

**UNIVERSITATEA „ALEXANDRU IOAN CUZA”
FACULTATEA DE LITERE**

STUDII EMINESCIENE

**CAIETELE
COLOCVIULUI NAȚIONAL STUDENȚESC
„MIHAI EMINESCU”**

12

IAȘI - 2005

Colectivul de redacție

**Coordonator: Dumitru IRIMIA
Ioan MILICĂ
Oana PANAITE
Mircea PĂDURARU**

Studiile și eseurile publicate în acest număr reprezintă textele celor mai multe din comunicările susținute de studenți la **Colocviul Național Studențesc „Mihai Eminescu”**, ediția a XXXI-a, Iași, 19-22 mai, 2005.

Cuprins

PROF. DR. ELVIRA SOROHAN, **Eminescu și Kant**, Conferința de deschidere a lucrărilor Colocviului Național Studentesc „Mihai Eminescu”5

I. EXEGEZE

ILIE MOISUC, Iași, Spiritul lumii și Neființa plină - despre treptele Ființei eminesciene	17
RALUCA NICOLAI, Brașov, Andrei Mureșanu – Timp dramatic. Timp poetic	28
CĂTĂLINA TĂRCĂOANU, Iași, Cezara, recuperarea consubstanțialității FIINȚĂ – UNIVERS prin iubire și moarte	36
MARIA-NICOLETA CIOCIAN, Cluj-Napoca, Cosmogonia din Decebal, întâiul manuscris al <i>Scrisorii I</i>	43
CRISTINA MARINESCU, Sibiu, Dimensiuni subtile ale temporalității în poezia ludică a lui Mihai Eminescu	50
DUMITRU PAȚANGHEL, Sibiu, Delicatețea și sensul fidelității în poezia lui Mihai Eminescu	56
MIRCEA PĂDURARU, Iași, Explicație și înțelegere în <i>Archaeus</i>	64
VICTORIA MÎȚĂ, Bălți, Efectul narcozei. <i>Archaeus</i>: de la ambiguu la inteligibil	70
ANA ANGHELICI, Chișinău, <i>Archaeus</i> – o re-lectură din perspectiva timpului	77
ALEXANDRU COSMESCU, Chișinău, Disoluția și coagularea timpului în <i>Archaeus</i>	81
IOANA REPCIUC, Iași, Eminescu și Cioran. Exercițiu de defascinație ...	87

II. CRITICA CRITICII

CORINA GRUBER, Sibiu, Perspective asupra spațialității în <i>Avatarii faraonului Tlă</i>	99
IOANA ELIZA DEAC, Cluj-Napoca, Ion Negoîtescu – neptunicul și plutonicul criticii	108
ROXANA HUSAC, Iași, Eminescu – ultimul romantic și primul realist-socialist	120
CRISTIAN CERCEL, București, Receptarea lui Eminescu în anii '50	134
ANAMARIA BERBEC-CHIRIȚOIU, București, Eminescu pe spirala lui Moebius. Receptarea lui Eminescu în presa culturală a anilor '90	143

III. STILISTICĂ ȘI POETICĂ

TEOFIL PINTILIE, Cluj-Napoca, <i>Corabia lui Noe și corabia nebunilor...</i>	154
PETRIȘOR MILITARU, Craiova, <i>Pînza de păianjen: simbol, metaforă și matrice compozițională în nuvela Sărmanul Dionis</i>	162
PETRONELA GĂBUREANU, Iași, <i>Timpul într-o semiotică a materialității</i>	173
COSTINA CREIȚĂ, Iași, <i>Archaeus – Metamorfozele sau forma</i>	177
IULIA NANĂU, Timișoara, <i>Lirism și temporalitate în Odă în metru antic</i>	187
MELANIA DUMA, Cluj-Napoca, <i>Eminescu: neliniștea formei</i>	196
MĂDĂLINA GABRIELA CROITORU, Iași, <i>Poetica prezentului la Eminescu</i>	204
DAN GEORGE BOTEZATU, Brașov, <i>Infinitul ca timp interior în proza eminesciană</i>	215
ANDREEA GRINEA, Iași, <i>Orizont temporal – trepte ale întunecării ființei</i>	224
SABINA SAVU, Iași, <i>Confesiune - treptele iluziei</i>	233
INGA SAVCA, Bălți, <i>Poemul Confesiune între mit și realitate</i>	241
SORIN-OVIDIU BĂRAN, Sibiu, <i>Confesiune: timp și eufemism</i>	246
ADRIANA ILAȘCIUC, Chișinău, <i>Antinomia timp cronologic – timp psihologic și conotațiile ei în poemul Confesiune</i>	251
CRISTIAN BÂNDEA, Suceava, <i>Iluzia duratei și dimensiunii în Archaeus</i>	256

IV. PUBLICISTICĂ, ÎNSEMNĂRI, CORESPONDENȚĂ

RUXANDRA ANA, București, <i>Ideea națională în publicistica eminesciană</i>	265
ANDA IONAȘ, Cluj-Napoca, <i>Drama căderii în timp în poemul Confesiune</i>	276
IRINA DĂSCĂLESCU, Brașov, <i>Emin vs. Emin. Cotidian burghez/Estetizarea vieții</i>	283
ANA RUSU, Bălți, <i>Timpul – centru de greutate al obsesiilor eminesciene</i>	292

Eminescu și Kant

Conferința de deschidere a lucrărilor Colocviului Național Studentesc „Mihai Eminescu”

Cu pregătirea mea de istoric al literaturii române, în numeroasele ei atingeri întârziate sau sincronice cu literatura universală, nu pot avea nesăbuița să calc dezinvolt în grădina filozofiei. Dar să rămîn în pragul ei spre a contempla idei, măcar la suprafață, spre a recunoaște fecunditatea lor în literatura lui Eminescu, îmi pot îngădui, fie și în poziția de simplu filodox. Dacă am plasat numele poetului înaintea numelui filozofului, e numai pentru că Eminescu este subiectul reîntîlnirii noastre. Cu această precizare n-am vrut decît să spulber bănuiala că aș fi făcut vreo confuzie plasîndu-l pe Kant în poziție subalternă, ceea ce ar fi fost, evident, o aberație.

Pentru cine cunoaște exegeza călinesciană a operei lui Eminescu, și mai ales pagina de debut a capitolului „**Filozofia**”, îi poate apărea ca ridicol efortul celor ce practică astăzi, ca modă, demitizarea poetului în zeci și zeci de pagini. Și de s-ar reduce la numai atît. Ridicolul lor vine din ignoranță, iar ignoranța nu e un argument în favoarea celui care o lasă să se arate. Călinescu, într-o singură pagină, spune totul. *Intelligenti pauca*. Printr-o exagerare numită cult violent și pernicios – avertiza Călinescu în anii 1936 – „Eminescu a devenit prototipul tuturor însușirilor și virtuților umane. Istoria? Eminescu. Economia politică? Eminescu. Pedagogia? Eminescu. Eminescu e cel mai mare filozof, cel mai de seamă filolog, ... e un profet”, el a fost înaintea a tot. „Cel mai inocent cuvînt al paginilor lui e umflat de simboluri ca o rodie coaptă”. Și, continuă Călinescu: „Precum în Italia Dante devenise cripta tuturor înțelepciunilor omenești”, tot așa „Eminescu a ajuns și el a fi, în lipsa unei critici adevărate, începutul și sfîrșitul oricărei discipline, autoritatea supremă, atotștiutorul”. După alte cîteva economice fraze ironice exegetul încheia sever: „A venit vremea să cercetăm pe Eminescu în spiritul adevărului și cu o pietate care să nu degeneze în caricatură”. Simplu

reactualizată, pagina lui Călinescu ar trebui să inhibe chiar și mania demitizării care, paradoxal, ca și mitizarea se întoarce, tot prin exagerare, împotriva ei însăși.

Prin corectitudinea interpretărilor noastre să facem să tacă vocile contestatate, să ținem cumpăna în echilibru.

Intenția care a condus acest cuvânt de deschidere, pentru ca el să fie numai atât și nimic mai mult, a fost aceea de a semnala, rememorînd ceea ce s-a spus corect în problemă și anume că rădăcina variantelor metaforice eminesciene privind timpul se fixează în filozofia kantiană. Aceasta e cheia de boltă care susține solid demersul înțelegerii subtilităților metafizice ferecate de poet „*în lanțuri de imagini*”. În absența cunoașterii termenilor în care Eminescu a tradus o bună parte din **Critica rațiunii pure**, cu precădere secvențele despre „estetica transcendentală” a noțiunii de *spațiu* și în special a noțiunii de *timp*, orice analiză pe subiect fie în poezie, fie în proză, fie în notații răzlețe, riscă să fie pură speculație, cum am și verificat a fi în unele exegeze. Talentul de a improviza falsificînd nu poate fi decît o nouă impietate.

Prin „estetica transcendentală”, Kant înțelegea cercetarea critică a condițiilor apriorice ale intuiției...sau „știința despre toate principiile sensibilității”. De aici plecînd, de la transformarea profundă a gîndirii poetului sub influența acestei estetici speciale, ne-a fost greu să înțelegem cum a văzut lucrurile unul dintre elevii lui Blaga. Era un elev inițiat, presupunem, eselist și prea puțin poet, cînd scria apodictic, deci neargumentat, despre „aripa sterilizatoare a lui Kant”, care ar fi înăbușit în poet „fiorul magic-demonic al vizionarismului”. Însă, ceea ce Eminescu a mărturisit ca avînd adînci consecințe pentru gîndirea sa, nu poate fi contrazis de noi, oricît ne-ar roade ambiția originalității. Cu bună știință risc citînd o însemnare prea cunoscută făcută de Eminescu, desigur, după ce prin traducere înțelege și își însușește idei kantiene, interesat de cosmogonie, de spațiu, de timp etc.: „*Este ciudat, cînd cineva a pătruns odată pe Kant, cînd e pus pe același punct de vedere atît de înstrăinat acestei lumi și voințelor ei efemere, mintea nu mai e decît o fereastă prin care pătrunde soarele unei lumi nouă - și pătrunde în inimă. Și, cînd 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 pieirea ta înșile sînt numai o părere. Și*

inima nu mai 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 orgoliul ei..” (Mihai Eminescu, **Opere**, vol. XV, 1993, p.42). E aici o imagine sensibilă, de poet, a situații orgolioase în lumea ideilor, „pe același punct de vedere” cu filozoful, urmată de transformarea ideilor în sentimente, a acestora în meditație asupra archeului, și mai apoi în poezie asupra a tot ce e etern sau trecător în lume. Deci, un rezumat al avatarurilor ideii, de la filozofie la poezie, pe tema timpului, mai ales. Chiar dacă n-a ajuns cu traducerea la „antinomiile rațiunii pure”, de la primul pînă la al patrulea „conflict al ideilor transcendente”, desigur Eminescu le-a citit, pentru că urma lor, a antinomiilor kantiene, se recunoaște în structura antinomică a imaginii poetice despre nașterea universului, reprezentată poetic în două texte consecutive, **Rugăciunea unui dac** și **Scrisoarea I**. Pentru el „*antinomiile sînt viața*” spiritului. Și finitul și infinitul sînt egal demonstrabile logic, deși se contrazic, însă contradicția lor e dialectica însăși a adevărului descoperit de rațiunea pură.

Cînd s-a propus această temă Colocviului, „**Timp și temporalitate în opera lui Eminescu**”, dintr-o dată a fost invocată, subînțeles, școala kantiană a poetului. Nu se îndoiește nimeni dintre cei care au citit ceea ce trebuia citit, că substanța filozofiei kantiene asupra categoriei timpului e păstrată nu numai în declarații deschise, dar și în palimpsest, mistuită în poezii și proză, acolo unde poetul se desprinde original, creator, de sursă. Ideile filozofului german nu fac decît să pună în mișcare „*arfa eoliană*” a gândirii și talentului, emoționate pînă la transfigurare de a se fi întîlnit cu punctul de vedere căutat, superior lumii efemere. Poetul e fascinat de noutatea gândirii „*bătrînului dascăl*”, de punerea în evidență a transcendentalului, ca ceva ce e dincoace de lucruri, prealabilul a orice, condiționînd aprioric cunoașterea prin intuiții sensibile. Nu altceva decît înțelegerea esențială, profundă, se cuprinde în afirmația: „*Kant desface ca un ceasornicar întreg aparatul cugetării*”. Deci, Kant te îndeamnă să gîndești analitic, cum numai divinul Platon o mai făcuse. Va fi fost impresionat traducătorul poet de scurta dedicație prefațatoare către Francis Bacon (autorul **Noii Atlantide**), prin care Kant închină cartea celor care vor să-și dezvolte intelectul gîndind, sporind astfel demnitatea ființei și posibilitățile ei de cunoaștere intelectuală. „Kant, observă

Eminescu, se ocupă în **Critica rațiunii pure** tocmai cu *intellectus ipse*” și virtuțile lui cunoscătoare de abstracțiuni.

N-am vrut să dau o tentă polemică acestui cuvânt introductiv, dar nu pot să nu declar că mă despart de unele puncte de vedere situate la distanță, uneori în afară și chiar în opoziție cu ceea ce spun textele eminesciene. M-am apropiat, în schimb, de concluziile mai vechi, ale lui Rădulescu Pogoneanu și de cele reînnoite, ale lui Noica, privind importanța cardinală, catalitică, pentru gândirea lui Eminescu a traducerii **Criticii rațiunii pure** din germană în română. Am parcurs fragmente întregi din text cu amintirea operei lui Eminescu în gând. Sigur, simpla lectură, fără a căpăta convingeri, nu mi-ar motiva demersul.

Știința acestui episod din evoluția spirituală a poetului, care a început să pătrundă în filozofia kantiană înainte de a fi mare în poezie, zdruncină prejudecata că Eminescu și-ar fi format convingerile cu precădere sub dominația gândirii lui Schopenhauer. Cu măsură ar fi să spunem că e vorba numai de unele convingeri și nu cele care se înscriu în tema noastră. Autorul **Lumii ca voință și reprezentare** i-a netezit calea spre opera lui Kant. Maeștrii, afinii recunoscuți ai poetului au fost Kant în filozofie și „divinul brit” în literatură. Primatul lor e motivat de adâncimea ideilor înrudite.

Deși rămasă în manuscris, traducerea **Criticii rațiunii pure** ar trebui luată în considerație în istoria limbajului filozofic românesc, semnificative fiind căutările tânărului Eminescu pentru aflarea termenilor corespunzători, dincolo de paginile ezitante, mai puțin izbutite, de rezonanța arhaică a unor termeni. Sînt încă locuri în care simți amestecul poetului suveran în crearea de cuvinte noi. În privința formării unui limbaj filozofic totul era atunci de făcut. Dar Conta nu era singur. Semnalînd în „*Curierul de Iași*” conferințele lui V. Conta, Eminescu, totdeauna zgîrcit cu laudele, aprecia personalitatea gândirii, claritatea și unitatea internă a expunerilor, limbajul potrivit și accesibil. După Eminescu, a tradus și Maiorescu din **Critica rațiunii pure**, pentru uzul studenților, numai capitolele despre „expunerea metafizică” a noțiunilor de spațiu și timp. Traducerea lui apare mai sigură. Pentru cine este interesat de istoria vocabularului filozofic românesc, poate fi profitabilă comparația între traducerea, cel puțin a acestor două fragmente, făcută de Eminescu, față cu traducerea Maiorescu și altele două (Tr. Brăileanu și N. Bagdasar în colaborare cu El Moisuc), făcute în secolul XX, însă după

publicarea, în 1914, a traducerii lui Eminescu. Astfel s-ar putea vedea ce cade și ce nu, în favoarea traducătorului poet, atunci când e vorba de soluții lexicale mai mult sau mai puțin norocos alese de el. Poetul se arată a stăpîni la fel de bine limbile *în* și *din* care traduce. Uneori preferă o topică a lui și nu cea a originalului, fără să afecteze înțelesul (spune Rădulescu Pogoneanu).

Pentru cine a trecut măcar prin cîteva texte ale celor de la Școala Ardeleană e ușor să constate că Eminescu plămăuiește termeni în spiritul latinizant. Alteori dublează nesigur termenul românesc cu cel german, șterge și oferă variante, subliniază interesat, cum se vede și din notele din infrapagină (vol. XIV), datorate lui Petru Creția. Eminescu stăpînea germana, dar nu gîndea nemțește, de aceea voia să gîndească textul în românește, astfel adîncind înțelegerea lui. Își fac loc în vocabularul traducerii numeroase cuvinte ce apar frecvent în opera lui literară și poate acest amănunt a creat interesul de a merge din amonte în aval. De exemplu, la cuvîntul german *erlautern* propune marginal șapte sinonime: franțuzismul *eclerare*, apoi: *esplicare*, *expoziție*, *comentare*, și *esplicativ*, *interpretativ*, *exegetic*. Și nu e singurul exemplu posibil. Toate detaliile, pe care le-am putea spori mult mai mult, converg spre admiterea faptului că, pentru Eminescu însuși, traducerea nu avea o formă definitivă și nu era destinată tiparului. Dar pătrunderea filozofiei kantiene l-a învățat ceea ce trebuia să știe teoreticși să exprime prelucrat poetic în problema spațiului și timpului (dar nu numai), a dat spiritului său elasticitatea necesară familiarizării cu subtilitățile metafizice care atrăgeau ca un magnet cugetarea lui Dionis. Contactul cu opera lui Kant a stimulat dispoziția specială a lui Eminescu pentru filozofie, recunoscută direct de el însuși și lăudată de Maiorescu, așa cum se poate citi în scrisorile lor. Fantezia romantică avîntat creatoare din *Sărmanul Dionis* nu și-ar fi deschis la fel de larg aripile, fără încurajarea venită dinspre teoriile asupra spațiului și timpului din **Critica rațiunii pure**.

Este revelator și amănuntul că traducerea este escortată, marginal, de considerații personale, originale, toate provocate de bucuria celui care a izbîndit în înțelegerea acestei „biblii a filozofilor”, cum a fost numită **Critica rațiunii pure**. A se considera, deci, înțîlnirea cu această carte, necesară spiritului său cu aptitudini filozofice, un fel de *punctum saliens* – moment nodal pentru creația literară, în partea ei cea mai durabilă. Un început îl putem distinge ca promițător într-un singur exemplu, excerptat

din traducere. La capitolul „*Despre sinteza aprehensiunii în intuiție*” (precizăm că la Kant aprehensiunea înseamnă înțelegerea intuitivă a ceva ce este, deși nu provine din experiență), într-o frază, Kant spune: „Orice intuiție conține o varietate care n-ar putea fi reprezentată ca atare dacă sufletul (adică sensibilitatea) n-ar distinge timpul în consecuțiunea impresiilor, ca fiind conținute într-o clipă, fiecare reprezentare nu e nimic alta, decît unitatea absolută.” (Sinteza momentelor consecutive se rezumă pentru Kant în „sinteza aprehensiunii” categoriei generale de timp imposibil de perceput sensibil, ci numai fragmentar). În acest loc Eminescu nota marginal, traducînd ideea abstractă în imagine metaforică perfect inteligibilă, următoarea concluzie privind perceperea figurată a conceptului de timp infinit și limitat în același timp: „*Reprezentăția e un ghem absolut, unul și dat simultan. Răsfirarea acestui ghem simultan e timpul și experiența. Sau și un fuior din care toarcem firul timpului, văzînd numai astfel ce conține. Din nefericire atît torsul, cît și fuiorul țin într-una. Cine poate privi fuiorul abstrăgînd de la tors are predispoziție filozofică.*” (Mihai Eminescu, **Opere**, vol. XIV, p.406). Însemnarea, evident reflexivă, în ideea ei fundamentală, se desface în zeci de variante meditative risipite atît în literatura, cît și în însemnările fragmentare ale lui Eminescu. Timpul aprioric, ca sinteză aprehensivă, nu poate fi înțeles decît din scurgerea fragmentelor percepute de experiență. Poetul o spune într-o altă formă decît filozoful, deși spune în fond același lucru. Asta ne amintește de versul care încheie fiecare sextină a poeziei *Noi amîndoi avem același dascăl* și căruia inversîndu-i termenii, obținem relația între filozof și poet pe un adevăr comun: *Non dicunt idem si idem est* (Nu spunem la fel, chiar dacă este la fel). În pagina eminesciană nu poate funcționa severitatea gîndirii disciplinate. El filozofează ca un poet. Iar în retorta poetului se produce fenomenul alchimic al transmutării ideilor științific-exacte în imagini care nu trădează conținutul ideilor, mai curînd îl fac inteligibil gîndirii comune.

