt calitățile care îl izbesc și pe cititorul de astăzi. Și judecând ponderea acestor articole din *Federațiunea* (din Pesta) în complexul orientărilor plurivalente ale lui Eminescu, nu te poți opri să nu bănuiești îndreptarea lui inițială spre o carieră publică, politică prin care nădăjduia a interveni salutar în viața tinerimii românești, îndreptând-o spre o direcție unică pozitivă, de gândire națională și socială, cum mărturisea în pomenita scrisoare către D. Brătianu.

În această viziune istorică asupra politicii ca lucrare înlănțuită a generațiilor se situează și prețuirea înaintașilor mai vechi și mai noi din partea lui Eminescu. Vizita pe care împreună cu o delegație de studenți a făcut-o de 1 ianuarie 1870 lui Alexandru Ioan Cuza la Döbling pentru a-i prezenta urările tradiționale (și suntem convingși că inițiativa i-a aparținut) se pare că l-a impresionat mult. Cuza era,

pe de o parte, reprezentantul și simbolic, și real al Unirii, iar pe de alta, fusese omul ales al unei generații strălucite de luptători care-i număraseră în rândurile ei pe Bălcescu, Kogălniceanu, C. Negri, Alecsandri, Russo, Cipariu, Bariț, Mureșanu și atâția alții.

Neîncetat în anii aceia, gândul generației active, prezente deliberat în istoria națională, lucrând la făurirea viitorului, îl preocupa ca un gând major, obsedant. Într-o scrisoare din 1870, Eminescu arăta ce însemna în reeditate pentru el cultul trecutului: „... o întrunire a studenților români din toate părțile ar putea să constituie și altceva decât numai o serbare pentru glorificarea trecutului nostru și [...] am putea să ne gândim mai serios asupra problemelor ce viitorul ni le impune cu atâta necesitate”.

Era aci nucleul acelei serbări de la Putna care, în jurul mormântului lui Ștefan, urma să-i strângă pe tinerii români din toate provinciile, făcându-i să se simtă o singură suflare unită cu o misiune sacră viitoare.

În perspectiva aceleiași viitoare unități încerca Eminescu la Viena captarea interesului pentru istorie ca o modalitate a întăririi conștiinței naționale a studenților români din alte provincii, pregătindu-i de acțiune. Și tentativele lui de a-l face pe Slavici, bănațeanul, să scrie literatură și să se ocupe de istorie și de politică se cuvin înțelese la fel, ca un edificator exemplu al politicii culturale pe care dorea s-o vadă aplicată. În lumina aceasta, chiar propriile eforturi, enorme, de a cunoaște în adâncime limba și folclorul românilor de pretutindeni, se înscriu într-o vastă perspectivă de viziune istorică – erudită, enciclopedică, specifică secolului al XIX-lea –, dar transformată după modelul românesc, în istorie activă, în politică de construcție a prezentului și mai ales a viitorului.

Este încă unul din meritele uriașe ale poetului național al cărui chip stă benefic asupra noastră ca un simbol al unui moment de ideală convergență între direcțiile istoriei naționale și conștiința românească activă, de relație exemplară a omului de cultură cu vremea lui.

*

Socotim că vârful piramidei de valori este reprezentat de Eminescu, firește. Cu el, și integrarea, și reprezentarea orizontului de