Mulți au afirmat că, prin traducerea lui Kant, Eminescu răspundea unei sugestii venite din partea lui Maiorescu. Ce-i drept, acesta l-a îndemnat să facă un doctorat care să-i deschidă mai sigur calea spre ocuparea postului de filozofie, lăsat liber de Maiorescu la Universitatea din Iași. Eminescu însă, deși a acceptat posibilitatea unui doctorat în filozofia germană, a refuzat cu modestie neprefăcută ideea profesoratului, ca fiind prematură, deși măgulitoare pentru el. Toate acestea se întîmplau

în timp ce el, încă înainte de a-l traduce pe Kant, citise pe Platon, Spinoza și Fichte, pe Schopenhauer și filozofia budistă, cum se poate afla din memoriile lui Slavici. Încît traducerea *Criticii rațiunii pure* n-a făcut-o din interes pentru cariera didactică, ci pentru a înțelege ce este apriorismul kantian ca filozofie a timpului și spațiului, ce este transcendența și transcendentalul, antinomiile ca sinteză a tezei și antitezei, distincția între *noumenon* ca lucru în sine, obiect al intelectului, și *fenomen* observabil prin simțuri. Dorința ațîțată de cursurile profesorului Zimmerman s-a amplificat într-atît, încît a voit să cunoască textul direct și nu prin interpret. Într-o însemnare marginală la traducere mărturisea că a aruncat caietele de notițe, n-a mai dat pe la curs și s-a concentrat direct pe opera filozofului. Zimmerman putea să fie fericit că a provocat o astfel de dorință, productivă pentru student.

După mărturia lui Slavici, asta se întîmpla atunci cînd, la Viena fiind, Eminescu avea abia 20 de ani. Polemica deschisă de Noica, împotriva propunerilor lui Călinescu (după moartea acestuia), asupra motivației conjuncturale a voinței lui Eminescu de a traduce din Kant, nu lămurește deplin problema care, la urma urmei, nu e de semnificație majoră. Fapt important e că traducerea există, că Eminescu a lucrat la ea mai mulți ani și că traducînd a asimilat textul în înțelesurile lui cele mai adînci, dar fără să-l simtă încă al lui. În 1874, sever cu sine, îi scria lui Maiorescu formulînd reticențe: „Kant mi-a intrat relativ tîrziu în mînă, Schopenhauer de asemenea. Îi posed într-adevăr, dar recunoașterea intuitivă a cugetărilor în mintea mea, cu specificul miros de pămînt proaspăt al propriului meu suflet, nu s-a desăvîrșit încă...” Scria asta ca să evite ofertele maestrului? Nu știm sau presupunem numai. Avea însă competența să aprecieze prelecțiunile junimiștilor pe teme kantiene, iar manuscrisul traducerii, precum și știința lui Eminescu în temă făceau concurență tăcută acestor conferințe, poetul manifestînd discret conștiința că e deasupra lor. Astfel, în 1877, cînd el trecuse prin Kant înțelegîndu-l, publica în „Curierul de Iași” o informație despre planul prelecțiunilor „Junimii” prezentat de V. Pogor. Evident, Eminescu voia să completeze ceea ce omisese Pogor și rezumă strălucit cîștigul filozofiei kantiene în comparație cu alte sisteme: „Cu totul deosebit de aceste sisteme, ale căror izvor a fost experiența lucrurilor din afară, este idealismul lui Kant. Kant nu consideră legătura infinită între fenomene, ci supune cercetării însuși organul care le reproduce. Deosebind lumea de dinafară de intelectul ce

o reflectează, Kant conchide că în sine lumea ne rămîne necunoscută, și nu avem înaintea-ne decît rezultatul propriului nostru aparat al cugetării: că creierul este o oglindă care reflectează lumea într-un mod atît de propriu încît nimeni nu este îndreptățit de a judeca de la legile cugetării sale la legile cari domnesc universul". Încearcă, deci, o explicație la subiectivitatea spațiului și timpului în înțeles kantian, adică epistemologic, ceea ce implică obiectivitatea.

În ultimă instanță, reorientînd interesul spre creația literară a lui Eminescu, se poate spune că traducerea în sine, făcută ca pentru sine, nu ar fi atît de importantă dacă n-ar fi fost profund semnificative reflexele ei în creația literară (adică exact acolo unde vor pătrunde analitic eseurile participanților la această ediție a Colocviului).

Dacă s-a ocupat cu filozofia, atras în special de Kant, „*cel mai profund dintre muritori*”, descoperitorul „lucrului în sine” („Ding an Sich”), nu înseamnă că Eminescu a fost el însuși filozof. El nu face decît să îngîne, în zeci și zeci de notații răzlețe, spusa filozofului sub puterea căruia și-a eliberat mintea de prejudecăți. Însă, noua metafizică, cea care are ca obiect imanentul, obiect al cunoașterii pure, prin mijlocirea rațiunii, nu e copiată, ea cunoaște avatarurile propriei fantezii creatoare. „*Fantasia*”, spune Eminescu, e o „*putere formatorie*”, ea lucrează cu sentimente și pasiuni, e învecinată cu visul. Ea, fantezia, poate fi numai o sursă comună pentru filozof și pentru poet, primul rămîne însă sub cenzura rațiunii, celălalt se abandonează lirismului, fiecare mînat de setea cunoașterii. Ambii erau întăriți de credința în valoarea genială a sinelui cum că ei sînt aleșii. Sînt, așadar, semne că Eminescu a avut orgoliul de a fi gîndit alături de filozof, ca situat „*pe același punct de vedere înstrăinat acestei lumi*”. Asta se poate deduce nu numai din libertățile corective sau complete, din notele marginale la textul traducerii și din prelucrarea plastic-romantică a ideilor filozofului, dar și din versurile epigramatice introduse la fila 20, prefațatoare a manuscrisului traducerii. Versurile sînt necizelate poetic, dar interesează ideea singurătății gînditorilor în aventura făcută de golul cosmic spre cunoașterea absolutului. Au fost publicate în ediția Perpessicius. Să le recitim: „*De-a născoci noi ipoteze doi filozofi s-au dus / Ca să găsească ce cătau în aer gol – în sus. / ...Pămîntu-ntreg li se părea un plan pestriț departe. / Și fericit, unul din ei, exclamă: frate, frate, / Mă simt acum desfăcut, deasupra noastră nime. / Celalt se uită supărat la goala adîncime: / Eu, zău, că nu – zise - apoi, /*

Nu văd pe nime nici sub noi.” (Eminescu 1952: .505). Orice comentariu e de prisos.

Tot din anii cînd traduce **Critica rațiunii pure** datează și **Archaeus**. Aici se identifică o altă variantă a gândului însingurării căutătorului: „*Unde este timpul? Cînd întorci binoclul lucrurile ți se par într-o abnormă depărtare*”. În formă poetic desăvîrșită, la apogeu, și redusă numai la aventura zborului lui Hyperion spre spațiul și timpul increatului, izolat în golul cosmic, ideea acestor texte stăruie obsedant în prea citatele versuri din **Luceafărul** : „*Un cer de stele dedesupt, / Deasupra-i cer de stele...*”.

Cum observam, Eminescu nu a ajuns cu traducerea **Criticii rațiunii pure** la capitolul antinomiilor kantiene, dar comentariile scurte lăsate în ms. 2255 (Mihai Eminescu, **Opere**, vol. XV, pp.265, 290, 322) conțin esența antinomiilor asupra spațiului și timpului luate ca „*mărimi infinite*”, care nu au început și sfîrșit și ca „*mărimi determinate*” de cauzalitate, tocmai de aceea fiind finite, limitate. De aici distincția între „*mundus intelligibilis*” și „*mundus sensibilis*” – între „*mundus noumenon*” și „*mundus phenomenon*”. Menirea asumată de poet a fost aceea de a găsi cuvîntul sau combinația de cuvinte care să le exprime plastic pe amîndouă, adică lumea cea nemăsurabilă și cea măsurabilă. Pentru el antinomiile sînt lumea în sinteză.

Afirmațiile kantiene, în chiar traducerea lui Eminescu, prima, cea care deschide *Espoziție metafizică a noțiunei de timpului* și a doua, cea care conchide asupra aceleiași noțiuni, sună astfel: „*Timpul nu este o noțiune empirică, care ar putea fi abstrasă din vo experiență. Căci simultaneitatea, cît și consecutivitatea n-ar putea fi percepute dacă în fond n-ar subzista apriori reprezentăția timpului.*” (Mihai Eminescu, **Opere**, vol. XIV, p.382) și „*Timpul nu-i alt nimic decît forma simțului interior, adică a intuirii de noi înșine și a stărei noastre interioare...*” (Idem, p.383), „*Într-astă consistă idealitatea transcendentală a timpului...*” (Ibidem).

Frazele filozofului care lămuresc condiția subiectivă a percepției sensibile a timpului și spațiului, de altfel, capătă în **Sărmanul Dionis** coloratura romantică dată de libertățile reveriei. Arborescența meditației are totuși o unitate de impresie prin calitatea de a fi rămas în aceeași arie de interes. Sînt vizate în scenariul imaginativ varii nuanțe ale timpului cosmic (fizic), ale timpului biologic (al ființei), ale timpului social-istoric,

toate stăpânite de Dionis grație puterilor date de semnul magic din Cartea lui Zoroastru. Precumpănitor e, însă, timpul psihologic, ca formă esențial afectivă. Sînt prea cunoscute, ca metafore vii ale gândirii, frazele: „*În faptă lumea-i visul sufletului nostru...*”, „*Trecut și viitor e în sufletul meu*”, „*Sub fruntea noastră e lumea*”, „*în sufletul nostru e timpul și spațiul cel nemărginit*”, „*vremea nemărginită este făptură a nemuritorului nostru suflet...*” etc. Dionis meditează liber pe portativul ideilor kantiene, „*varga magică*” și visul demiurgic îl scot din filozofie, îl transportă ușor din prezent în viitor și în trecut, în spații interstelare și selenare. Acolo își asumă puteri demiurgice, creează o lume mirifică gîndind-o numai. Liricul îndrăznește ceea ce, rațional, nu și-a îngăduit filozoful și atrage asupra sa pedeapsa egoismului divin. Ca și Hyperion, el e sortit să rămînă în poziția intermediară a geniului, situat între ființa comună, multiplă, aflată sub condiția timpului, și cea divină, unică și eternă. Numai esența ființei, archeul, e „*dezbrăcat de timp*”, e o însemnare ce poartă și urma filozofiei lui Fichte, care exacerbează eul. E vorba de eul gînditor, ca supoziție o oricărei cunoașteri, avînd demnitatea conștiinței de sine. Timpul, ca „*predicabilă divină*”, etern neschimbat, trecutul, viitorul, zburîndul **azi** avut deapururi în față, consecuția faptelor în curgerea timpului, „*clipa suspendată*”, care e o oră, o zi sau un secol în raport cu eternitatea (etc.), aproape tot ce se gîndise pînă atunci în legătură cu această fundamentală categorie filozofică, a fost pentru Eminescu motiv de adîncă, plastică meditație. El se simțea predestinat filozofării. La leagănul Mușatinului, uneia dintre parce, mama îi cere: „*Lui dăruiești ce nu ați dat altora / Un dar nespus de scump ce n-are nume / Ca să răsar-asupra tuturor*”. Aici a fost și sursa nefericirii poetului pentru că i s-a dat acest dar. Paradoxul cosmologic din **La steaua** (1883): „*Era pe cînd nu s-a zărit / Azi o vedem și nu e*” poate fi extrapolat la destinul poetului, cuprins în ultimul vers din **Mușat și ursitorile**: „*El n-a fost cînd era, el e cînd nu e.*”

Numai acest paradox de ar fi de lămurit, am fi îndreptățiți să recunoaștem odată cu Noica și la fel de onest ca și el, că mai e ceva de făcut pentru cunoașterea operei eminesciene.

SECȚIUNEA I

EXEGEZE

Ilie MOISUC (Iași), **Raluca NICOLAI** (Brașov), **Cătălina TĂRCĂOANU** (Iași), **Nicoleta CIOCIAN** (Cluj-Napoca), **Cristina MARINESCU** (Sibiu), **Dumitru PAȚANGHEL** (Sibiu), **Mircea PĂDURARU** (Iași), **Victoria MÎȚĂ** (Bălți), **Ana ANGHELICI** (Chișinău), **Alexandru COSMESCU** (Chișinău),
Ioana REPCIUC (Iași)

Spiritul lumii și Neființa plină - despre treptele Ființei eminesciene

*„În orice om o lume își face încercarea,
Bătrînul Demiurgos se opintește-n van,
În orice minte lumea își pune întrebarea
Din nou : de unde vine și unde merge floarea?
Dorințelor obscure sădite în noian ?”*

I. Preambul metacritic și declarație de intenție

*„Critici voi, cu flori deșerte,
Care roade n-ați adus - ”*

Privită ca un „discurs despre discurs”, critica literară înseamnă în primul rînd un efort de luminare a “opacității semantice” a unui text. De aceea, acțiunea sa se desfășoară în sens invers procesului de creație. Dacă scriitorul încifrează sensul într-un (și printr-un) text, „închizînd în scriere principiul infinitei ei spargerii” (S. Doubrovsky 1977: 93), criticul realizează o breșă în „plenitudinea acestei inepuizabile bogății semantice”(S. Doubrovsky 1977: 87), prin acțiunea sa de captare-explicitare a sensului. Astfel, critica implică trădarea textului prin încercarea de a-l „traduce” într-un limbaj tranzitiv conceptual, dar o trădare fericită, care implică o revalorificare continuă, cu fiecare nouă lectură-critică.

În procesul receptării literare, întîlnirea cititorului cu opera este fecundă pentru ambele părți: interpretul umple cu viață semnele textului delimitînd structuri în continuumul lingvistic, în timp ce textul se insinuează în orizontul său spiritual, modificîndu-i viziunea asupra lumii și asupra limbajului.

Avînd în vedere această relație dialogică, de determinare reciprocă, trebuie să privim cu luciditate rolul criticului în raport cu „autosuficiența”

textului și în raport cu „libertatea” interpretării. Criticul nu este nici un demiurg care rescrie opera pe care o analizează, dar nici un observator detașat care descoperă sensuri preexistente în text. Critica este mai mult decât consemnarea unui sens immanent textului, dar mai puțin decât „inventarea” unui sens pe care îl atribuie operei; ea este de fapt o „moșire”, în sens socratic, a sensului, iar criticul este conștiința care ajută textul să devină conștient de sine, actualizînd o coerență semantică potențială.

În critică nu există o poziție neutră, nici afectivă, nici ideologică; de aceea, orice critic trebuie să-și definească de la început, atît intențiile în raport cu textul supus analizei, cît și poziția față de ceilalți critici.

Eseul nostru este, din acest punct de vedere, unul despre ontologia poetică eminesciană. Intenția este de a schița „portretul” Lumii-Eminescu, lume cu totul particulară, atît ca structură, cît și ca relații între cîmpurile realității.

Luînd în considerare maxima generalitate a proiectului - descrierea universului poetic eminescian la nivelul macrosistemelor ontologice din care este format - ne vom folosi de unele categorii descriptive generale preluate chiar din opera studiată sau create *ad-hoc*, încercînd să construim un sistem explicativ pertinent.

Pentru a da cezarului ce-i aparține, mărturisim de la început că analiza noastră s-a născut printr-o raportare critică la imaginea lumii lui Eminescu descrisă de Ioana Em. Petrescu, în **Eminescu - poet tragic**, în care s-a impus cea mai coerentă și mai argumentată viziune asupra universului poetic eminescian. Profunzimea exegezei este conferită, în primul rînd, de perspectiva diacronică asupra operei eminesciene, autoarea rescriind „povestea” textului pe mai multe paliere critice (stil, teme, modele cosmologice). Surprinzînd evoluția gîndirii poetice (de la optimismul platonician la ipostaza tragic-eroică), exegeta îl situează pe Eminescu într-un context epistemologic și cultural larg, demonstrîndu-i originalitatea în sfera gîndirii europene.

Revenind la esul nostru, ne vom asuma de la început o restrîngere a cîmpului analizei critice și o abordare sincronică a universului eminescian. Modelul cosmologic pe care îl vom descrie s-a născut din sinteza mai multor intuiții poetice de pe tot parcursul operei; el nu dă seama de evoluția gîndirii eminesciene, ci surprinde momentul de apogeu al acestei gîndiri.

Este adevărat că în calitatea de „ipoteză critică”, Lumea lui Eminescu, deși aparține textului, este actualizată de interpretare, avînd o valoare euristică limitată de subiectivitatea punctului de vedere. Totuși, ea poate deveni utilă unei mai juste înțelegeri a operei lui Eminescu, lămurind indirect cîteva dintre punctele sensibile ale eminescologiei („pesimismul”, „nihilismul”, „thanatofila”) și integrînd într-o sinteză inedită triada *Logos-Anthropos-Cosmos*.

II. Treptele Ființei

*„Se uită turbur, pare că și-ar aduce aminte
De-o veche povestire, cu jalnice cuvinte.
Cu glasul lui ce sună adînc, ca de aramă
El noaptea cea eternă din evii-i o recheamă.”*

Deși a devenit un loc comun, trebuie să reamintim că orice mare creator impune concomitent un stil propriu și o viziune specifică asupra lumii. Această viziune, în ciuda elementelor eterogene pe care le conține, aparține în totalitate scriitorului, justificînd existențial opera.

Lumea lui Eminescu are o amplitudine ontologică de excepție. Viziunea poetului nu a creat „un univers în semicerc, [...] avînd ca orizonturi nașterea și moartea lumii”, cum afirmă G. Călinescu, ci a instituit noi categorii ale realității. Dacă ne plasăm pe direcția comparațiilor geometrizzante, lumea lui Eminescu ne apare ca o organizare sferică, fiind compusă din trei sfere concentrice care se oglindesc reciproc și care stabilesc între ele o relație specială de tip poetic-oniric, fiecare avînd o structură cosmotică, fără, însă, a exista independent.

1. Neființa plină

*„În zadar și timp și stele
Ne-ar părea lunecătoare;
Sînt ca frunze toate cele
Din copacul ce nu moare.”*

Prima treaptă a lumii lui *Eminescu* este *Neființa plină*, sfera cea mai cuprinzătoare, care le conține pe celelalte și care poate fi identificată cu Divinul în sens larg. Am preferat această denumire paradoxală pentru a

desemna primul nivel al Existenței deoarece am considerat că alți termeni precum *Moarte*¹, *Neant*, *Haos*, *Infinit* sînt echivoci și trădează originalitatea acestei sfere a Ființei care are, prin ea însăși, o structură paradoxală.

Spațiu al coincidenței contrariilor, *Neființa plină* este identificată de către Ioana Em. Petrescu cu „starea de totală nedeterminare”, care corespunde celei de-a treia etape a creației eminesciene, în care Neființa se substituie Divinului, oferind imaginea unui “cer pustiu, adăpostind drept singură zeitate moartea.” (Rosa Del Conte 1990: 154). Dacă în evoluția intuițiilor poetice Neființa este ultima treaptă a gândirii tragice, care își asumă rolul de a menține în ființă lumile din care Divinitatea s-a retras, într-un model onto-cosmologic sincron, *Neființa plină* trebuie situată la început.

Atotcuprinzătoare, din ea se desprinde orice formă a ființării, fiind singura suficientă sieși, dar care nu-și capătă înțelesul deplin decît atunci cînd iese din sine², ipostaziindu-se în alteritatea în care se oglindește și se cunoaște.

Din această perspectivă, *Neființa plină* nu este transcendența vidă, ci modalitatea absolută a Existenței. Ea depășește orice dualism și orice opoziție ontologică, nefiind opusul ființei, ci prea- plinul ei.

De altfel, situația aceasta aparent paradoxală, este specifică personalității lirice eminesciene care depășește gândirea de tip schizoid, printr-o sinteză a contrariilor în care „s-asamăn între-olaltă viață și cu moarte”. La nivel lingvistic, sinteza s-a produs devreme, în poezia ***Cînd privești oglinda mării***: „Un minut dacă te-ai pierde/ Tu, măcar, / Sub noianul mării verde / Și amar, / Colo-n umeda pustie/ Ca-n sicriu,/ Te-ai

¹ Importanța morții în cadrul imaginarului poetic eminescian și dimensiunea sa pozitivă sunt două aspecte care au atras atenția criticilor. Astfel I. Negoțescu remarcă: „Intuiția fundamentală a lui Eminescu trebuie să fi fost aceea a substratului unanim al morții”, fiind vorba despre „moartea scufundată în sine, visîndu-se pe ea însăși și care este mai generală și decît haosul, și decît Demiurgos.” (I. Negoțescu 1980: 46, 109). În același sens, Rosa Del Conte afirmă că la Eminescu „viața e acea țîsnire firavă între două bezne, iar moartea nu numai că e ținta existenței în devenire, ci este și sprijinul ei, *entitatea metafizică pe care se reazemă iluzia* (s.n.)” (Rosa Del Conte 1990: 108).

² Ieșire din sine este impropriu spus, deoarece *Neființa plină* dă naștere universului printr-o cufundare în sine de tip oniric; astfel nașterea lumilor din “sure văi de chaos” este o paradoxală explozie implozivă, tot așa cum lumile gândite de geniu, deși infinite ca structură, dăinuie “într-un cran uscat și palid”.

simți pe vecinicie / Mort de viu". În sintagma „mort de viu”, termenul *mort* are valoare adverbială, indicînd superlativul absolut. Dacă limbajul comun nu poate concepe și exprima variații calitative ale ființării, limbajul poetic distinge între diferitele grade ale faptului de a fi și desemnează nivelul suprem al Ființei printr-un cuvînt care exprimă exact opusul ei.

La nivelul viziunii, realitatea surprinsă de expresia “mort de viu” are ca echivalent imaginea Neființei pline, cea mai largă treaptă a Existenței. Din acest motiv, descrierea poetică sfidează categoriile și principiile logicii, structurîndu-se antinomic-paradoxal: “*Nu e nimic și totuși e/ O stea care-l soarbe/ E un adînc asemenea/ Uitării celei oarbe.*”

Prima formă în care apare *Neființa plină* este aceea de stare a increatului: „*Cînd nu s-ascundea nimica deși tot era ascuns.../Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns[...]/ Umbra celor nefăcute nu-ncepuse a se desface,/ Și în sine împăcată stăpînea eterna pace.*” (**Scrisoarea I**).

De asemenea, ea poate fi asimilată metonimic principiului creator care o animă, cum se întîmplă în **Rugăciunea unui dac** sau în **Gemenii**. În ambele ipostaze, *Neființa plină* apare în afara oricăror categorii apriorice: „*Noi nu avem nici timp nici loc/ Și nu cunoaștem moarte.*” (**Luceafărul**) sau: “*Moarte și nemurire sînt numai umbre a mele*”, cum afirmă sentențios vocea din **Confesiune**.

Starea de *Neființă plină*, deși asemănătoare Vacuității din gîndirea orientală (Lao Zi 1993, Satori 1999), își capătă nota specifică prin dimensiunea sa creatoare. În acest sens analiza pe care o face Ioana Em.Petrescu **Scrisorii I** ni se pare deosebit de fecundă. „Înțelegerea «dorului nemărginit» ca apetit divin de autocunoaștere” și considerarea vieții lumii ca “modul în care în sinele divin se visează proiectîndu-se într-o structură inteligibilă ca într-un altceva al său”(Ioana Em Petrescu 2001: 158) deschid o cale nouă în înțelegerea lumilor lui Eminescu.

Dacă starea precosmică a ființei poate fi asemănată unei somnii profunde („*Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns*”), etapa genezei lumii trebuie asociată declanșării visului, ca activitate prin care *Neființa plină* se dedublează pentru a se regăsi într-un Altul. În acest mod ia naștere universul fenomenal, a doua sferă a Ființei: „*De atunci negura eternă se desface în fășii/ De atunci răsare lumea, lună soare și stihii(...)/ De atunci și pînă astăzi colonii de lumi pierdute / Vin din sure*

*văi de chaos, pe cărări necunoscute / Și în roiuri luminoase izvorînd din
înfinî / Sînt atrase în viață de un dor nemărginit”.*

2. Lumea fenomenală- “vis al neființei”

*„Și din a chaosului văi,
Jur împrejur de sine,
Vedea ca-n ziua cea dintîi
Cum izvorau lumine;”*

În timp ce în ***Luceafărul*** *Neființa plină* coexistă cu universul fenomenal, însă, la nivele ontologice diferite, în ***Scrisoarea I***, ele sînt puse în succesiune pentru a se indica relația de subordonare dintre ele. Universul este dependent de starea care i-a dat naștere, avînd un statut ontologic ambiguu. Pe de o parte, are existență obiectivă (*„lumea, lună, soare și stihii”*), iar, pe de altă parte, există pentru revelarea principiului transcendent. Văzut ca formă prin care *Neființa plină* se cunoaște pe sine în alteritate, universul are o existență de gradul al doilea: *„Căci e vis al neființei universul cel himeric”*.

Sintagma *„vis al neființei”*, interpretată cel mai adesea din perspectiva iluzoriului, a inconsistenței și a lui *vanitas vanitatum*, poate fi citită în sens propriu și înțeleasă ca un efort de punere în formă, de elaborare a unor imagini prin care se exprimă un mesaj.

Această accepție, acreditată de către psihanaliză, ia în considerare visul ca o activitate psihică prin care se încifrează și se transmite un sens cu ajutorul imaginilor. Revenind la interpretarea *„dorului nemărginit”* propusă de Ioana Em. Petrescu, *„visul neființei”* ar însemna ceea ce Freud numește *„satisfacerea halucinatorie a unor trebuințe”* (S. Freud 1980: 148) cu singura (mare) diferență că aceste *„trebuințe”* nu vizează libido-ul, ci *„apetitul divin de autocunoaștere”*. Ducînd comparația mai departe, putem echivala *“travaliul de elaborare onirică”* (S. Freud 1980: 174) cu desfacerea în fișii a negurii eterne, cu veșnica izvorîre din înfinî a lumilor, iar efortul de *„obscurizare a sensului”* specific visului îl putem pune în analogie cu veșnica ascundere a Neființei pline în propria creație, folosind pentru exemplificare poemele ***Memento mori*** și ***Confesiune***.

Primul aspect comun al acestor două texte este faptul că ele surprind, de pe poziții diferite, dinamismul creator-structurant al *Neființei*

pline: „Tu, ce în câmpii de caos semeni stele, sfînt si mare,[...] / Tu ce scrii, mai dinainte a istoriei gîndire, / Ce ții bolțile tăriei să nu cadă-n risipire” (**Memento mori**), “Nu vezi că deși chipu-mi arăt a fi de gheață/ Un vis al meu, caldura-i, lumina și viața?” (**Confesiune**) . Alături de această forță generativă, *Neființei pline* îi este specifică ocultarea sensului, ascunderea sa îndărătul imaginilor. Divinitatea din **Memento mori** este implorată să renunțe la veșmintele ce-i ascund chipul („*Rupe vălurile d-imagini ce te-ascund ca pe-un fantom*”), în timp ce vocea *Neființei pline* din **Confesiune** dezvăluie ignoranța ființelor, înșelate de aparențe („*Ca să vă-nșel privirea am născocit eu timpul*”), incapabile să cunoască esența din spatele diversității de forme și imagini: „*Coroană, aur, glorie, cîntare și comori, / Istorie și nume, iubire și onori / Sînt basmele ce-nconjur, rîzînde chipul meu: / Atingeți-le numai și veți vedea că-s eu.*”.

Ființă „închegată în spațiu și vreme”, rod al visării *Neființei*, omul intuiește existența principiului transcendent aparținînd unei dimensiuni ontologice mai largi, însă este incapabil să-l asimileze cu ajutorul gîndirii: „*Vai, în van se luptă firea-mi să-nțeleagă a ta fire /Tu cuprinzi întregul spațiu cu a lui nemărginire/ Și icoana-ți n-o inventă omul mic și-n margini strîns*” (**Memento mori**). Totuși acest “univers himeric” poartă semnele creatorului –visător: „*Din frunzele istoriei mirosul meu v-atinge*” - fără ca prin aceasta cunoașterea să devină posibilă.

Așadar, sintagma *vis al neființei* trebuie citită literal pentru a recupera sensul dinamic-constructiv al procesului prin care *Neființa plină* devine conștientă de sine printr-o dedublare onirică. Din această dedublare ia naștere a doua sferă a Ființei -universul fenomenal - care există obiectiv, dar și pentru revelarea principiului generator.

În general, ființa umană nu ia în considerare decît prima dimensiune a lumii, crezînd că universul are o existență în sine și pentru sine; ea ignoră astfel că varietatea fenomenelor (*vălurile d-imagini*) ascund sensul profund al lumii - acela de alteritate - al *Neființei pline*: „*Dacă din noapte - eternă o ființă se arată / El vede cer și stele, oceanul, universul; / El nu-mi zărește ochii, el nu-mi aude mersul.*” (**Confesiune**).

3. Lumile onirice și universul poetic

„De- astă viață mîndră de vrei să ai o știre,
Gîndește num-atuncea la visuri și la somn,
Ca mort e corpul rece în noapte, nesimțire,
Pe creațiuni bogate sufletul este domn ;
În ocean de stele, prin sori, nemărginire
El îmblă, risipește gîndurile prin somn ;
Deși nu sînt aieva aceste lumi solare,
El tot le vede, simte, le-aude și le are.”

Deși universul reprezintă rezultatul “travaliului” de elaborare onirică al Neființei pline, el nu este, în esență, diferit de aceasta, fiind animat de același principiu al dedublării prin vis. Dacă *Neființa plină* visează-crează universul fenomenal, acesta visează la rîndul lui lumi posibile, principiul creației onirice fiind elementul liant al lumilor lui Eminescu.

De la floarea care „visează vis de aur / Văi de umbre și miros”, la îndrăgostiții care visează „Visul codrului de fagi”, și de la „adîncă mare” care „sub a lunii față... O lume-ntreagă-n fundul ei visează”, pînă la visul “oceanului-ntăritat” în care “un cer în fundu-i se îndoaie”, peste tot **a visa** înseamnă a pune în formă haosul, a crea „o lume în lume”.

Așa cum universul reprezintă o lume în sinea *Neființei pline*, și „lumile onirice” reprezintă tot niște forme de “lume în lume”. Astfel sferile existenței se pot multiplica la infinit, prin adîncirea în sine a fiecăreia dintre ele. În interpretare ne-am oprit la primele trei sfere ale ființei, deoarece ele sînt amplu descrise în poezia eminesciană.

A treia treaptă a lumii lui Eminescu o reprezintă deci lumile propriu-zis onirice. La fel cum *Neființa plină* visează-crează universul pentru a se recunoaște în alteritate, tot așa și ființa umană se proiectează într-un altul pentru a se reîntregi pe sine.

Însă, pentru a înțelege în mod corect raportul între *Neființa plină* și ființa umană se cuvine să mergem cu analiza mai în profunzime, oprindu-ne la forma supremă a visării și anume creația poetică. Abia astfel corespondența între sferile existențiale devine evidentă, abia astfel poezia devine o „formă a mîntuirii” (S. Doubrovsky 1977: 93). Poeziei ca efort

de punere în formă a unei lumi semantice, îi corespunde efortul Neființei de a ordona haosul și de a crea lumea.

Această identitate apare explicit în poemul *Feciorul de împărat fără de stea*, unde geniul apare investit cu puteri demiurgice, prin forța gândului: „În aste mari nemargini unde gândiri ca stele / Lin înfloresc, miriade s-amestecă, contrag / Zidite-n dome mîndre, de cugetări castele / Se darmă la suflarea-ți și-n taină se desfac”.

Lumea poetică are o existență autonomă („O lume e în lume și în vecie ține”) și ia naștere prin coborîrea în sine a geniului, la fel cum universul s-a născut din adîncirea în vis a Neființei pline: „Cînd moartea va cuprinde viața ta lumească, [...] / Vei coborî tu singur în viața-ți sufletească / Și vei dura în spațiu-i stelos nemărginit; / Cum Dumnezeu cuprinde cu viața lui cerească/ Lumi, stele, timp și spațiu ș-atomul nezărit, / Cum toate-s el și dînsul în toate e cuprins, / Astfel tu vei fi mare, ca gândul tău întins (s.n.)”. Avînd în vedere această analogie, nu putem fi de acord cu ideea Ioanei Em. Petrescu, conform căreia în ultima etapă a liricii eminesciene se realizează o “substituție a divinității cu gândirea umană” (Ioana Em. Petrescu 2001: 159). Între Demiurg (cel ce ține „bolțile tării să nu cadă-n risipire”) și Geniu nu există o succesiune de „funcții”, ci o simetrie a rolurilor. Ambii își asumă crearea și menținerea în formă a lumilor, însă, la niveluri ontologice diferite. Ultima variantă a poemului dramatic *Mureșanu* este destul de clară din acest punct de vedere. Aici, poetul damnat și răzvrătit apare în ipostaza orfică a creatorului; „chipul” este o materializare a *cîntului*: „Sufletu-mi în vecia-i atras de-a ta chemare / Din noaptea Neființei înflorat apare...”, dar existența sa în plan uman este iluzorie („Sînt umbră a cîntării-ți, o slabă umbră - abia”). Diferența de nivel ontologic între “chip” și creator apare și mai evidentă în *Feciorul de împărat fără de stea*, unde ființa întrupată din cîntul monahului e „aievea”, „dar nu-i aici în lume”.

Spre deosebire de creația geniului, creația Demiurgului are concretețe fenomenală. Ca un ecou al cîntecului poetului, el „cugetă lumi nouă cum cugetă o liră / Eternele-i armonii”. Forța creatoare a geniului atinge apogeul, devenind elementul care activează creația divină: „La al tău glas de jale lumina tremura,/ Chiar Dumnezeu ce-adie în ceru-i înflorit/ Ascultă blînda rugă ce trece liniștit/ Prin nopțile-nstelate-o muzică de vis-/ Ce-inundă fața-i veche c-un dureros surîs/ De cugetă lumi nouă-cum cugetă o liră/ Eternele-i armonii...”.

Identitatea între Demiurg și poet la nivelul producerii „textului”, se vedește și la nivelul structurii acestuia. Atît lumea semantică pe care o creează geniul, cît și lumea fenomenală pe care o creează Demiurgul sînt coerent structurate. După cum observă just Ioana Em. Petrescu (2001: 160), „gîndirea creatoare ca sens este pentru Eminescu atributul definitoriu al existenței în general”.

Universul fenomenal este opera gîndirii divine, care a ordonat haosul, iar dinamica lumilor ieșite din neant se supune principiului unificator al rațiunii: „*Priveliștile sclipitoare/ Ce-n repezi șiruri se diștern/ Repaosă nestrămutate/ Sub raza gîndului etern*”. (***Cu mîne zilele-ți adaogi***). Lumea poetică, la rîndul ei, este structurată în jurul unui element identic – „*visul vieții-mi cel himeric*” sau „*gîndul ce-ți străbate cînturile*”, care, deși rămîne „*neînțeles*”, devine o parte integrantă a lumii, avînd existență obiectivă: „*Nențeles rămîne gîndul/ Ce-ți străbate cînturile/ Zboară veșnic îngînîndu-l/ Valurile, vînturile*.” (***Dintre sute de catarge***). Existența principiului unificator la nivelul *cărții lumii*, precum și la nivelul creației poetice dovedește că în ambele cazuri se poate vorbi de o *intentio auctoris* care organizează „textul” în vederea producerii unui sens superior.

Așadar, lumea fenomenală și lumea poetică iau naștere și se ordonează într-un mod identic. Demiurgul este un scriitor în „cartea lumii”, iar scriitorul este un demiurg la nivelul lumii poetice. Astfel treptele ființei coexistă și se află într-o relație de tip specular. Creatorul de geniu reiterează zbaterea Demiurgului care „din adînc ridică universu-n brață”, iar Demiurgul „cugetă lumi nouă/ Cum cugetă o liră eternele-i armonii”. Prin această relație specială între *Neființa plină* - *Universul fenomenal* și *Universul poetic*, viziunea eminesciană capătă corență și validare existențială. Poezia nu mai este un simplu joc „*cu gîndiri și cu imagini*”, ci o dramatică încercare de a surprinde Adevărul Ființei prin asumarea funcției creatoare de lumi. Dacă ființa umană nu reușește să asimileze rațional sfera *Neființei pline* (v. ***Memento mori***), și nici Hyperion nu poate să se coboare în universul fenomenal, granițele între treptele lumii fiind imposibil de trecut, întîlnirea lor se realizează pe tărîmul creației, uniți fiind de același destin eroic.

BIBLIOGRAFIE

- G. Călinescu, 1970, **Opera lui Mihai Eminescu**, Editura Minerva, București
- Rosa Del Conte, 1990, **Eminescu sau despre Absolut**, Editura Dacia, Cluj
- Serge Doubrovsky, 1977, **De ce noua critică ?**, Editura Univers, București
- S. Freud, 1980, **Introducere în psihanaliză**, Editura Didactică și Pedagogică, București
- Lao Zi, 1993, **Cartea despre Dao și Putere**, Humanitas, București
- G. Munteanu, 1980, **Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici**, Editura Didactică și Pedagogică, București
- I. Negoțescu., 1980, **Poezia lui Eminescu**, Junimea, Iași
- Ioana Em. Petrescu, 2001, **Eminescu - poet tragic**, Junimea, Iași
- E. Zeisler și Taisen Deshimaru (Selecție texte, note și comentarii), **Satori**, 1999, **Mari maestri zen**, Editura Herald, București

Andrei Mureşanu – Timp dramatic. Timp poetic

- Analiză arhetipală -

Mitizarea personajelor considerate ca fiind reprezentative prin faptul că pot întruchipa o Idee se supune reiterării arhetipurilor mitice. Romanticii îşi aleg „modele exemplare” care pot aparent să reînvie sau să recreeze străvechi tipare. Realitatea istorică este lesne trecută în plan mitic la fel cum sacrul poate oricând să decadă supus legilor unui timp istoric distrugător. Dualitatea temporală este de cele mai multe ori angoasantă datorită pierderii armoniei originare. Timpul mitic, devenit arhetip literar, nu poate fi recuperat decât în planul gândirii, al universurilor compensatorii, fiind o eră a zeilor şi a oamenilor uniţi cu adevărul şi armonia cosmică. Iar timpul istoric devorează atât fiinţa, cât şi credinţa în retrăirea unor clipe de plenitudine atemporală.

Etosul eminescian este marcat de evoluţia mediată a percepţiei temporalităţii. Timpul mitic, marcat de ciclicitate, suspendat în armonie şi atemporalitate este privit ca fiind privilegiat şi marcat de prezenţa zeităţilor şi eroilor. Istoricitatea devine echivalentă cu decăderea şi perimarea umanului şi sacrului. Divinităţile luminoase sînt înlocuite de viziunea schopenhaueriană asupra Voinţei necruţătoare, care îşi asumă rolul de creator de măşti, cărora le neagă orice repaos.

Poemul dramatic ***Andrei Mureşanu*** poate fi analizat arhetipal (utilizînd termenul în accepţiunea lui Frye), vizînd temporalitatea, dintr-o perspectivă duală: a timpului dramatic şi a celui poetic, luîndu-se în consideraţie caracterul programatic enunţat de „*tablou dramatic într-un act*”, dar şi lirismul textului. Astfel se poate vorbi de îmbinarea genurilor dramatic şi liric.