cultură românească s-au produs altfel, dramatic, într-un fel unic până acum la noi. Genialitatea lui de tip leonardesc căuta insașiabil înspre toate orizonturile de cultură pe care ar fi vrut să și le însușească într-o gigantică aventură de cunoaștere. Dinăuntru fatalei finitudini omenești, poetul și gânditorul a aspirat ardent spre desmărginire. Într-acolo îl puteau purta două căi: una a înțelepciunii tradiționale românești, cealaltă postulatată de câteva sisteme filosofice cu răsunet universal în care s-a cufundat cu voluptate, și în special de filosofia kantiană. Prima îl obișnuise cu perceperea unui timp în ale cărui dimensiuni se desfășura „destinul”, dar îi fluturase și făgăduința unui timp mare, fără scurgere, atotcuprinzător în simultaneitate, ascuns în frumoasa ficțiune a basmului, școală elementară a eternității. Căutătorul însetat de sensuri, tânăr, privind numai la lumea de efecte care e realul, a înțeles la început numai vijelioasa necruțătoare acțiune a timpului înăuntrul vieții, și în moarte i s-a părut a vedea sens „întors și ateu”, în destinul condus de stea sau „fără stea”, nedreptate flagrantă. De aci a pornit gestul de răzvrătire împotriva „legilor ce-s scrise” și nu numai a acelora, ci a tuturor rânduielilor pe care le știa și le păstra viziunea despre lume a înțelepciunii tradiționale. Accidente provocate de timp în contingent l-au făcut la început pe Eminescu să deteste ordinea aceasta a realului și să dorească răsturnarea lui cu mijloacele cunoscute ale împotrivirii la ordinea dominantă, consacrată: vehemența cuvântului profetic, îndârjirea în tăgadă a gestului demolator al „demonului”, mânia revoluționară a proletarului.

Strigând din adâncurile plutonice, tânărul Eminescu tăgăduia ordinea universală, despărțindu-se astfel, pentru o vreme, de viziunea tradițională al cărei țel rămâne mereu concilierea ființei cu ordinea universală, cosmică, spre care conduc toate ritualurile.

Tot mai înverșunat dușman al timpului (în sens shakespearian), el avea să descopere destul de curând și argumentele filosofiei kantiene în legătură cu acele categorii care prezidează cunoașterea (timpul, spațiul, cauzalitatea) și strigătul entuziast cu care le întâmpina avea exultanța unei descoperiri fundamentale: izbutea să abolească, în ordinea conceptuală, obstacolele ce-i zăgăzuiau libertatea și să se găsească față în față cu eternitatea. În Ms. 2287, câteva rânduri

dezvăluie această atitudine a intelectului: „... Este ciudat, când cineva a pătruns odată pe Kant, când e pus pe același punct de vedere atât de înstrăinat acestei lumi și voințelor ei efemere, – mintea nu mai e decât o fereastră prin care pătrunde soarele unei lumi nouă, și pătrunde în inimă. Și când ridici ochii te afli într-adevăr într-una. *Timpul a dispărut* (s.n.) și eternitatea cu fața ei cea serioasă te privește din fiecare lucru. Se pare că te-ai trezit într-o lume încremenită în toate frumusețile ei și cum că trecere și naștere, cum că ivirea și pieirea ta înșile sunt numai o părere. Și inima, numai, e în stare a te transpune în această stare. Ea se cutremură încet din sus în jos, asemenea unei arfe eoliene, ea este singura ce se mișcă în această lume eternă..., ea este orologiul ei.”

Fragmentul are o frumusețe revelatorie. Și ca întotdeauna la Eminescu, întrebarea filosofică se leagă de un correspondent în creație, *Sărmanul Dionis* vine să ateste în admirabile imagini mito-poetice victoria tânărului răzvrătit împotriva ordinii prestabilite. Ce spunea Baudelaire citându-l pe Wagner, „omul care n-a fost, încă din leagăn, înzestrat de vreo zână cu darul nemulțumirii față de tot ceea ce există nu va ajunge niciodată la descoperirea noului”, găsește o ilustrare dintre cele mai convingătoare în cazul lui Eminescu. Puterea îndârjită cu care tinerețea lui setoasă de absolut refuza realul se revarsă din plin în jocul fascinant cu categoriile din *Sărmanul Dionis*. O carte de magie, cartea lui Zoroastru, ajunsă în posesia eroului Dionis, gânditor din secolul al XIX-lea, îngăduie mânuirea în voie a timpului, spațiului și chiar a cauzalității... „Sub fruntea noastră e lumea – acel pustiu întins – de ce numai spațiul, de ce numai timpul, trecutul”, gândește eroul și cartea îl poartă pe dimensiunea dorită, în Evul Mediu, unde trăiește ca Dan călugărul, avatarul său la fel de doritor de cunoaștere absolută.