Personajele au statut de simbol, ele reiterînd atât valenţe temporale specifice genului dramatic (arhetipuri preluate din tragedia antică), cât şi forţa lirică a reprezentării Ideii care dă substanţă poeziei. Personajul ales, ***Andrei Mureşanu***, revoluţionarul de la 1848, personalitate demarcată istoric, pare a reprezenta în plan dramatic eroul tragic. Izolarea sa

„produce astfel impresia unui spirit care se stinge [...] și invocă o stare sufletească adecvat caracterizată ca elegiacă. Modalitatea elegiacă descrie un eroism nealterat de ironie. [...] se însoțește adeseori cu un sentiment difuz de resemnare și tristețe produs de trecerea timpului.”(Frye 1972: 43). În mimeticul superior, tragedia viza căderea unui conducător, aici se poate vorbi de căderea unui spirit revoluționar, idealizat pentru a portretiza valorile și ideatica romantică. Căderea, separarea de societate prezintă un amestec de eroism și ironie, avînd și implicații morale și sociale: „Eroul tragic trebuie să aibă dimensiunile eroice cuvenite, dar căderea sa semnifică atît relația cu societatea cît și supremația legilor firii, ambele sensuri fiind prin implicațiile lor ironice.”(Frye 1972: 43).

Eminescu are în vedere implicarea poetului minor Andrei Mureșanu în evenimentele de la 1848, dar preferă să-i confere splendoarea eroismului tragic, să-l apropie de un model mitic pentru a prezenta prin acest statut literar măreția nu numai a unui erou tragic, dar și o măreție specific romantică vizînd încărcătura ideatică asupra timpului și evenimentelor istorice. Poetul bard apare dominat de „un hybris, un spirit pasionat, obsedat, exaltat sau mîndru, care duce la o cădere.”(Frye 1972: 263).

Temporalitatea este resimțită sub aspectele sale negative, istorice ale transformării. Tranzitoriul nu este văzut ca benefic. Echilibrul nu poate fi regăsit decît în ceea ce este stabil și etern, adică în vîrsta mitică. Conștiința antică vedea timpul ca pe o amenințare, „distrugătorul tuturor lucrurilor; tragedia ni-l prezintă ca ducînd nenorociri, iar cînd Hesiod ne arată în mitul raselor o succesiune în timp, sîntem purtați de la fericita epocă de aur pînă la întunecata epocă a fierului. Tragedia e deci, prin însăși originea ei, o reîntoarcere la un trecut îndepărtat, o întoarcere la veacul eroilor”. Adoptînd această viziune, romanticii privesc istoricul ca pe o continuă devenire, îndepărtare de atemporalitatea originară, care nu poate fi recuperată decît prin artă. Acesta fiind un pretext pentru mitizarea evenimentelor istorice, pentru reiterarea arhetipală: „evenimentele istorice care serveau drept fundal sînt eroizate, văzute de la oarecare depărtare, într-o aură mitică.”(Rachet 1980: 205-206). Această întrupare a timpului mitic coexistă în poemul dramatic cu cea a timpului istoric, văzut de asemenea din perspectiva tragică: „Poetul [...] încearcă să facă să intre în dramă tot caracterul unei epoci.[...] Dornică să înfățișeze viața în complexitatea ei, adică în toată varietatea ei, drama modernă era obligată

să ajungă să arunce pe scenă istoria însăși, împărțită în mari perioade, și să-și ia drept personaj umanitatea însăși.”(Faguet 1971). Timpul istoric nu mai este evitat astfel, precum era în tragediile antice, ci prezentat cu angoasele sale și problematizările inerente. Eminescu prezintă această dramă produsă de ruperea de armonia arhaică și conștientizarea apartenenței la un timp care distruge nemilos valori, idei și oameni. Romanticii încearcă o recuperare a atemporalității pentru a îndepărta angoasa produsă de istoricitate, de permanenta perimare a lumii. Prin eroii vizionari, profeți ai modernității încearcă să denunțe caracterul distrugător al vremurilor și să restabilească o ordine ideală, așa cum o considerau ei pe cea a lumii antice. Timpul ciclic asigura o contemporaneitate cu cosmogonia, cu nașterea zeilor și oamenilor conferind caracterul sacru vieții umane. Tragediile, aparținând mimeticului superior, aveau nu numai calitatea de a prezenta modele exemplare, istorii sacre, dar și de a implica ideea de ritual (avînd în vedere originile sale). Ritualul avînd menirea să reînvie mitul presupune participarea spectatorului (cititorului), iar această participare împreună cu credința în veridicitatea ritualului îi asigura momente reale în care în mod simbolic era contemporanul zeilor și eroilor.

Din perspectiva lirică, *Mureșanu* este un simbol, el reprezentînd eroul romantic. El resimte acut o temporalitate nefastă care contravine elanului său romantic, demonic, dar și ideilor sale despre libertate și dreptate universală. Trecutul istoric i se pare nedrept, prezentul incert, iar viitorul dezamăgitor și sumbru. Poetul revoluționar trăiește sentimentul că se află la un moment de cumpănă în ceea ce privește țara și neamul său. În planul timpului poetic accentul cade pe coordonata sa istorică în special. Avînd în vedere conotația ideatică pe care o implică: viziunea romantică asupra timpului istoric, nu este resimțită căutarea armoniei primordiale. Timpul mitic, modelul cosmogonic sînt absente, părăsind a fi uitate în negura unei istorii care nu a păstrat nimic din sacralitatea originară, ci a căutat numai distrugerea, regresivitatea. Astfel se poate spune că în acest plan domină coordonatele timpului istoric. Acesta este un moment al solstițiului, așa cum îl descria Ioana Em. Petrescu: „timpul își pierde caracterul cosmic de imagine mobilă a eternității și primește caracter istoric (comportînd adică eroziunea, ruperea, stagnarea, degradarea).”(Ioana Em. Petrescu 1978: 55).

Intrarea în istorie, pierderea tainei originare sînt rezultatul unei scindări petrecute într-un *illo tempore* cînd creația s-a rupt de Creator, cînd civilizația a cucerit tărîmul mitului. Mureșanu, eroul romantic, este conștient de menirea sa, își asumă soarta și apartenența la un anumit popor, dorind ca prin *vizionarismul* său să-i descifreze destinul și să recupereze libertatea naturală, originară a neamului său. Deși stăpînit de deznădejde, el nu poate nega Divinitatea, pe care o provoacă fie să-i elibereze neamul, fie să-i acorde pacea veșnică: „Oscilînd între Dumnezeu și Satana, între credință și blestem, Mureșanu e un spirit torturat, atins de suflarea veacului, dar mîntuit totuși, în cele din urmă, de sentimentul apartenenței la o comunitate națională greu încercată, dar nu învinsă.”(Ioana Em. Petrescu 1978: 28). Patriotismul, o constantă în romantism, presupune ideea de unitate națională ca ideal politic. Astfel, soarta unei națiuni capătă semnificații mitice, nașterea sa aparținînd unui timp auroral către care se dorește a se reveni prin ieșirea din istorie și reintegrarea în eternitate. Acest lucru este posibil doar în momentul în care menirea este îndeplinită, scenariul divin parcurs: „Misia e un mit fundamental al gîndirii romantice, un mit care permite istoricului romantic performanța de a identifica ființa cu devenirea, eternitatea cu timpul. Doar în măsura în care un popor își îndeplinește misia el există ca popor, fiecare moment al devenirii istorice fiind coincident cu postulatul originar al misiei și împărtășindu-se din sacralitatea lui. Prin misie, istoria încorporează divinul, istoria fiind, pentru romantici, starea de ex – plicație a divinității, față de care misia sau vocația originară însemnează divinitatea în stare de implicație.”(Ioana Em. Petrescu 1978: 15-16). Astfel, se poate afirma că divinul nu-și părăsește creația, deși aceasta a pășit într-un spațiu al perimării și în timpul istoric. Percepția asupra divinului se schimbă și devine dilematică: prezența sa fiind privită fie ca malefică, fie ca benefică.

Personajele – simbol de natură divină apar pentru a ilustra concepția poetică asupra timpului. *Anul 1848*, demon malefic al temporalității, amenință misia poporului român, dar mai mult decît atît, reprezentînd o scurtă perioadă de timp marcată de distrugere și dezamăgire pentru speranțele de libertate romantice, încearcă să demonstreze că evenimentele petrecute în timpul revoluției pot avea implicații cosmice. Distrugerea microcosmosului prin perioade istorice sumbre, dominate de răsturnări ale valorilor poate atrage dezagregarea macrocosmosului,

instaurarea haosului prin moartea ideilor : „[Anul 1848]: *Eu stelele le spulber ca frunze-ngălbenite, / [...] Însmormîtez sisteme în spații neșfîrșite, / [...] Dezmint secol de secol, zdrobesc eră de eră, / Fac din a vieții fapte lucire efemeră.*” (**Andrei Mureșanu** 1869). Supus oarecum unei ispite, *Mureșanu* refuză să accepte prevestirile demonului, ci el însuși dominat de geniul său îl înfruntă. El revelează adevărata natură a *Anului 1848*: el este prezentul și nimic nu este mai efemer decît prezentul, măsurat într-o clipă, înainte de a fi trecut și după ce a fost viitor: „*Prezentu-i doar o clipă și viitoru-i larg.*” (**Andrei Mureșanu**, 1869). Disparația duhului marchează intrarea în planul oniric a poetului. Aici apare posibilitatea de a recupera timpul mitic, contemporaneitatea cu zeii. Zeița *Isis*, simbol al renașterii perpetue, al speranței în dreptatea divină care poate reinstaura ordinea primordială, apare în vis poetului și îi insuflă „*geniu de aur*”. Asemeni lui *Hyperion* care revelează nașterea lumilor, *Isis* coboară în vis amintind ca punct al originii sale momentul sacru al Facerii, cosmogonia : „*Eu vin din centrul lunei încoronat de sori*”. Acest vers nu numai că amintește de modelul cosmogonic eminescian, dar și de viziunea asupra organizării universului : „*modelul platonician*”, după cum l-a denumit Ioana Em. Petrescu. *Mureșanu* răspunde zeiței cu speranță, regăsind în planul visului, în labirintul interior muzica sferelor, armonia timpului original: „*O dată încă-n viață să mă-nec în lumină, / Să caut armonia a sferelor senină*”.

În ceea ce privește personajul – simbol *Mureșanu*, încadrarea sa într-o tipologie „istorică” precisă e relativ dificilă, el fiind privit din perspective hermeneutice nuanțate. Matei Călinescu îl privește ca fiind un erou de dimensiuni titanice. Într-adevăr el este un răzvrătit, dar nu unul al stihiiilor, al titanismului. Revolta titanică a presupus forța brută lipsită de rațiune a unor ființe de natură divină: „Titanii sînt de fapt divinități arhaice, personificînd mai ales forțele naturii, atît prin latura unor atribute pozitive, cît și în latura lor catastrofală. Considerați de tradiția greacă adesea iraționali și necunoscînd măsura și ordinea, ei reprezentau – în gîndirea filozofiei mitologice – îndeosebi forța oarbă a violenței primitive.” (Kernbach 1989: 593). Avînd în vedere brutalitatea și adversitatea față de spiritul conștient, rațional reprezentat de Zeus și ceilalți Olimpieni, această simbolistică presupune animalitate și negare a spiritualității armonizatoare. Mai mult „În lupta pe care o duc împotriva spiritului, Titanii simbolizează de asemenea nu numai forțele naturii ci și

tendința de dominare despotismul.”(Chevallier/ Gheerbrant 1995: 358). În afară de revolta simbolică ei nu au alte valori înalte în comun cu spiritul romantic. Acesta ar putea fi caracterizat de o revoltă demonică în sensul socratic sau mai târziu în cel platonician. Un daimon „se atașează fiecărui om la naștere și determină, în bine sau în rău soarta sa”, la Platon daimonul apare ca „figură intermediară între Olimpieri și muritori.”(Peters 1997: 57-58).

Matei Călinescu subordonează demonismul titanismului sau folosește termenii în variațiune liberă considerându-i sinonimici, conferindu-le conotații etice, deși daimonul precristian nu presupunea această dimensiune: „Titanul sau demonul, osîndiți în viziunea eticii creștine, sînt acum glorificați pentru nesupunerea lor în fața unei ordini arbitrar și tiranice.”(M. Călinescu, 1964: 55). Aici apare o greșeală de nuanță: titanul nu aparține creștinismului și nu este în nici un caz echivalentul demonului creștin sau al celui antic grecesc. Revolta lui Lucifer pornește dintr-o conștiință de sine, din mîndrie și dorința de a realiza în plan real și rațional o nouă ordine divină, lucru care îi este nu numai interzis ci și imposibil întrucît el este creat și nu-L poate distruge sau înlocui pe cel Necreat care a desăvîrșit prin propria-i voință și rațiune tot ce înseamnă formă, idee, determinare. Exceptînd mîndria și ambiția, atribute comune, Titanii și îngerii creștini căzuți sînt structural diferiți. Lucifer are conștiință, dorește să instaureze o nouă ordine și în ciuda răzvrătirii este rațional. Titanii iraționali recurg la forța distrugătoare pe care o dețin, nu urmăresc ordinea ci se rezumă la revolta împotriva zeităților care nu admit modul lor esențialmente haotic de a se manifesta. Ioana Em. Petrescu punctează viziunea poetică asupra daimonului prezent în etosul eminescian, dar și în cel romantic în general fără a-l apropia de titanism: „natura supraumană, nu însă divină a unui daimon în sens antic, resimțit de poetul român ca o ființă cu statut ambiguu, ce mediază între două nivele de existență (divin – uman) fără a aparține nici unuia dintre ele. Evident, termenul de demon (daimon) nu are conotații etice, așa cum va avea accepția creștină a demonului, înger rebel și pedepsit; el se apropie în schimb de accepția goetheană a demonului.”(Ioana Em. Petrescu 1972: 83).

Luînd în considerare și valențele creștine ale demonului, dar evitînd în continuare apropierea sa de titanism, acest simbol temporal – arhetipal pare a îmbina ambele ideologii religioase (antice și creștine) în cadrul

romantismului. Dominația demonului asupra ființei umane poate fi în continuare ambivalentă, întru-cît demonul malefic poate fi un profet la fel de convingător ca și cel benefic. Principala modificare survenită este cauzată de arhetipul creștin al Paradisului Pierdut. Apare angoasa produsă de cădere atît în plan mitic (căderea îngerilor) cît și în plan uman, creația fiind condamnată a găsi modalități de reintegrare în timpul mitic, divin: „Nesupunerea făpturii a dat naștere Timpului, a cărui prizonieră se află împreună cu întreaga natură.”(Beguin 1998: 115). Stînd sub semnul timpului istoric, demonul resimte îndepărtarea de armonia începuturilor, cînd temporalitatea, în sensul ei liniar, degradant, nu putea să fie concepută, întrucît rațiunea divină nu se manifesta decît prin muzica sferelor într-un spațiu și timp privilegiat, anistoric; revolta demonului „e direct proporțională cu nostalgia Paradisului pierdut. Demonul eminescian suferă de pierderea conștiinței atemporalității. Demonia ia naștere din căderea sub legea eroziunii, căci timpul însemnează îndepărtare de privirea inocentă a începuturilor. Într-un cuvînt, demonul descoperă timpul ca un rău fundamental, pe care va încerca să-l corecteze fie prin negarea existenței, fie prin crearea de universuri compensative.”(Ioana Em. Petrescu 1972: 18). Mureșanu pare a renaște sub imperiul geniului insuflat de Isis și într-adevăr se detașează de amenințarea *Anului 1848*, de istoria însăși, prin poezie, artă recuperînd atemporalitatea: „*un cîntec trece aspru prin visele-mi de jar*”, „*Un cîntec de-o sublimă, senină disperare, / Precum scapără raze întunecata mare*”, „*Eu voi cînta de fală ca leul ce-a învins*”.

În plan meta-literar, *Mureșanu* poate fi considerat ca aparținînd dualității poetic, dramatic. În planul dramatic, el este un personaj tragic, reiterînd într-o manieră pseudo – ritualică valențele temporale pe care le presupune acest gen.

În plan poetic, *Mureșanu* devine simbol al viziunii lirice romantice asupra timpului istoric și mitic. Această dihotomie nu presupune o ruptură între cele două coordonate meta – literare, nici anulare reciprocă sau opoziție totală, ci o relație de complementaritate. Prin această dualitate fiind încercată recuperarea în două maniere parțial diferite a sacralității temporale, a timpului mitic prin evadarea din timpul istoric.

IBLIOGRAFIE

- Albert Beguin, 1998 , **Sufletul romantic și visul**, Editura Univers, București
- Matei Călinescu, 1964, **Titanul și geniul în poezia lui Eminescu**, Editura pentru Literatură, București
- Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, 1995, **Dicționar de simboluri**, Editura Artemis, București
- Emile Faguet, 1971, **Drama antică. Drama modernă**, Editura Enciclopedică Română, București
- Northrop Frye, 1972, **Anatomia criticii**, Editura Univers, București
- Francis E Peters, 1997, **Termenii filozofiei grecești**, Editura Humanitas, București
- Ioana Em. Petrescu, 1978, **Eminescu, Modele cosmologice și viziune poetică**, Editura Minerva, București
- Guy Rachet, 1980, **Tragedia greacă**, Editura Univers, București

Cezara, recuperarea consubstanțialității FIINȚĂ – UNIVERS prin iubire și moarte

Problema recuperării consubstanțialității *ființă umană-univers* străbate întreaga creație eminesciană. Soluțiile propuse sînt aceleași atît în poezie, cît și în proză, ceea ce susține ideea unității de viziune a poetului și a prozatorului. Unitatea originară poate fi refăcută prin iubire, moarte, creație sau vis, prin ceea ce Ioana Em. Petrescu numește „universuri compensative”, definite drept „moduri de recuperare a universului armonic, orginar, printr-o sumă de experiențe, de asta data nu sociale, ci individuale” (Ioana Em. Petrescu 1978: 111), rezultat al efortului de reautentificare a existenței. Revolta împotriva timpului concret, istoric, nostalgia unei reîntoarceri periodice la un timp mitic al originilor, la Marele Timp este, în gîndirea lui Mircea Eliade, o necesitate fundamentală a ființei umane, iar refacerea unității primordiale, a totalizării, presupune și recuperarea unei temporalități mitice originare, și, implicit, a unei spațialități edenice. (M. Eliade 1999: 7)

Daca acceptăm ideea că nu există variantă definitivă a unui text, toate variantele participînd la realizarea sensului, atunci întreg complexul de manuscrise al prozei reflexive **Cezara**¹, privit în diacronia lui, din perspectivă poietică, cu cele două finaluri complet diferite, propune două soluții distincte pentru reintegrarea ființei umane în ființa lumii: iubirea dintre Cezara și Ieronim și moartea (atît moartea lui Euthanasius, cît și moartea Cezarei și a lui Ieronim, îmbrățișați plutind pe ape). Unul dintre manuscrisele incluse de noi în ceea ce numim complexul de variante este publicat de Petru Creția separat cu titlul **Cezara (încheierea manuscrisă)**, în volumul **Poezii. Proză literară**, prin „acordarea legitimă de statut autonom.” (P. Creția 1998: 56)

Asemeni altor texte eminesciene, în acest complex de manuscrise pot fi identificate simboluri (*insula, somnul, barca, nuditatea, acvaticul,*

¹ Vom numi complex de manuscrise textul apărut în „*Curierul de Iași*”, numerele 6, 11, 13, 15, 18, aug. 1876 cu titlul **Cezara**, ms. 2286 cu titlul [**Oceana**], ms. 2255 cu titlul [**Ei se simțeau inocenți ca-n ziua cea dentăi**] și ms. 2284 cu titlul [**Moartea Cezarei**].

peștera etc.) ale căror semnificații converg spre realizarea aceluiași sens: refacerea unității primordiale, recuperarea celui *illud tempus* paradisiac de dinainte de Creație, „timpul de dinaintea creării dihotomiilor.” (Moceanu 2002: 119). Prin iubire și moarte, timpul sacru poate apărea sub „forma paradoxală a unui timp circular, reversibil și recuperabil” (Mircea Elide 2000: 49), ceea ce implică abolirea duratei, a timpului istoric, profan.

Fabula textului cuprinde povestea de dragoste dintre Ieronim și Cezara, femeia avînd rolul de cuceritor, cum chiar numele propriu o indică, dezvăluind „temperamentul sangvin, firea voluntară a personajului, mai cu seamă dacă-l raportăm nu la ilustrul său purtător roman, ci la sensul de <<împărat>> al numelui comun[...].” (Șt. Badea 1990: 80)

Textul publicat cu titlul **Cezara** propune un final fericit, cei doi îndrăgostiți se întîlnesc pe insula lui Euthanasius, un *axis mundi*, un loc edenic, „insula la care nu poți ajunge decît în urma unei călătorii pe apă sau a unui zbor este simbolul prin excelență al unui centru spiritual și, mai exact, al centrului spiritual primordial.”(Chevalier / Gheerbrant 1993: 155). Ovidiu Moceanu include *insula*, alături de *grădină*, *pădure*, *mare*, *deșert* etc., în ceea ce el numește „*toposuri de refugiu*, prelungiri ale unor zone ale conștiinței aflate sub presiune psihică”, prin intermediul cărora „se produce o *ipostaziere* a stărilor de conștiință, o regăsire a imaginilor arhetipale ale ființei, față de care se situează toate celelalte imagini.” (Moceanu 2002: 111)

Ieronim va ajunge aici în somn, purtat de o barcă, somnul fiind „poarta prin care se intră în această geografie subiacentă[...], activitatea elementară a sufletului romantic, în care corpul și spiritul trăiesc încă în crepusculul unității lor prime, natura respiritualizîndu-se și spiritul redonbîndind organicitatea dintîi a cosmosului.”(I. Negoîtescu 1995: 29). Doar „în somn - continuă I. Negoîtescu-, romanticii cad într-o altă trezie, mai grea, mai originară, în care sufletul își recîștigă unanima substanță.”[idem, ibidem]. Ieronim nu este un „*vizitator provizoriu*”(E. Papu 1990: 250), asemeni lui Ulise, insula fiind un accident, ci, dimpotrivă, credem că este predestinat să ajungă aici, chiar dacă nu caută intenționat insula, avînd în vedere că barca, vehicul al vieții și al morții deopotrivă, va fi găsită „*sfârșîmată la țarmuri*” (Eminescu 1984: 298). Astfel Ieronim va deveni „*tînărul împărat al raiului*”(Eminescu 1984:

296). Cezara, la rîndul ei, va ajunge aici în înot. Acvaticul are o dubla semnificație. „Apele - interpretează Mircea Eliade - simbolizează suma universală a virtualităților, fiind deopotrivă *fons et origo*, izvorul tuturor posibilităților de existență; ele precedă orice formă și *susțin* orice creație. Una din imaginile exemplare ale Creației este Insula, care „răsare” dintr-o dată din mijlocul valurilor. Pe de altă parte, *imersiunea* [s.n.] simbolizează întoarcerea la preformal, revenirea la modul nediferențiat al existenței. *Emersiunea* [s.n.] repetă gestul cosmogonic al manifestării formale, iar *imersiunea* [s.n.] echivalează cu o dizolvare a formelor. Prin urmare, simbolismul *Apelor* implică atât moartea, cât și renașterea.”(M. Eliade 2000: 87)

Pentru ca cei doi să acceadă în insula din insulă, este nevoie de inițiere; intrarea în peșteră, întruchipare a cosmosului, înseamnă întoarcerea la origini, ieșirea din cosmos.(Chevalier și Gheerbrant 1993: 74-80). În acest „adăpost intraistoric”, cum numește Mihai Cimpoi peștera, timpul e „îngrămădit, condensat și saturat de vechime [...]”, pătruns doar de sine, măreț, stratificat, redus la monograme, icoane și semne.” (M. Cimpoi 1994: 13). Dacă pentru Marian Papahagi insula este o utopie (M. Papahagi 1999: 21), pentru M.Eliade, „Este un loc accesibil *anumitor* oameni. Celor cari tind cu întreaga lor ființă către realitatea și beatitudinea <<începutului>>, a stării primordiale. Insula paradisiacă, participînd la o geografie mitică, ea poate fi, în același timp, o insulă a morții, asemenea acelor <<insule ale fericirilor>> din Antichitate [...]. În orice caz, însă, <<insulele fericirilor>> nu sînt accesibile oricărui suflet muritor. În ele pătrund numai aleșii [...]” (M. Eliade 1993: 9-10)

Titlul manuscrisului 2286 [*Oceana*], creație livrescă a lui Eminescu, derivat de la substantivul comun *ocean*, dezvoltă același sens poetic, deosebit de sugestiv, avînd semele [+ acvatic], [+ nemărginire].

Dar nu doar prin somn și prin imersiunea în ape se poate recupera periodic, pentru o scurtă perioadă de timp, timpul mitic al originilor, ci și prin iubirea împlinită de pe insulă, „[...] refacînd unitatea primordială de dinainte de Creație. Unitate care nu înseamnă haosul precreației, ci *ființa* nediferențiată, în care toate formele sînt reabsorbite.” (M. Eliade 2003: 66). Prin actul sacru al iubirii se reface androginia „o formulă arhaică și universală pentru a exprima *totalitatea*, coincidența contrariilor, *coincidentia oppositorum*.” (M.Eliade 2003: 178). În aceeași interpretare a lui Mircea Eliade, „[...] orice ins, cu sau fără voia lui, poartă în suflet

nostalgia desăvârșirii, trebuie să spunem că chiar actul esențial al dragostei aduce după sine o experiență –firește, foarte palidă-a androginiei.” (Eliade 2003: 108-109). „Evident, androginia dobândită ritual, în anumite împrejurări [...], nu era decât o stare efemeră; insul se reîntorcea apoi la trista lui condiție umană, limitată de attribute și fracturată. Dar se încerca realizarea, chiar numai pentru o bucată de timp, a acestei stări primordiale [...]” (M. Eliade 2003: 107).

Cuplurile Adam și Eva, Adonis și Venus, Aurora și Orion sînt tot atîtea perechi celebre, arhetipale, spre a căror împlinire tînjesc cele două personaje și a căror istorie o repetă. De altfel, Cezarei „*[î]i părea că-i Eva-n paradis, singură, cu durerea ei.*” (Eminescu 1984: 300) iar în manuscrisul 2255 [*Ei se simțeau inocenți ca-n ziua cea dentăi*] cuplul reușește „[...] reîntoarcerea simbolică la momentul a-temporal al plenitudinii primordiale [...]” (Eliade 1999: 81): „*Ei se simțeau inocenți ca-n ziua cea dentăi. Era mai multă copilărie decât vină în desmerdările lor și jeraticul din cămin aruncînd din cînd în cînd cîte-o limbă albăstruie lumina basreliefului lui Adam și al Evei. Și ei înșii, îmbrățișați astfel, li se părea a repeta acea istorie antică, zilele întîie ale traiului în paradis...li se părea că îmbla asemenea primilor oameni neconștii de plăcerile amorului, ca doi îngeri prin umbra acelei dumbrave de portocale, că soarele luminează zăpada vergină a corpurilor lor, că, cu sufletul liber, cu inima vergină, nengreuiată de lumești dorințe, ei colinda grădina Edenului.*” (Eminescu 1984: 303)

Repetarea istoriei cuplului adamic implică și renunțarea la veșminte, însă „nuditatea aceasta nu are nimic licențios; ea păstrează, în proza lui Eminescu, sensul original, metafizic, de <<dezbrăcare de orice formă>>, reîntoarcere la primordial, la preformal.” (M. Eliade 1993: 9). De altfel, Cezara înoată spre insulă goală, iar Ieronim: „*Adesea în nopțile calde se culca gol pe malurile lacului, acoperit numai c-o panză de in și-atunci natura întreagă, murmurul izvoarelor albe, vuirea mării, măreția nopții îl adînceau într-un somn atît de tare și fericit, în care trăia doar ca o plantă, fără durere, fără vis, fără dorință.*” (Eminescu 1984: 297).

În **Insula lui Euthanasius**, Mircea Eliade considera că: „Nuditatea descoperită de Cezara și Ieronim în insulă reprezintă tocmai o stare ambiguă, de viața plenară și, în același timp, de moarte simbolică. [...] Cei doi tineri izbutesc să trăiască adamic pentru că au renunțat la orice <<formă>> omenească, s-au dezgolit complet, au depășit condiția umană

pătrunzînd într-o zonă sacră, adică *reală*, spre deosebire de spațiul înconjurător, <<profan>>, măcinat de veșnica devenire și surpat de iluzii, dureri și zădărnicii [...]” (M. Eliade 1993: 11) Dacă în acest eseu Mircea Eliade își expune opiniile în mod explicit, în creația literară, la nivelul imaginarului, poate fi identificată, în mod implicit, aceeași concepție, susținînd unitatea de viziune a acestei personalități covârșitoare. Astfel, în nuvela *Șarpele*, pot fi identificate elemente de intertextualitate, cum ar fi insula, cuplul Dorina-Andronic. Dar „dacă la Eminescu, insula lui Euthanasius este un simbol al eternității în moarte și iubire, în *Șarpele* lui Eliade, Dorina regăsește vremelnicele sensuri ale ființei ei eterne, căci ea intră doar în somn -un simulacru al morții- și este readusă de prietenii ei la realitatea vremelnică”(Doina Ruști 1997: 71). Astfel, „iubirea apare [...] ca un rit de reintegrare în pierduta armonie cosmică, de recuperare a stării de <<farmec>> și a timpului echinocțial” (Ioana Em. Petrescu 1978: 158), fiind un mijloc de refacere a plenitudinii integrale primordiale.

Însă simbolul nudității este strîns legat de simbolul morții, cealaltă soluție de refacere a consubstanțialității ființă umană-univers, întrucît „Moartea este bineînțeles un sfîrșit-dar un sfîrșit urmat imediat de un nou început. Se moare la un mod de existență ca să se poate accede la un altul. Moartea constituie o ruptură de nivel ontologic și în același timp un ritual de trecere, întocmai ca nașterea sau inițierea.” (M. Eliade 1993: 109).

Din scrisoarea lui Euthanasius aflăm cum se va produce moartea acestuia. Anahoretul nu decide să fie îngropat în peșteră, arhetip și loc magic, imagine a maternității, a morții, înmormîntarea în cavernă fiind o întoarcere în pîntecele mamei (G. Bachelard 1999: 169), *regressus ad uterum*, mijloc de recuperare a temporalității originare, ci alege un alt element primordial, apa: „Mă voi așeza sub cascada unui pîrîu [...]. Rîul curgînd în veci proaspăt să mă dizolve și să mă unească cu întregul naturii, dar să mă ferească de putrejunie. Astfel cadavrul meu va sta ani întregi sub torentul curgător, ca un bătrîn rege din basme, adormit pe sute de ani într-o insulă fermecată.” (Eminescu 1984: 297). Astfel, „[...] dezgolit de <<forme>>, amorf, cadavrul este reîntors în marea matrice telurică, izvorul tuturor formelor.” (M. Eliade 2003: 28). Însă, în acest mod, se recuperează acel timp matricial al originilor, întrucît apa „este în același timp principiul nediferențierii primordiale (Haosul = Apa, în toate

tradițiile cosmologice) și izvorul tuturor <<formelor>>.” (M. Eliade 2003: 39).

Manuscrisul 2284, [**Moartea Cezarei**], propune aceeași soluție de întoarcere la primordial, *ab initio*, moartea protagoniștilor, readucând și imaginea lui Euthanasius în actualitate: „Marea purta în patul ei moale și albastru două cadavre unite, strîns îmbrățișate, iară vîntul, trecînd prin crengile unui arbor vechi, mișca în cre[n]gile-i aplecate oasele albite de curgerea apelor a unui om cu barba lungă, a cărui profeție se-mplinise.” (Eminescu 1984: 306). Chiar și după moarte cei doi sînt nedespărțiți plutind pe apele care dezintegrează, abolesc formele, omul reîntorcîndu-se la primordial, la o stare nedeterminată, pre-formală; o stare <<totală>>, informă, nedespicăta de atribute și polarizări.” (M. Eliade 2003: 88-89).

Însă nu doar la nivelul imaginarului se construiește ideea recuperării temporalității primordiale, și, implicit, refacerea consubstanțialității ființă umană-univers, ci și la nivelul timpurilor verbale, întrucît timpul narativ cel mai frecvent întrebuintat (*temps de l’histoire*) este imperfectul, timp al duratei și al nedeterminării temporale.

Existența omului în univers este considerată o cădere (de altfel, în nuvelă, un tablou, pentru care a pozat Ieronim ca model, sugestiv intitulat *Căderea îngerilor*, trimite la aceasta semnificație), însă acesta se revoltă împotriva timpului istoric, concret, încercînd să-l abolească și să recupereze timpul exemplar, mitic, sacru, originar, reconstruind totodată acel „spațiu haric pe care omul l-a pierdut prin păcatul originar.” (Moceanu 2002: 109)

În studiul Ioanei Em. Petrescu, somnul, iubirea, moartea apar, [...] drept căi de reautentificare a gîndirii înstrăinate, de recuperare a unui timp pierdut echinocțial și-în majoritatea cazurilor-de redescoperire a stării paradisiace de <<farmec>>. Nici una din aceste modalități de salvare a ființei nu presupune o trăire dramatică a timpului istoric, ci, dimpotrivă, toate acestea sînt moduri de existență extratemporală. Ele se bazează pe cultivarea antinomiei romantice real-ireal și reprezintă, fiecare, o soluție romantică de corijare a realității, trecătoare și neautentică.” (Ioana Em. Petrescu 1978: 177)

Prin cele doua soluții pe care le propune pentru refacerea consubstanțialității ființă umană-univers, „**Cezara** [...] e un poem al regresiei spre starea adamică, un simbol al recuceririi armoniei într-un spațiu ascuns ochiului mediocru, mortifiant al societății.” [Eugen Simion,

1964, p. 250) într-un „eden nelocalizabil în timp și spațiu a insulei lui Euthanasius” al cărui loc va fi luat de „ imaginea de *infern paradisiac* a <<insulei morții>> (*Avatarii Faraonului Tlâ*).” (N. Ciobanu 1987: 200).

BIBLIOGRAFIE

- Gaston Bachelard, 1999, **Pământul și reveriile odihnei. Studii asupra imaginarului și fantasticului**, Editura Univers, București
- Șt. Badea, 1990, **Semnificația numelor proprii eminesciene**, Editura Albatros, București
- Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, 1993, **Dicționar de simboluri**, vol. I, vol. III, Editura Artemis, București
- Mihai Cimpoi, 1994, **Narcis și Hiperion. Eminescu, poet al ființei, poem critic**, Editura Junimea, Iași
- Nicolae Ciobanu, 1987, **Între imaginar și fantastic în proza românească**, Editura Cartea Românească, București
- Petru Creția, 1998, **Testamentul unui eminescolog**, Ed. Humanitas, București
- Mircea Eliade, 1993, **Arta de a muri**, Editura Moldova, Iași
- Mircea Eliade, 1999, **Mitul eternei reîntoarceri**, Editura Univers Enciclopedic, București
- Mircea Eliade, 2003, **Mitul reintegrării**, Editura Humanitas, București
- Mircea Eliade, 2000, **Sacral și profanul**, Editura Humanitas, București
- Mihai Eminescu, 1984, **Proză literară**, Editura Minerva, București
- Ovidiu Moceanu, 2002, **Visul și literatura**, Editura Paralela 45, Pitești
- Ion Negoitescu, 1995, **Poezia lui Eminescu**, Editura Dacia, Cluj-Napoca
- Edgar Papu, 1990, „*Motivul insulei și utopiile*” în **Excurs prin literatura lumii**, Editura Eminescu, București
- Ioana Em. Petrescu, 1978, **Eminescu, modele cosmologice și viziune poetică**, Editura Minerva, București
- Doina Ruști, 1997, **Dicționar de simboluri în opera lui Mircea Eliade**, Editura Coresi, București
- Eugen Simion, 1964, **Proza lui Eminescu**, Întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918”, București

Cosmogonia din *Decebal*, întâiul manuscris al *Scrisorii I*

O lectură comparativă a textelor eminesciene privitoare la cosmogonie ar putea stabili, în limitele inerente oricărei interpretări de acest fel, pe ce fundamente și-a clădit Eminescu tabloul cosmogonic al **Scrisorii I** și cât datorează acest tablou proiectului **Decebal**.

Pentru a urmări și înțelege mai bine argumentele interpretării noastre, alăturăm fragmentele cosmogonice din proiectul de dramă **Decebal** și din **Scrisoarea I**: „*Ah, cum nu sîntem pe atunci pe cînd/ Nici ființă nu era, nici neființă,/ Nu marea aerului, nu azurul/ Nimic cuprinzător, nimic cuprins,/ Nu era moarte, nemurire – nu,/ Și fără suflet sufla în sine/ Un ce unic ce poate nici n-a fost!/ Dar vai! Un sîmbure din acel haos,/ Mișcîndu-se rebel a nimicit/ Eterna pace și de-atunci durere,/ Numai durere este-n astă lume...*” (Eminescu 1988: 44-45);

“*La-nceput, pe cînd ființă nu era, nici neființă,/ Pe cînd totul era lipsă de viață și voință,/ Cînd nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns.../ Cînd 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 ochiu care s’o vază./ Umbra celor nefăcute nu’ncepuse-a se desface,/ Și în sine împăcată stăpînea eterna pace!.../ Dar deodat’un punct se mișcă... cel întâi și singur. Iată-l / Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl.../ Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumii,/ E stăpînul fără margini peste marginile lumii...*” (Eminescu 1939 : 132)

În configurarea cosmogoniei, unul din izvoarele lui Eminescu e **Imnul Creațiunii** din **Rig-Veda**: „El cuprinde în adevăr evocarea începuturilor obscure ale lumii cînd ființa nu se diferențiasse de neființă și el i-a servit ca model lui Eminescu cel puțin în unele din versurile cosmologice ale **Scrisorii I**.” (Vianu 1974: 55)

Perpessicius identifică pe aceleași file de manuscris încercări de traducere a unor strofe din **Rig-Veda** și **Scrisoarea I**.

Între *Imnul Creațiunii* și cosmogonia *Scrisorii I* s-au constatat frapante similitudini: reprezentarea stării de “a fi” a increatului și prima mișcare care se produce în sînul acestuia. Dar, *Scrisoarea I* cuprinde și momente care nu se regăsesc în imnul vedic: desfăcerea umbrelor celor nefăcute și cutremurarea ființei în fața disproporției dintre efemeritatea și vanitatea existenței umane și imensitatea cosmică.

Momentul referitor al apariției Ființei primordiale, creatoare de lumi, e în textul vedic asemănător unei afirmații științifice: „Și unul, învăluit în coaja-I/ Uscată prinde viață din tainica căldură / Ce singur el o are/ În început pătruns-au iubirea pe-acel unul/ O sete sufletească (-) a facerii sămînță (-).”¹

Argumentarea noastră își află suportul în cercetarea atentă a modului în care se imaginează haosul și ființa care se ivește din haos, precum și a perioadelor de redactare a primelor bruioane; astfel rezultă că punctul originar al devenirii *Scrisorii I* stau în strînsă legătură cu versurile privitoare la cosmogonie din drama *Decebal*.