„Căderea” cu care se soldează extraordinara aventură de cunoaștere (neatinsă în parametrii ei filosofici de nicio altă experiență romantică), refăcând „căderea” arhetipală, luciferică, ne pare a constitui un *catharsis* de o speță deosebită pentru căutătorul de adevăr în afara înțelepciunii tradiționale, exprimând tacit o concluzie de renunțare la mijloacele unei epistemologii care să conducă la răsturnări fundamentale în toate ordinele spre obținerea libertății absolute.

Căci după această etapă de refuz vehement al realului, nutrită cu studiu şi reflecţie asupra căilor de cunoaştere extranee, celor oferite de subconştientul colectiv al măcii apartenenţei, Eminescu neabandonând izvoarele ştiinţei şi filosofiei universale, s-a îndreptat însă cu precădere către acele compartimente care tălmăceau altfel raporturile insului cu el însuşi şi cu lumea. Din Kant, pe lângă conştiinţa posibilei libertăţi, i-a rămas lecţia indimenticabilă a constrângătorului, nobil formativului „imperativ categoric”, pe de o parte. Pe de alta, pornind de la acest aspect al filosofiei practice, avea să se intereseze tot mai mult de unghiul antropologic al criticismului kantian, orientând atât spre mecanismele psihologice individuale, cât şi spre cele menite să explice particularităţile specificului naţional.

Cu aceste noi filtre de cunoaştere puse între el şi lume, Eminescu avea să urmeze alte căi în investigaţia sa fundamentală, aceea care să-i stabilească locul şi apartenenţa. Şi întâlnirea majoră, decisivă, a fost, în sensul acesta, cea cu succesorii şcolii romantice din Heidelberg care exaltase prin reprezentanţii ei, Brentano, Arnim, Görres, Creuzer, valorile folclorului şi istoriei naţionale. Cufundat în studiul disciplinelor ilustrate de cei mai înainte citaţi, ca şi în mai noua *Völkerpsychologie* (etnopsihologie), datorată urmaşilor lor, poetul gânditor a pornit săpatul în adânc pentru descoperirea explicaţiilor suficiente de care avea nevoie în luminarea raportului dintre popor şi creatorul exponenţial. Coborând înspre obârşii, aruncând sonde înspre subconştientul colectiv exprimat în folclor şi mitologie, dezghioca foile propriei sale fiinţe în profunzime. Şi în locul vechiului complex luciferic generator de tăgadă şi divergenţă între gânditorul-poet şi lume, apăreau treptat, în anii maturităţii, ca efecte ale noii lucrări de convergenţă între el şi matca subconştientului colectiv tot mai strâns îmbrăţişată, elemente ale unui nou complex, cel voievodal. Suprapuneri surprinzătoare, poate chiar involuntare, în paginile manuscriselor, între fragmente autobiografice şi scăpărări de mit referitoare la Decebal sau Ştefan, trădează adâncimea procesului de identificare cu istoria şi mitologia naţională încheată în mintea integratoare a geniului.

Doar astfel putea ajunge la reconcilierea cu rânduielile prestabilite ale înţelepciunii tradiţionale cel a cărui tinereţe a fost

bântuită de gestul răzvrătirii demonice. Sprijinindu-se pe *codru* și pe *sat* ca toposuri sacre, Eminescu și-a constituit un „model” absolut al nației în trecut, înălțat în lumina unui tip mitic în care figurile și faptele erau investite cu aureola unei desăvârșiri exemplare, consolatoare pentru imaginea degradată a timpului prezent, micul timp al istoriei contemporane. În consonanță cu gândirea tradițională, el avea să facă din personajele înălțate în ordinea mitică adevărate idei pogorâte din planul eternității, adevărate umbre ale divinității, așa cum procedase cu Ștefan într-un fragment imnic:

„Și lipsiți suntem de focul și de razele ideii.
Azi coboară în mormântu-i Domnul nostru: Umbra Dei.”

Acești „aleși” leagă planul istoriei de eternitatea mitului, în lumina devenirii misterioase și providențiale a nației destinate unei misiuni în care ei sunt și se simt verigi certe ale unei continuități cauzale.