În *Scrisoarea I*, geneza purcede din haos. Haosul e alcătuit din materia amorfă, neorganizată și cufundată în beznă, din substanța acvatică echivalentă cu întinderea unui “noian de apă” din care, spontan, au apărut primele forme de viață. Așadar, la-nceputul lucrurilor e haosul, căci „neantul nu are sens decît la capătul lucrurilor. Ele intră în neființă, sîrșesc în ea; neființa e doar încetarea ființei, dar nu o realitate care să o țină în cumpănă.” (Noica 1978: 67)

“La-nceput pe cînd ființa nu era, nici neființă” (Eminescu 1939: 132)

E oare “neființa” non-ființa, adică tot ce nu e om, absența totală a ființei, sau ființa neîmplinită, acel „n-a fost să fie” (Noica 1978: 31) – înțîia situație a ființei, după Noica? Dacă „n-a fost să fie”, atunci a

¹ Textul e o reproducere în limba română a *Imnului Creațiunii*, realizată de Eminescu însuși după o tălmăcire germană a acestuia. “Manuscrisul lui Eminescu – scrie Amita Bhowe – nu indică sursa textului german. Din materialele aflate în foile învecinate, Perpersicius deduce că acestea reprezintă note de curs [...] Dar există și posibilitatea ca Eminescu să-l fi copiat dintr-un tratat de indologie a cărei identificare va descoperi un nou izvor al inspirației eminesciene în această direcție” (Amita Bhowe 1978 : 115).

încercat să fie, dar n-a fost; e tentativa de a fi, iar nu haos pur. Deci, neființa e absența ființei.

Așadar, ființa nu era, dar nu era nici absența ființei (ființa înseamnă viață, iar neființa înseamnă lipsa vieții).

Constantin Noica definește cele două chipuri pe care le poate lua haosul: „el poate fi unul de nediferențiere, de omogenitate, de egalitate a stărilor ca în entropia modernă, unul de universală letargie [...] și poate fi, dimpotrivă, un haos de diferențiere extremă, de totală eterogenitate ca în «totul era laolaltă» din viziunea anticului, un haos de inegalitate și de activitate în același timp dezlegată și contrastantă.” (Ibidem, p.68)

Urmărim filele acare au păstrat cele dintâi avantexte ale viitoarei capodopere, pentru a surprinde modul în care e imaginat haosul.

Manuscrisul 2262, considerat de editori primul manuscris al **Scrisorii I**, prezintă un haos de contraste la început: „*Atuncea neființa, ființa nu erau/ A aerului mare, boltitul cort din ceriu/ Ce-acoperea atunci? ... Și-n ce se ascundeau/ Acele-acoperite... Au în noianul apei/ Au în genune...*” (Eminescu 1943: 183) spre a sfârși cu cel de nediferențiere totală: „*Și noaptea' ntunecată de ziua cea senină/ Nu era despărțită [...]/ Nimic n-a fost pe-atuncea/ Ș-atât de întuneric era, ca un okean/ Neluminat [...]*.” (Ibidem)

La fel, în manuscrisul 2306, haosul e unul de diferențiere în primele versuri: „*Nu era neființă, ființa nu, nici chaos / Ce-acoperea at[uncea] acele'n sine-ascunse / Noianul cel de ape? prăpastia? genunea?*” (ibidem, p.183), iar în celelalte versuri haosul e de perfectă omogenitate: „*Și zi și întuneric nimic nu le desparte / Atât de întuneric – o mare făr' o rază*” (Ibidem).

Așadar, avantextele **Scrisorii I** dezvăluie două chipuri ale haosului, la fel și textul final, unde tabloul se deschide cu haosul de contraste: „*Cînd nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns/ Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns/ Fu prăpastie? Genune? Fu noian întins de apă?*” (Eminescu 1939: 132) și se sfârșește cu acela de omogenitate: „*Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface/ Căci în sine împăcată stăpînea eterna pace!*” (ibidem)

Dar versurile proiectului **Decebal** prezintă un singur chip al haosului – haosul de contraste: “*Nici ființă nu era, nici neființă,/ Nu marea aerului, nu azurul/ Nimic cuprinzător, nimic cuprins,/ Nu era moarte, nemurire – nu*” (Eminescu 1988: p.45)

Cu prudența pe care o recomandă orice ipoteză, avansăm opinia că versurile din **Scrisoarea I** ar constitui împlinirea celor din **Decebal**, deoarece sugestiile preluate din dramă – înțelegerea unui singur chip al haosului – se adaugă **Scrisorii I**, și nu invers. Haosul de contraste imaginat în proiectul dramei e întregit de cel de omogenitate, în **Scrisoarea I**, haosul luînd ambele chipuri.

Cum se ivește ființa din acest haos? În **Scrisoarea I** apare un punct „întîi și singur”, ceva neașteptat se întîmplă și creația devine cu puțință. „Punctul acela de «mișcare», spune poetul, e însă doar un termen în economia ființei. Prin el însuși, în precaritatea lui de boabă a spumei el nu ar da măsura ființei. Totuși, gîndirea trebuia să-l presupună ca o mică matrice individuală în care se poate înscrie ființa. Acum, pornind de la individual, ideea de ființă e susceptibilă să capete rigoare, chiar dacă nu rigoarea simbolică visată de știință. Un soi de rigoare științifică e și în formularea noastră cum că individualul, cu făgăduința lui de ființă, reprezintă prinderea într-un fel de «a fi întru». Dar formularea noastră rămîne deocamdată o simplă sugestie.”(Noica 1992: 322-323): „*Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumii, / E stăpînul fără margini peste marginile lumii.*” (Eminescu 1939: 132)

„Punctu-acela de individualizare e totuși «stăpîn pe marginile lumii, în sensul că poartă în sine nesfîrșita promisiune de ființă. Numai că versul poetului spune prea categoric: este stăpînul, cînd poate doar fi, ar fi să fie.” (Noica, 1992: 115)

În **Decebal**, creația e rezultatul arderii eterne a acelei crude ființe ne-nțelese. Creația devine, pare posibilă, în consecință, doar prin arderea “ființei ne-nțelese”?

E “ființa ne-nțeleasă” acel punct “întîi și singur” care devine Tatăl? Punctul e unul singur și e stăpînul lumii, iar “ființa ne-nțeleasă” și-a dat foc sie însăși, deci punctul a fost, este și va fi stăpînul lumii (e – verb, aspect de prezent continuu), pe cînd “el” și-a dat foc, așadar nu mai există. Există doar arderea, creația eternă care sîntem noi.

Comparînd versurile din **Decebal** („*Și fără suflet sufla în sine / Un ce unic ce poate nici n-a fost!*” – Eminescu 1988:45) cu cele din **Scrisoarea I** („*Dar deodat-un punct se mișcă... cel întîi și singur. Iată-l / Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl... / Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumii, / E stăpînul fără margini peste marginile lumii...*” – Eminescu 1939: 132), observăm că în **Decebal**

încercarea de definire a Ființei primordiale se confruntă cu efortul de exprimare, pe cînd în **Scrisoarea I** nesiguranța pare că se atenuează și „*deodat-un punct se mișcă*”, iar punctu-acela e numit, e „*stăpînul fără margini peste marginile lumii*.” Care este motivul pentru care Eminescu renunță la proiect?

Am putea deduce că tabloul din **Decebal** e punctul originar al viitoarelor variante ale **Scrisorii I** (după încercarea de traducere a **Imnului Creațiunii**) care ar constitui în acest caz o evoluție organică a unei viziuni specifice, eminesciene, a genezei.

Un alt argument în sprijinul demonstrației este și perioada primelor încercări de redactare: 1876 pentru manuscrisul 2262 și 1873 pentru dramă.

În încercarea definirii momentului precosmogonic, limbajul eminescian se confruntă cu problema imposibilității rostirii a ceea ce nu poate fi cunoscut. Imposibil de rostit e starea de haos și numele divinității.

„În lirica eminesciană, preocuparea pentru desfacerea lumii și a limbajului se îngemănează cu efortul de exprimare a momentului precosmogonic, o altă situație preconceptuală a potențialității nelimitate. Un limbaj potențial nelimitat e un limbaj fundamental ambiguu.” (I. Both, M. Columban 2004: 46). Eminescu încearcă, în definirea momentului genezei, diferite soluții ale desfacerii limbajului din articulațiile lui fundamentale:

- **negația**: „*nici ființă nu era, nici neființă*”; „*nu marea aerului, nu azurul*”; „*nimic cuprinzător, nimic cuprins*”; „*nu era moarte, nemurire nu*”; „*nu existau nici oameni, nici pămînt*” (**Decebal**); „*atuncea neființa, ființa nu era*” (**Scrisoarea I** – ms. 2262); „*ființă nu e, nici neființă*”; „*nu s’ascundea nimica*”; „*muritor nu este nimic – nici făr de moarte*” (**Scrisoarea I** – ms 2306); „*ființă nu era, nici neființă*” (**Scrisoarea I**);

- **anularea conceptelor prin alăturarea lor în perechi de antonime**: „*fără suflet sufla în sine / Un ce unic ce poate nici n-a fost*” (**Decebal**); „*nu s’ascundea nimica, și tot era ascuns*”; „*și fără de răsuflăt respiră-n sine însuși*” (**Scrisoarea I** – ms 2306); „*totul era lipsit de viață și voință*” (**Scrisoarea I**);

- **interogația lipsită de răspuns**: „*Unde e starea ceea unde zeii/ Nu existau, nici oameni, nici pămînt,/ Pe cînd acea ființă ne-nțeală/ Nu-și aruncase umbrele în lume?*” (**Decebal**); „*Ce-acoperea atuncea?*”

(*Scrisoarea I* – ms. 2262); „Prăpastie? Genune? Noian întins de apă?” (*Scrisoarea I* – ms. 2306);

- *verbe la forma negativă*: „nu sîntem”, „n-a fost”, „nu era”, „nu-și aruncase” (*Decebal*); „nu era”, „nu era despărțită”, „n-o desparte” (*Scrisoarea I* – ms. 2262); „nu e”, „nu s-ascundea nimica”, „de-nfeles nu este”, „muritor nu e nimic”, „de văzut nu fuse”, „nimic nu se desface” (*Scrisoarea I* – ms. 2306); „nu fuse”, „nu-ncepuse” (*Scrisoarea I*);

- *un referent negat imediat*: „un ce unic ce poate nici n-a fost” (*Decebal*); „nu s’ascundea nimica și tot era ascuns”; „pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns”; „Pămîntul, marea, cerul, văzduh, făptura toată/ Erau ca și acelea ce n-au fost nici o dată” (*Scrisoarea I* – ms. 2306); „nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns” (*Scrisoarea I*).

După Tudor Vianu, o particularitate a operei eminesciene e „mulțimea și varietatea formelor negației.” (Vianu 1974: 147), ceea ce se confirmă și în textele analizate. „Prilejul pentru a folosi expresiile negației revine aproape în toate punctele teritoriului poetic al lui Eminescu: mai întîi în poeziile de revoltă ale tinereții, apoi în satirele lui; apoi ori de cîte ori formulează gînduri cu privire la originile lumii, înainte de ciclul creației sau la termenele ei cele mai îndepărtate în viitor, după încheierea acestui ciclu; apoi acolo unde poetul exprimă reflecția lui amară asupra vieții [...]” (ibidem, p.148). Faptul că Eminescu a revenit asupra versurilor din negura manuscriselor trădează „lăudatul său travaliu manuscrptic.” (I. Negoîtescu 1968: 30)

Argumentele aduse în sprijinul ipotezei că versurile referitoare la cosmogonie din proiectul *Decebal* determină devenirea tabloului cosmogonic al *Scrisorii I* ne îndreptătesc să conferim manuscrisului 2262 un statut diferit, nou, ca al doilea manuscris al *Scrisorii I*, în vreme ce versurile proiectului *Decebal* constituie întîiul manuscris al capodoperei.

BIBLIOGRAFIE

- Titus Bărbulescu, 1998, *Arta poetică eminesciană*, Editura. Saeculum, I.O., Editura Vestala, București
- Amita Bhose, 1978, *Eminescu și India*, Editura Junimea, Iași.
- Ioana Bot, 1990, *Eminescu și lirica românească de azi*, Editura Dacia, Cluj

- Ioana Bot, 2004-2005, **Istoria internă a operei eminesciene**, curs susținut la Facultatea de Litere, UBB, Cluj-Napoca
- Ioana Bot, Monica Columban, 2004, **Mihai Eminescu, Scrisori – exerciții de lectură**, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca
- Rosa Del Conte, 2003, **Eminescu sau despre Absolut**, Editura Dacia, Cluj
- Mihai Eminescu, 1939, **Opere**, vol. I (Poezii tipărite în timpul vieții, introducere, note și variante, anexe; ediție critică îngrijită de Perpessicius), Fundația pentru Literatură și Artă «Regele Carol II», București
- Mihai Eminescu, 1988, **Opere**, vol. VIII (studiu introductiv de Petru Creția; cu 145 de reproduceri după manuscrise), Editura Academiei Republicii Socialiste România, București
- Mihai Eminescu, 1943, **Opere** (Ediție critică îngrijită de Perpessicius), vol.II, Fundația Regală pentru Literatură și Artă
- Alain Guillerrou, 1977, **Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu** (traducere de Gh. Bulgăr și Gabriela Pîrvan), Editura Junimea, Iași
- Dumitriu Irimia, 1979, **Limbajul poetic eminescian**, Editura Junimea, Iași
- Ion Negoitescu, 1968, **Poezia lui Eminescu**, E.P.L., București
- Constantin Noica, 1992, **Introducere la miracolul eminescian**, Editura Humanitas, București
- C. Noica, 1978, **Sentimentul românesc al ființei**, Editura Eminescu, București
- Edgar Papu, 1979, **Poezia lui Eminescu**, Editura Junimea, Iași
- Ioana Em.Petrescu, 1981, **Configurații**, Editura Dacia, Cluj-Napoca
- Ioana Em.Petrescu, 1991, **Cursul Eminescu**, Universitatea “Babeș-Bolyai”, Facultatea de Litere, Cluj
- Ioana Em.Petrescu, 1989, **Eminescu și mutațiile poeziei românești**, Editura Dacia, Cluj-Napoca
- Ioana Em.Petrescu, 2002, **Modele cosmologice și viziune poetică**, Editura Paralela 45, Pitești
- Dimitrie Popovici, 1988, **Poezia lui Eminescu**, Editura Dacia, Cluj-Napoca
- Eugen Todoran, 1981, **Mihai Eminescu – Epopeea română**, Editura Junimea, Iași
- Tudor Vianu, 1974, **Mihai Eminescu**, Editura Junimea, Iași
- T. Vianu, 1968, **Studii de stilistică**, Ed. Didactică și Pedagogică, București

Dimensiuni subtile ale temporalității în poezia ludică a lui Mihai Eminescu

Paradoxul fericit al lecturii este că reușește să abolească secvențialitatea abordărilor diacronice ale literaturii în favoarea sincroniei integratoare și actualizante. În virtutea acestui paradox, există tendința de a (re)citi decontextualizat producțiile literare ale epocilor obscure din trecut sau de a interpreta pasajele „minore” din opera scriitorilor cunoscuți prin analogie cu textele care i-au consacrat. Aceasta este singura cale de a reda spre circulație unele scrieri care, în nici un caz, nu mai pot fi receptate ca în momentul apariției lor. Implicit, miza unui astfel de demers crește când întră în ecuație o altă variabilă: autorul și percepția generală asupra acestuia. Cel mai adesea, încremenit într-un „portret literar” care îi răpește vitalitatea, scriitorul își recâștigă dreptul la o identitate reflectată poliedric în toate fațetele operei sale, chiar dacă unele sînt mai valoroase, iar altele mai modeste, toate însă semnificative pentru o înțelegere cît mai cuprinzătoare a creației.

În poezie, ludicul are o istorie lungă, martoră a multiplelor metamorfoze de substanță ale conceptului care, în esență, se situează între două extreme: social și estetic. Cercetările antropologice (Johan Huizinga 1998) au semnalat analogia între joc și poezie, văzută ca joc social superior. Această asociere, aparent surprinzătoare, este bazată pe o identitate de conținut, funcții și finalități. Poezia, înțeleasă în sens original, ca manifestare specifică a culturilor orale, uzînd de mijloace proprii de expresie pentru a defini identitatea autorului sau a comunității care a produs-o, se pliază pe trăsăturile definitorii ale jocului: gratuitate și situare în afara necesității materiale, creație în scopul divertismentului și al abstragerii din contingentul rolurilor sociale, inducerea unor stări specifice (înălțare, destindere, voioșie). La confluența dintre originalitate și afirmarea unei identități culturale proprii, poezia își afirmă permanent esența ludică, manifestată în forme pe cît de diverse pe atît de complicate: versificări ritualice, recitări dialogate, impresii redade în versuri cu prozodie fixă. Dintre toate genurile, liricul este „cel mai mult inclus în

sfera ludică originală” (Huizinga 1998: 227), fiind cel mai îndepărtat de logică, iar elementele și mijloacele sale specifice (măsură, ritm rimă, paraleliste sintactice etc.) putând fi asimilate ușor unor funcții ludice.

Cu o aplicație mult mai restrânsă, limitat la domeniul artelor, ludicul este guvernat de legități proprii și interferează cu unele categorii înrudite: comicul, ironicul, satiricul, grotescul etc., iar în poezia cultă, el își revendică semnificantul poetic. În general, orice versificare poate fi considerată ludică, fiind, în ultimă instanță, un sublim joc al cuvintelor și al sensurilor în căutarea unor efecte artistice, dar o astfel de premisă face ca obiectul demersului nostru să fie virtual infinit, iar analiza lui un drum cu multe capcane din cauza caracterului polimorf și proteic al poeziei. Limitînd sfera conceptului, vom defini poezia ludică ca acel tip de discurs liric care, prin combinații surprinzătoare între formă și conținut și prin folosirea mijloacelor specifice genului liric, urmărește amuzamentul gratuit și fără pretenții sau, dimpotrivă, dărîmarea tiparelor consacrate.

Opera lui Mihai Eminescu conține cîteva exemple care au cunoscut o versiune cît de cît definitivă și sub care au apărut în ediția din 1962, multe alte fragmente rămînînd, însă, la stadiul de simple însemnări manuscrise. Textele sînt eterogene, în diferite stadii de finisare și aparțin tuturor perioadelor de creație, fapt care a permis unele analogii între operă și biografie: poeziile scrise în studenția vieneză respiră o atmosferă senină și lejeră, potrivită tinereții și exuberanței vîrstei de atunci. Corpusul de texte este alcătuit din: poezia ocazională, impregnată cu un intertext social bine marcat – unele aluzii din subtext sînt greu de înțeles astăzi, necunoscînd în amănunt situația socio-politică de atunci. Aceste poezii versifică un eveniment politic sau o aniversare și cele mai multe dintre ele erau destinate să anime întîlnirile destinate ale Junimii. Mai slab reprezentată, poezia bahică este și ea prezentă, fiind interesantă din punct de vedere formal (unul dintre texte este o epigramă, celălalt parodiază una dintre convențiile romantismului, poezia ruinelor). Includem aici și textele așa-zis apocrife, versificări din **Odiseea** și **Iliada**, nici pe departe scrise în registrul grav al epopeilor antice, dar cu reușite efecte ludice date de versificația sofisticată care contrastează puternic cu substanța poeziilor: *Minte și inimă*, *Prescurtare din Odiseea*. O categorie aparte o reprezintă o clasă eterogenă, caracterizată de un ludic hibrid, foarte apropiat de witz-ul romantic, prin subtilitate și gravitate. Ceea ce diferențiază aceste poeme (**Antropomorfism**, **Mitologice**) de celelalte

este interesul pentru o formă elaborată și un substrat ideatic de ordin superior, cu influențe filozofice și livrești.

O particularitate comună a acestor texte o constituie tema comică, fără pretenții, tratată într-o manieră care vizează exploatarea tuturor potențialităților expresiei (climaxuri cu punct culminant la antipozi, contexte care alătură termeni din registre opuse etc.). Ludică este asocierea unor mijloace proprii discursului poetic înalt: elipsa din poezia gnomică, interogații și exclamații retorice ș.a., cu un conținut total discordant. Efectele obținute variază de la contrastul comic aparență-esență pînă la parodiarea unor formule poetice consacrate: motivul lunii, dedicația lirică etc.

Constituind, evident, o poezie necanonică, aceste texte suscită multe întrebări. În primul rînd, dacă are vreun rost să studiem asemenea producții periferice, descoperite doar la atenta scormonire în manuscrise, sau dimpotrivă, toate fiind postume, să urmăm calea lui Garabet Ibrăileanu și să nu amestecăm „bruioanele” cu antumele. Credem că da, trebuie cercetate, măcar de dragul cunoașterii extensive a operei eminesciene și pentru a revigora imaginea autorului ei, de mult timp prizoniera unor șabloane de interpretare. Poate nu au cea mai mare valoare, dar în mod cert atestă existența unei opere polifonice, rodul minții unui poet priceput să schimbe cu ușurință măștile și să se așeze în mod natural în registre poetice diferite.

Apoi, cum explicăm receptarea neunitară a acestor poezii și polarizare criticii? Răspunsul este în însuși eclectismul poeziilor, dar dincolo de operă, incompatibilitatea dintre atitudinea ludică și acel Eminescu pe care și-l proiectase fiecare exeget. Pe de-o parte, textele sînt repudiate și foarte rar fac obiectul unor aprecieri și așa excesiv de lapidare. Acesta e cazul lui G. Călinescu care, comentînd *Între păsări*, afirmă că „astfel de compoziții cer spirit, ceea ce Eminescu hotărît nu avea.” (G. Călinescu 1985: 71). La antipod, se situează Mircea Scarlat, care consideră spiritul ludic o coordonată a eminescianismului, chiar dacă manifestările din poezie nu sînt întotdeauna pur-ludice, fiind contaminate de influența polemică sau satirică: „Poate că atracția ludicului se datorează tocmai condiției paradoxale a *jocului*, care este expresie a *libertății*, dar și a *supunerii* la reguli voluntar acceptate. Supunerea la exigențele unei forme fixe de poezie sau utilizarea unor ritmuri rare, demult abandonate, este sugestivă.” (Mircea Scarlat 1982: 133). Între

acești poli, este loc doar pentru uitare sau ignorare intenționată și multe parti-pris-uri care vizează nu doar textele, ci și orice încercare de a le scoate din anonim.

Creația poetică eminesciană în ansamblul ei își revendică timpul ca supratemă ordonatoare. Prin faptul că pune pe primul loc jocul textului în defavoarea ideii grave și a meditației pe teme ontologice, poezia ludică nu se mai supune aceluiași principiu. Referințele temporale propriu-zise sînt puține și atunci demistificatoare: noaptea nu mai este momentul reveriei și evaziunii, ci marca unei puternice ancorări în contingent: „*Adeseori în noapte văd umbra lui fatală, / În mîină cu o halbă, în gură c-un cîrnat, / În buzunări cu chifle și subsuori o oală / Și rîde ... pînă-i beat*” (**La Quadrat**). Eternitatea își pierde valoarea calitativă și devine o simplă măsură superlativă pentru prozaice cuantificări: „Și bea *etern* (s.n.), *acesta e visul lui ciudat.*” (*idem*). Într-un fragment¹ din **Epigramatice**, dimensiunea temporală apare în plan secundar și, fapt interesant, într-o ipostază paradoxală. Distihul, în tradiția versurilor lui Omar Khayyam, face elogiul vinului și al vieții epicureice, trăită sub impulsurile clipei, avînd în același timp și conștiința acută a trecerii și a zădărniciiei omului, încît singura cale de împăcare cu deșertăciunile existenței este concentrarea asupra unei durate pe măsura ființei noastre.

În poezia ludică, dimensiunea subtilă a temporalității este definită în opoziție cu celelalte ipostazieri ale timpului din creația eminesciană. Așadar, nu vom întîlni în aceste texte nimic din gravitatea redării genezei și morții timpului universal sau din relația temporală dialectică echinocțial-solstițial. Totul este redus la ceea ce se vede, la aspectele materiale și prozaice, iar absolutul și transcendența sînt repudiate discret prin eludare. Nici visul ca regăsire momentană a atemporalului nu face obiectul poeziei ludice în care plăcerile mondene, jocurile politice și, în general, viața prise à la légère sînt principalele orientări tematice. Nu există nici ipostaza subiectivă a timpului, atît de des supusă mutațiilor calitative, în funcție de starea de spirit a eului liric.

Temporalitatea în registru înalt este pur și simplu ignorată pentru că toposul spectacular al poeziei ludice este guvernat de legea nespusă a instantaneului și a sincroniei. Totul pare să se desfășoare pe o scenă,

¹ “E vinul de-azi mai rău ca cel de ieri, amicii mei –/ Mai bun ca orice vin băut e cel pe care-l bei.”

impresia de teatralitate fiind confirmată de ipostaza fundamental histrionică a eului. Pe de-o parte, a eului liric, care intervine în text de pe o poziție neutră pentru a semna poezia. Figura convențională a poetului romantic, genial și inspirat, este înlocuită de cea a unei simple instanțe care produce textul, amintită cu modestie la final: **Felicitare lui Samson Bodnărescu, Antropomorfism**. Alteori, eul liric se retrage în spatele unei măști – *Minunescu* – și devine o marionetă alături de celelalte păpuși puse să își joace rolul comic, în **Caracuda în război, Prescurtare din Odissea**. Aceste texte, transpunând în versuri atmosfera și relațiile din interiorul Junimii dau măsura autentică a „spiritului de zeflema superioară, a faimoasei ironii junimiste, care înlătura orice urmă de sentimentalism și afectare.” (Zoe Dumitrescu -Bușulenga 1989: 108)

Nu doar definirea negativă a temporalității face ca poezia ludică să nu aibă timpul drept principiu ordonator, ci și faptul că ea acordă o importanță deosebită combinatoricii formale. La fel ca jocul, poezia este o activitate desfășurată într-un spațiu propriu, clar delimitat de universul exterior, „o activitate liberă, gratuită, dezinteresată, față de seriozitatea existenței și de multiplele ei condiționări” (Ion Pop 1985: 382) . Plăcerea spectacolului, specifică jocului ca evaziune din constrângerile sociale și recîștigarea sinelui, este înlocuită de plăcerea versificației, a juxtapunerii registrelor și a transpozițiilor.

Unul dintre mijloacele comicului de limbaj, după Henri Bergson (1998: 90), îl constituie interferența a două sisteme de idei, în poezia eminesciană fiind vorba despre două tipuri diferite de discurs: unul înalt, grav, unitar și omogen, celălalt insidios, ludic și speculativ, dinamitînd convențiile și imaginile consacrate ale primului tip. Astfel, **Mitologicele** poate fi citită ca o replică la **Povestea magului călător în stele**, în timp ce **Umbra lui Istrate Dabija-voievod** parodiază poezia romantică a ruinelor, preluînd fiecare element și punîndu-l într-o nouă ramă expresivă. Inadecvarea formă-fond are întotdeauna efecte comice, ca în „*Visarea lui un șnițel, gîndirea sa o bere.*” (**La Quadrat**), unde elipsa, des cultivată în poezia gnomică pentru a sublinia încărcătura semantică a cuvintelor, redă aici un conținut pur tranzitiv. Luna, în poezia romantică astrul tutelar al reveriei, apare ca o „*cloșcă rotundă și grasă*”, lăsînd pe firmament „*urmele de-aur a labelor ei strălucinde ca stele*” (**Mitologicele**). Discontinuitățile logice de tipul non sequitur – „*Ah! Moșneagul bețiv e-n stare-ntr-o zi să ruine/ Toate societățile de-asigurare din țară.*” (idem) –

și chiar imprecățiile – „*Cine dracul știa acum că de cap o să-și facă?*” (*idem*) – se adaugă bruiajelor care subminează constant discursul poetic.

Considerăm că nu există poezii demne și poezii nedemne de a fi luate în considerare, ci doar poezii care trebuie lăsate să vorbească despre sine. De aceea, în lucrarea de față, am încercat să analizăm un tip de poezie mai puțin cunoscută, urmărind temporalitatea ca reper principal. Pentru că intervine într-un discurs poetic similar jocului atât prin interesul pentru arta combinatorică a sensurilor, cuvintelor și stilurilor, în general, timpul nu se poate manifesta ca principiu ordonator și trece astfel, într-un plan secundar. Ca dimensiune subtilă în poezia ludică, temporalitatea își afirmă o nouă identitate în mici istorii momentane, clădite în jurul unor impresii de viață, unele prozaice, altele frivole și ancorate în materialitate. Pe de altă parte și fără a avea orgoliul unei reparații istorice, scopul acestui eseu este legitimarea poeziei ludice, recunoscându-i hibe și sfîngăciile, dar în același timp relevînd și meritele cîtorva piese reușite a căror apariție meteorică provoacă mereu prin sustragerea încadrării în tiparele de receptare cunoscute.

BIBLIOGRAFIE

- Henri Bergson, 1998, **Teoria rîsului**, Editura Institutul European, Iași
Vera Călin, 1970, **Romantismul**, Editura Univers, București
George Călinescu, 1985, **Opera lui Mihai Eminescu**, vol. IV, Editura Minerva, București
Dumitru Chioaru, 2000., **Poetica temporalității**, Editura Dacia, Cluj-Napoca
Zoe Dumitrescu-Bușulenga, 1989, **Eminescu. Viață – operă – cultură**, Editura Eminescu, București
Huch, Ricarda, 1974, **Romantismul german**, Editura Univers, București
Johan Huizinga, 1998, **Homo ludens**, Editura Humanitas, București
Ion Pop, 1985, **Jocul poeziei**, Editura Cartea Românească, București
Mircea Scarlat, 1982, **Istoria poeziei românești**, Editura Minerva, București
Zafiu, Rodica, 2000, **Narațiune și poezie**, Editura BIC ALL, București

Delicatețea și sensul fidelității în poezia lui Mihai Eminescu

Întreaga lirică a lui Eminescu, nu numai cea erotică, copleșește prin mulțimea atitudinilor eului, iar o lectură onestă, nesupusă pledoariilor sau ipoteticelor coerențe și structuri, nu poate să nu le accepte extremismul ca pe ceva *firesc* (în sens etimologic). Nu pentru că o spune undeva (***Cu gândiri și cu imagini***), ci pentru că acesta e destinul unei “vieți-operă”, gândirea poetică a lui Eminescu nu se pretează unui sistem de cauzalități cvasi-matematice.

Atitudinile față de femeie urmează traiectoria înțelegerii sau perceperii ei: ca expresie desăvârșită a *naturii* (termen impus de tradiția aristotelică) sau, dimpotrivă, ca exponent al *lumii* (pentru diferențierea făcută de Eminescu între cei doi termeni, a se vedea ***Pe gânduri ziua...***). Acești doi poli se înscriu într-o viziune în care femeia apare ca independentă, exterioară lumii eului și nu e, deci, o plăsmuire a *Ideii*. Ca exponent al „lumii”, femeia e *coborâtă* ierarhic în zone, adeseori triviale. Unitatea de măsură, în acest caz, e furnizată de „cugetarea rece” (în unul din sensurile pe care acest „segment al personalității poetice” îl capătă la Eminescu). Ca întrupare a *naturii*, femeia reprezintă, preponderent, un „obiect” spre care e orientat *magnetismul sexual* (așa cum apare la Julius Evola) al eului (oricum ar fi acesta reprezentat în text).

Dar când „naturii” îi e subliniat sau subînțeles caracterul esențial de Creație sau emanație a lui Dumnezeu, atunci femeia își recapătă statutul de ființă întreagă, configurată prin altceva decât prin „accidente” ce îi compun „feminitatea” și o fac dezirabilă: „De-un semn în treacăt de la ea / El sufletul ți-l leagă, / Încât să n-o mai poți uita / Viața ta întreagă/[...]/ Te urmărește săptămîni / Un pas făcut alene, / O dulce strîngere de mîini, / Un tremurat de gene.”(***Ce e amorul?***)

Liniștirea simțurilor sau a gândirii e un eveniment rar în lirica eminesciană. Dar liniștea adevărată e ocultată fie de filozofie, fie de „armonie”. Când aceasta din urmă nu e rezultatul unor aspecte formale sau al unui „*belșug de tristețe și de insațietate metaforico-erotică*” (Ion Negoitescu 1980: 7), e resimțită ca „farmec”, „somnolaritate”, „evanescentă”, „diafanitate” etc. „Idila” reprezintă un caz aparte, iar caracterul de univers compensatoriu face inutilă o

comparație cu ceea ce înțeleg eu prin delicatețe ca relație cu *natura* ființei. Odihna întru fericirea contemplației de orice fel (estetică, mistică, erotică) formează oaze, în imperiul atitudinal eminescian, de o vulnerabilitate maximă (și firească, desigur), promovată de starea generală a sensibilității eminesciene. De aceea ar fi mai nimerit să folosesc în acest caz termenul de *relație*, care descrie situația într-un fel mai uman și mai asumat, în comparație cu *atitudinea*, care sugerează o distanțare oarecum auctorială a „subiectului” față de „obiectul” contemplat¹.

Arareori femeia apare ne-determinată. Fie că e vorba de *femeia-floare* („*albastră*”, „*albă de cireș*” etc.), *femeia-înger*, *femeia-demon*, *femeia-pasăre* etc., ea nu este aceea care poate fi descrisă prin termenul *ființă*, așa cum se întâmplă, în schimb, în alte împrejurări: „*Ființa ta gândirii-mi am adaos*” (***Tu mă privești cu marii ochi***). Atunci când comparația nu e un simplu artificiu și femeia își transcende cu adevărat condiția de imagine a *Ideii*, *senzația de ființă* poate apărea, desigur, pe fondul eliberării de sensibilitatea accentuat senzuală: „*Azi sînt cast ca rugăciunea, și timid ca primăvara,/ Azi iubesc a ta ființă cum iubesc pe Dumnezeu*”(***Locul aripelor***).

În paralel cu scuturarea generală a podoabelor retorice, e vizibilă și o dezgolare a ființei iubite de atributele prin care statutul de imagine, „icoană”, simulacru, este îndepărtat ca un exuviu. Versurile (și contextele de orice fel) în care se sălășluiește delicatețea ontologică, nu sînt înveșmîntate în „*îmbrăcăminte/ prea bogată, fără minte*” (***Cu gândiri și cu imagini***)².

Delicatețea de care e vorba este diferită de cea perceptibilă în ritualul erotic, unde se ajunge, prin insistența și stereotipa manifestare a ei, la o teatralizare a gestului erotic. E vizibil faptul că o grijă aproape epidermică răzbate din apropierea *lui* de *ea* sau (imaginata) apropiere a *ei* de *el*. „Delicatețea” aceasta, senzuală, are rolul de a intensifica sau suplini trăirea erotică a „apropierii”, apropiere care, cel mai adesea, abolește viața psihică, putînd fi calificată ca „mecanică” (în sensul dat de G. Călinescu).

Recurența veșmintelor abia prinse sau „desprinse din sponci”, străvezii, delicat lipite de trup, au o funcție strict erotică, iar atitudinea *lui*

¹ noțiuni generice, prin care înțeleg „termenii” relației;

² Acest lucru poate fi explicat prin ceea ce spunea Denis de Rougemont (1987), referindu-se la influența „poeziei” trubadurilor asupra literaturii Occidentului, dar e vorba de o situație oarecum similară celei a legăturii lui Eminescu (în speță retorica sa) cu Romanticismul: „... nu putem utiliza o formă de expresie [...] literară fără a fi afectați sau transformați de ea: pentru poet nici un fel de retorică nu e inocentă.”;

față de iubită e utilitară: „De vrei să-mi plăci tu mie, auzi? Și numai mie./ Atuncea tu îmbracă mătasă viorie./ Ea-nvinețește dulce, o umbr-abia ușor./ Un sân curat ca ceara, obrazul zîmbitor/ Și-ți dă un aer timid, suferitor, plătînd./ Nemărginit de gingaș, nemărginit de blînd./ Cînd îmbli a ta haină de tine se lipește...” (**Icoană și privaz**).

Impresia de „nemărginire” cu care ochiul senzual învestește femeia este o exagerare tipică, ce nu poate să nu afecteze (compromită) ideea de infinit, alăturînd-o unor detalii, cu siguranță, superficiale, care nu pot să nu trimită la sentimentalismul (Fr. Schiller 1981) eminescian și, de asemenea, la originea reală a exagerării importanței lor: „Erotismul este o formă derivată din instinctul sexual – sumă de cristalizări, sublimări, perversiuni, condensări, care transformă sexualitatea și, de multe ori, o face de nerecunoscut.” (Paz 1998: 13). Se poate spune că acestui mod de a înțelege relația erotică (cu origini adînci în estetismul romantic) i se poate deduce și o funcție prezervativă: intensitatea senzației e „construită”, pentru ca eul să scape tiraniei pasiunii, sau pentru a sublinia „distanțarea” specifică *înțelegerii*.

Vestimentația neglijentă a firavei femei e un ecou al modului în care sînt concepute lumile imaginare, în special cele cu funcție „compensatorie”. Excesele de acest gen, atunci cînd nu par „afectate”, dau impresia de stereotipie imaginativă. La Eminescu, după cum se știe, ochiul ține loc și de organ tactil. „Delicatețea” cu care învăluie poetul femeia (feminitatea ei) derivă adeseori din senzualitate, iar ochiul, în aceste contexte, acționează la nivelul epidermei, fiind subiectul unei false relații cu „obiectul”, deoarece „orice epidermă limitează și promite o carne, orice piele anunță carnea unui fruct [...]. Nimic mai steril decît o estetică sau o morală a suprafețelor.” (Jean-Pierre Richard 1980: 292)

Adevărata delicatețe, cea ontologică, transcende „suprafețele” și nu ține cont de „atmosferă”, de cadrul fizic și, desigur, nu percepe femeia (în speță) în mod utilitar, dispoziționar, ca pretext al unei trăiri mai mult ori mai puțin particulare a eului.

Punctul de (co)incidență și de transfer între „subiect” și „obiect” este sufletul. Acesta este elementul care asigură și guvernează adevărata iubire (întrucîtva apropiată iubirii de „aproapele”), prin care eul, făurind binele ființei iubite (cum vom avea ocazia să observăm mai tîrziu), se detașează de erotism (diferit de *eros*), care este „ceea ce imaginația adaugă naturii” (Paz 1998: 110). Compenetrarea delicată a ființelor nu are

ca “mediu” erotismul, ci *erosul*, al cărui element declanșator nu e nici măcar acea „beție lucidă” (Paz 1998: 98), de care vorbește Julius Evola în **Metafizica sexului**. Erosul, așa cum este el înțeles și de teologia creștină, ca fiind complementar iubirii divine *agapé*³, îngăduie presimțirea stării de „completitudine, de integrare metafizică” (Evola 142), diferită, însă, de modul de înțelegere platonician: “*Astăzi, însă, nu-s ca flama cea profană și avară,/ Inima mi-e sintă astăzi, cald și dulce-i pieptul meu,/ Azi sînt cast ca rugăciunea și timid ca primăvara,/ Azi iubesc a ta ființă cum iubesc pe Dumnezeu.*” (**Locul aripelor**). “Interesul” subiectului este deviat de sentimentul de iradiație religioasă înspre un alt fel de apropiere (încă ambiguă în poemul citat), apropiere ce nu mai e filtrată de o optică exclusiv estetic-senzuală. Frumusețea femeii, eliberată din hegemonia esteticului, nu mai ascunde virtualități demoniace, ci apare ca o „strălucire a adîncimii tainice a ființei, a acelei interiorități care mărturisește legătura intimă între trup și spirit” (Paul Evdokimov 1992: 309) : „*A vorbeii tale lamură de miere,/ Al gândurilor visătorul chaos,/ Al tău surîs precum ș’a ta tăcere// Și chipul tău în voluptos repaos/ Pătruns-au toate limpede-n cîntare-mi,/ Cînd al tău suflet mie l-ai adaos*” (**Terține**). Iar falsa supușenie din poezia „idealelor” (parafrază la „poezia realelor”), pare interiorizată și explicată: „*Atuncea ea în lumea mea se plimbă/ Cu-a gândurilor mele navă merge,/ Și al ei suflet pe al meu și-l schimbă.*” (**Oricare cap îngust**)

Urmarea firească a acestui transfer e o „limpezire” a ființei eului, e pacea pe care apropierea (alta decît cea fizică) o induce eului, iar ecuația „*numărului deplin al celor cinci simțuri*” (sintagmă preluată dintr-o rugăciune ortodoxă) nu mai e adulterată de senzualitate, ci se păstrează în anonimatul instrumental: „*Tu nici nu știi a ta apropiere/ Cum inima-mi de-adînc o liniștește/ Ca răsărirea stelei în tăcere;/ Iar cînd te vîd zîmbind copilărește,/ Se stinge-atunci o viață de durere*” (**Sonete, II**).