Așadar, de la epistemologia kantiană care-i îngăduise aspirația spre libertatea individuală absolută și cunoașterea fără interdicții, trecând prin treptele pe care le-am numit, Eminescu s-a întors să slujească interesele superioare ale colectivității naționale, reintegrându-se, în felul său, în înțelepciunea tradițională regăsită la surse. A reintrat în marginile acelei ordini pe care dorise s-o răstoarne ca un demiurg nesățios de creație și, printr-un efort uriaș de cuprindere, a izbutit o sinteză de *coincidentia oppositorum* în care s-au topit și rânduiala românească tradițională, și cele ale altor înțelepciuni înmănunchate într-un chip din cele mai originale. Căci dincolo de dezamăgirile, durerile și jertfa ființei sale, încă perceptibile în marile momente finale ale creației, ca și *Glossă*, *Rugăciunea unui dac* sau altele, el se pleacă în fața orânduirilor eterne, așa ca în *Luceafărul*, unde Hyperion, cel din prima creație, ascultă și recunoaște lecția de înțelepciune dată de Demiurg și care îl salvează de la o nouă „cădere” luciferică. Iar aspirația supremă a ființei lui rămâne reintegrarea ca parte în unitatea cosmică, proximitatea codrului însemnând proximitatea toposului sacru prin excelență din gândirea noastră tradițională.

Reintrat în „cuminţenia pământului” românesc, Eminescu s-a întors îmbogăţit enorm din vogaţiile lui (de necuprins încă pentru noi) prin lumea valorilor universale şi a articulat, în modul său atât de particular, de original, orizontul culturii noastre cu orizontul valorilor general umane. Şi din sinteza atât de rară, poate încă neevaluată la preţul ei real, operată de el între viziunea tradiţională şi cea de vaste deschideri înspre lume, s-a dedus pentru universul spiritului românesc o valoare în a cărei „eternitate” credem.

Văratec, august 2000

Zoe Dumitrescu
BUȘULENGA

EMINESCU

Cuprins

Umbra Dei / 7

UNIVERS MITO-POETIC

Vocația spre unitate / 13

Motivul istoric: Timp și spațiu național / 22

Mitul pădurii / 51

Eminescu și visul / 67

Motivul „Domei” / 110

Motivul melancoliei / 128

Hyperionul românesc / 147

GLOSSE

Proza eminesciană / 152

Un erou eminescian între iluminism și romantism / 184

Spiritul tutelar al culturii populare. Dialogul cu basmul / 190
Din nou despre Floarea albastră / 203
Despre Odă (în metru antic) / 209
O imagine din Scrisoarea I,
rod al unei lecturi erasmice ori lucianești / 216
O ipoteză cu privire la un vers din Epigonii / 222
Evoluția unor mijloace poetice în lirica eminesciană / 227

CONFLUENȚE

Shakespeare în viziunea lui Eminescu / 235
Eminescu traducătorul / 263
Eminescu și universul științei / 303
Eufonia eminesciană / 307
O judecată argheziană / 318

ÎN SFERA UNEI CONȘTIINȚE COLECTIVE / 329

Colofon

*Cu vrerea Tatălui, cu ajutorul Fiului
și cu săvârșirea Sfântului Duh
apare această ediție
Eminescu – Creație și cultură,
de Zoe Dumitrescu-Bușulenga,
în anul 2016.*

*Ea o reproduce pe cea apărută în anul 2012,
ediție îngrijită de:
Fundatia „Credință și creație.
Acad. Zoe Dumitrescu-Bușulenga – Maica Benedicta”,
Mănăstirea Putna,
acad. Dan Hăulică, președintele Fundației,
arhim. Melchisedec Velnic, starețul Mănăstirii,
Dumitru și Cristina Irimia,
Elena Doxănescu,
Mircia Dumitrescu & Orbán Anna-Mária, autorii viziunii grafice,
ierom. Dosoftei Dijmărescu,
monah Anania Vătamanu,
Teodora Stanciu, Oana Georgiana Enăchescu,
cu sprijinul material al dlor Radu Marinescu și Antonios Kapraras.*