Un prim aspect ar fi de remarcat în versurile tocmai citate și care e identificabil și în alte contexte: copilăria și tot ce ține de infantilitate (proprie sau, mai ales, emanată de ființa iubitei) are, pe lîngă darul infuziei de gingășie și imaculată prezență, pe acela de a aminti de *natură*,

³ “De îndată ce încetează să mai fie zeu, el (Eros, n.n.) încetează să mai fie demon. Și își găsește locul potrivit în schema provizorie a Creației, a umanului.”(Rougemont 1987: 337)

deoarece „copilăria e tot ce ne-a mai rămas ca natură nealterată [...] de aceea sentimentul care ne leagă de natură e atât de aproape înrudit cu sentimentul care ne face să regretăm copilăria”(Schiller, 1981, p.369-370): “*Unde ești, copilărie, / Cu pădurea ta cu tot?*”(**O, rămîi**)

Dar semnele „copilăriei” sînt reperabile nu numai ca mărci ale vârstei inocente sau ale *naturii*. Ele apar adesea ca secvențe ale modului de exprimare a iubirii. Indelungata absență a “celuilalt” naște, pe lîngă o oarecare timiditate, și o purificare de senzual. Atenția “subiectului” nu mai vizează zone erogene, ci e limpezită de un fel de smerenie: „*Lasă-mă să-ți plîng de milă,/ Să-ți sărut a tale mîni.../ Mînușite, ce făcurăți / De atîtea săptămîni?*” (**După ce atîta vreme**). Mai apar și în ideea de “cumințenie”, diferită de cumințenia ingenuă, plină de virtualități și de voluptate: “*Tu mă privești cu marii ochi, cuminte...*” (**Tu mă privești cu marii ochi**).

Alteori, anonimatul eului pătruns de o “glasul unei dulci evlavii” e în măsură să redea un fel de delicatețe pasivă, care imprimă poemului un lirism reținut, dar infinit mai convingător decît „grămezi de vorbe”: „*Stau în cerdacul tău, noaptea-i senină./ De-asupra-mi crengi de arbori se întind/.../ Dar prin fereastra ta eu stau privind/ Cum tu te uiți cu ochii în lumină./ Ai obosit cu mîna ta cea fină/ În val de aur părul despletind./ L-ai aruncat pe umeri de ninsoare,/ Desfaci visînd pieptarul de la sîn,/ Încet te-ardici și sufli-n lumînare.../ De-asupră-mi stele tremură prin ramuri,/ În întuneric ochii mei rămîn,/ Ș’alături luna bate trist în geamuri*” (**Stau în cerdacul tău**). Anonimatul, în acest context, nu e metamorfozat în voyeurism (în sensul cel mai puțin vulgar), iar descinderea în intimitate nu mai e aceeași ca în **Călin (file din poveste)**. Referințele la detaliile anatomice ale femeii („*mîna ta cea fină*”, „*părul despletind*”, „*umeri de ninsoare*”, „*desfaci visînd pieptarul de la sîn*”) nu mai compun un scenariu erotic și, de asemenea, gesturile ei nu mai apar ca niște gesturi pasagere, ieșite din feminitatea ei, ci ca gesturi naturale, firești, fără nici o intenționalitate simbolică, semiotică. Perceperea lor are numai darul de a lăsa „subiectului” privilegiul de a intui „misterul autonom al ființei”, sufletul , care, desigur, „nu ar avea nici o putere fără grațiile exterioare în care-și descoperă imaginea propriei sale unități.” (Richard 1980: 247).

Mă referam anterior, inevitabil în mod fugar, la funcția terapeutică a iubitei, a cărei „apropiere” emană liniște (diferită de liniștea „de veci”), pătrunzînd nu în tristele gîndiri ci, de-a dreptul, „triste-mi gîndiri”, ca o

infuzie, un dulce sabotaj. „Pacea”, însă, poate să fie și un “dar” pe care poetul îl face iubitei. Desigur, iubirea autentică nu trebuie descrisă în termenii unei oscilări între „dominație” și „servitute”, sau ca „dăruire” și „posesiune” (Paz 1998: 111). Mai degrabă, deși pare puțin exagerat, „orice dragoste este o euharistie” (Paz 1998: 112), în care vasalitatea e abolită de semnificația acestui “sacrament”, cele două ființe devenind egale, după principiul vaselor comunicante: *„Lasă-te-n perini – eu îți voi da pace./ Dormi tu – și lasă să rămîn deștept. / Pe cînd citești întotdeauna-mi place,/ Din cînd în cînd să cat la tine drept, // Să văd cum dormi ...să te admir cu drag.../ Cu gura-abia deschisă n-ai respiri, / De pe condei eu mîn’atunci retrag. / Pătrunde pacea triste-mi gîndiri.” (Dormi!).* Veghea lui dă pacea pe care, la rîndu-i, o primește de la ea, într-un *perpetuum* care rămîne valabil pe tot parcursul poemului citat. Mai mult, presentimentul unei limite a acestei stări de liniște lipsește, fiind înlocuit cu o permanență cvasi-panteistică (dacă înțelegem “vremea” nu ca pe o dimensiune, ci ca pe un organ al naturii: *„Și-s fericit ... Pulsează lungă vreme/ În orologiu cu pași uniformi” (Dormi!).* Dar impresia de pace e dată și de delicatețea cu care poetul își învâluie ființa iubită (care e mai mult decît o sintagmă). Zbuciumul “prietinilor” din *Mai am un singur dor* contrastează sugestiv cu “asceza” poetului: *“De ce te temi? au nu ești tu cu mine?/ Las’ ploaia doar să bată în ferești – / Las’ vîntul trist prin arbori să suspine,/ Fii liniștită tu! Cu mine ești” (Dormi!).*

Echilibrul sufletesc al eului e garantul stării de completitudine (care nu e numai erotică și nici nu poate fi justificată de o placidă stare *post-festum*, următoare unei suprasaturări senzuale). Acest echilibru e starea “naturală” a ființei, “dispoziție liberă” (Schiller 1981: 316), dar care nu suprimă ideea de infinitate, cu care atenția pentru detaliu se împletește fără dificultate. Deși „pupila lui Eminescu capătă pentru candoarea corporală o acuitate rară” (G. Călinescu 1985: 256), această candoare nu-l cheamă mereu la „alipirea voluptuoasă de trupurile lor” (Călinescu 1985: 255). Echilibrul e, iarăși, asigurat de “măsură” și de acceptarea ei ca “firească” (în sens etimologic), în contradicție clară cu excesivitatea tipică romantică, dar, simultan, străină “echilibrului” clasic: *“Împotriviri duioase-a frumuseții/ În lupte dulci disfac urîtul vieții,/ Ce n-au amar fiindcă au măsură” (Părea c’așteaptă).* Mai puțin teoretic e reprezentată această stare în versurile: *„Frumoasă ești ... o prea frumoasă fată./ Ca marmura de albă-i a ta față./ Îmi vine să alerg la tine n-ata/ Și astfel cum*

dormi să te cuprind în brață.// Dar te-ai trezi ... păcat și nu mă-ndur./ Dormi liniștit c'un braț pe după cap./ Din cînd în cînd din mînă cartea scapă” (Dormi!).

Nu e vorba, aici, de virtuale plăceri pe care *adormita* din **Călin (file din poveste)**, de exemplu, le inspiră, conform principiului că femeile adormite sînt „bogate în treziri erotice” (Richard 1980: 162). Fugara și previzibila “dare de seamă” asupra frumuseții fetei e de o simplitate rară la Eminescu, comparabilă cu portretul din prima strofă a **Luceafărului**. În rest, atenția poetului învăluie ființa iubitei cu grija protectoare a celui eliberat de patimă, a aceluia care vedea, undeva, în femeia dorită, întruparea celor trei “calități”, concomitent: iubită, mamă, soră. Eliberat de căutarea fericirii, eul se „află cuprins” (Rougemont 1987: 304) de ea, punîndu-se la adăpost de resimțirea ei ca absență.

Am folosit în nenumărate rînduri termenul *imagine*. Conceptul de *imagine* a reprezentat în toate contextele *mijlocul* prin care femeia poate pătrunde în ființa poetului. Cuvîntul *mijloc* poate fi înțeles și în sensul de punct de contact între materialitatea simțurilor și lumea internă, sufletul, *pneuma* (în sensul de *duh* sau *Duh*). Dar, faptul că pînă acum l-am asociat segmentelor în care descriam delicatețea în mod “negativ”, se datorează intenției de a integra *imaginea* conceptului de *imaginație*. Lucru afirmat începînd cu Aristotel, cunoașterea “existentului” nu se poate lipsi de imagine, deoarece “pentru noi nu poate exista nimica dacă nu se convertește în imagine, în concept” (Jose Ortega Y Gasset 2000: 161). Modernitatea (cea care începe odată cu Reforma Bisericii) a abolit diferența de natură între imaginea ca mod de cunoaștere a exteriorității și imaginea cu care operează imaginația.

Am încercat să sugerez că Eminescu nu cultivă numai imaginea “imaginativă”, ci rămîne întrucîtva fidel și vechii, “naturalei” accepțiuni a imaginii, iar eu am încercat să observ acest lucru în *relația* lui cu femeia, în cîteva dintre contextele în care e reperabilă delicatețea ontologică. Fidelitatea aceasta e un fel de asceză, care nu e conservatorism, ci un refuz (uneori sistematic, ca-n poezia **Dormi!**) de a da curs propensiunii spre absolutul “tare”, o necesitate limpede de a acționa spre binele ființei iubite, printr-un control asupra “realității”, pe care eul încearcă să o trăiască, nu să o evite.

BIBLIOGRAFIE

- G. Călinescu, 1985, **Opera lui Mihai Eminescu**, vol. III, Editura Minerva, București
- Paul Evdokimov, 1992, **Arta icoanei. O teologie a frumuseții**, Editura Meridiane, București
- Julius Evola, 1994, **Metafizica sexului**, Editura Humanitas, București
- Jose Ortega Y Gasset, 2000, **Dezumanizarea artei**, Editura Humanitas, București
- Ion Negoitescu, 1980, **Poezia lui Eminescu**, Junimea, Iași
- Octavio Paz, 1998, **Dubla flacăra. Dragoste și erotism**, Humanitas, București,
- Jean-Pierre Richard, 1980, **Literatură și senzație**, Univers, București
- Denis de Rougemont, 1987, **Iubirea și Occidentul**, Editura Uniunivers, București
- Friedrich Schiller, 1981, **Poezia naivă și sentimentală**, în **Scrieri estetice**, Univers, București

Explicație și înțelegere în *Archaeus*

1. Formularea problemei

La o primă lectură a nuvelei *Archaeus*, impresia primă este că ar fi o meditație filozofică, care a fost, în mod „artificial”, dialogată și transformată în scriere literară. Avînd la bază o structură a explicației, acestei creații i s-a reproșat ariditatea, construcția oarecum neartistică, apropierea (periculoasă!) de registrul filozofic. Așa se face că lectura ei provoacă deseori un interes mai degrabă filozofic decît estetic. Poetica din *Archaeus*, însă, trebuie descifrată pornind de la analiza explicației mai sus amintite. O privire atentă asupra acestui text relevă o explicație atipică într-un asemenea grad încît, la un moment dat, părăsește hotarele tradiționale ale conceptului de explicație. Caracterul insolit al acesteia este dat, pe de o parte, de natura obiectului ce trebuie explicat, și, pe de altă parte, de ansamblul elementelor cu ajutorul cărora se construiește explicația: legile teoretice care dau logica discursului explicativ, contextul, limbajul etc. În ceea ce privește natura lui *Archaeus*, aceasta pune probleme, fiind vag conturată și, prin definiție, nereprezentabilă. G. Călinescu (1985) vede în *Archaeus* un principiu¹. C. Noica (1992), mai inspirat, citește în *Archaeus* o posibilitate².

Însă logica ce guvernează demersul explicativ nu este aceea a clarificării treptate, a dezambiguizării. Dimpotrivă. La sfîrșitul lecturii, cititorul nu are sentimentul că i s-a *explicat* ceva. Predomină un sentiment de incoerență. Cît privește instrumentele demonstrației, acestea sînt cele proprii discursului metafizic și poetic deopotrivă. Dacă în mod obișnuit specia explicației recurge mult la comparație, obiectul de explicat fiind comparat cu altceva, cu un echivalent, cu un comparabil, aici comparabilul nu există. Cu ce poți compara un *principiu*? Dar o *posibilitate*? În condițiile acestea, discursul explicativ este silit să își

¹ „*Archaeus* aplicat la umanitate este tocmai principiul identității de care vorbea Edgar Poe, prototipul fiecărui individ”.

² „*Archaeus*...e o posibilitate. Una organizată. Este o structură, dacă se preferă, una care ține și care face ca altceva să se țină prin ea”.

fabrice propriul *comparat*. Și fiindcă își construiește „comparatul”, explicația devine creație. Atît aparenta incoerență a discursului, cît și acest instrumental sînt cerute de obiectul de explicat. Ele constituie cadrul, termenii care îl fac explicabil. Explicabil întru cît? – rămîne o întrebare asupra căreia vom reveni spre final. Oricum, nu în totalitate. Conceptul de *Archaeus* rămîne deschis.

În cele ce urmează ne propunem să urmărim dialectica explicației și înțelegerii, reliefind treptele importante ale acestora și punînd în lumină o posibilă direcție de receptare a poeziei ascunse a acestei creații, în încercarea de a descifra ceea ce, în opinia noastră, constituie pariul textului: cum este cu putință o explicație a lui *Archaeus*, o prezentare a sa în discurs – avînd în vedere natura sa vagă, care se refuză oricărei determinări, oricărei definiri.

2. Treptele și modul „explicației”

Explicația, cum am spus, se desfășoară la modul dialogat. Esențial este jocul întrebare/ răspuns. Tînărul pune o întrebare, bătrînul răspunde și, la rîndul său, întreabă – verificînd cristalizarea înțelegerii în mintea interlocutorului. De remarcat este că, deși întrebarea pusă de tînărul narator este în esență aceeași la fiecare treaptă a explicației, răspunsurile diferă. Mai mult, „răspunsurile” nici nu seamănă a răspunsuri, ci a fragmente de discurs, în aparență fără nici o legătură cu întrebarea, care dau impresia că ocolesc răspunsul. Căci rostul întrebării nu este numai acela de a numi elementul necunoscut, ci și de a trasa hotarele, cadrul răspunsului.

Cugetarea cu care debutează nuvela are rolul de a ne transpune în atmosfera de gîndire care va domina opera. Trecînd în revistă cele patru categorii de ființe: „gînsacul și cîinele”, „slujbașul de la primărie și subcomisarul”, „învățăceii cuvîntului” și cei ce „gîndesc singuri”, cu posibilitățile lor de cunoaștere, tînărul narator invită cititorul la un exercițiu de înțelegere și, totodată, de „toleranță”. Fiecare categorie în parte are adevărul ei. Și, în același timp, toate sînt egal valabile.

Prima treaptă din scenariul explicației e reprezentată de provocarea la dialog pe care bătrînul o adresează tînărului: „*Spune-mi nepoate – dacă poți – un lucru imposibil și o idee imposibilă*” (Eminescu 1978: 498). Răspunsul tînărului rezumă esența unui mod de gîndire: “*Un lucru*

imposibil e ca eu să fi șters ciubotele lui Beethoven, care a murit înainte de atîția ani, iar o idee imposibilă este ca ceva să fie și să nu fie tot în aceeași vreme.”(Eminescu 1978: 498). Răspunsul acesta constituie pretextul pentru tot ceea ce urmează. În replică, bătrînul introduce în discuție un termen străin tînărului. Astfel că acesta din urmă cere traducerea, explicarea lui:

„-Ascultă-mă nepoate, tu ești un prost, zise el. Ai auzit tu vreodată despre Archaeus?

-Ba nu.

-Nu? Ei bine, Archaeus este singura realitate de pe lume, toate celelalte sînt fleacuri – Archaeus este tot.” (Eminescu 1978: 498).

Așa că tînărul pune întrebarea pe care, probabil, bătrînul o aștepta: *„Cine ți-i Archaeus?”* (Eminescu 1978: 498). Explicația ignoră cadrul întrebării. Va avea sens abia spre sfîrșitul dialogului. Acum este înregistrată ca o abatere, ca o digresiune. Numai privind lucrurile la scara întregii opere, explicația începe aici. Așadar, primul răspuns la întrebarea *„cine este Archaeus?”* îl constituie destrucția treptată a unui mod de gîndire, a modului de gîndire al tînărului. Astfel, această operație de desființare a unei gîndiri se realizează printr-o reevaluare a conceptelor fundamentale: timp, spațiu, cauză.

Afirmația-cadru a acestei prime părți a explicației este: *„Condițiile a orice posibilitate sînt în capul nostru.”*(Eminescu 1978: 498). În coerența acesteia, ideea tînărului încetează să mai fie imposibilă: *„Cugetări imposibile nu există, căci, îndată ce o cugetare există, nu mai e imposibilă, și dac-ar fi imposibilă, n-ar mai exista.”* (Eminescu 1978: 498). Explicația bătrînului este întreruptă de două întrebări – ce marchează contactul cu o gîndire străină. În funcție de întrebările tînărului, această parte a discursului explicativ are două părți: în primul rînd, bătrînul arată vulnerabilitatea adevărului întemeiat pe constatările simțurilor. În partea a doua, explicația se focalizează pe discreditarea instrumentelor cu care ființa umană realizează în mod obișnuit cunoașterea: incertitudinea care învăluie raportul vis-realitate și inexistența criteriilor pentru deosebirea visului de realitate. Apoi este desființată facultatea privirii și, implicit, autoritatea măsurărilor pe care aceasta le întreprinde. Durerea, arată bătrînul, este de asemenea o noțiune relativă, care diferă de la individ la individ. În încheierea acestei părți a explicației se desființează însuși mecanismul percepției timpului: aceeași

durată fizică este trăită în mod diferit de indivizi diferiți. Așadar, concluzia bătrînului ar trăda un fel de pesimism gnoseologic „*Nu avem criterii...Nu știm dacă știm ceva...*” (Eminescu 1978: 500). Și ca o încununare a neajunsului, aceste criterii se schimbă de la secol la secol, încît apar drept paradoxale. Astfel, neputînd cunoaște nimic la modul absolut, bătrînul optează pentru o atitudine de toleranță epistemologică: „*Atunci nu mai zicem: numai asta este posibil și numai așa e posibil, ci zicem: După cum ne taie capul, așa e...dar dracul știe dacă n-ar putea fi și de o mie de ori altfel.*” (Eminescu 1978: 502). Noutatea gîndirii expuse sîrînește în interlocutor uimirea: „*Ce ciudată idee despre viață!*” (Eminescu 1978: 502). Abia o ultimă observație din cadrul acestei părți a explicației, așa cum am gîndit-o noi, face referire - în mod direct - la *Archaeus*: „*S-ascultăm poveștile, căci ele cel puțin ne fac să trăim și-n viața altor oameni, să ne amestecăm visurile și gîndirile cu ale lor... În ele trăiește Archaeus...*” (Eminescu 1978: 502).

Această secvență din explicația bătrînului pare că este ruptă de întrebarea inițială. Așadar, tînărul repetă întrebarea: „*Dar aș dori să știu mai întîi cine-i Archaeus?*” (Eminescu 1978: 502). Însă răspunsul este surprinzător: „*Hm! Cum dracu să ți-o spun dacă nu ai priceput pîn-acuma*” (Mihai Eminescu 1978: 9) Reținem că, din punctul de vedere al bătrînului, despre *Archaeus* s-a vorbit într-o măsură suficientă pentru a-l înțelege.

Explicația este reluată. Dar fiindcă se face de pe poziții atît de diferite, putem chiar spune că avem de-a face cu o *altă* explicație. Oricum, fără vreun conector logic, fără a stabili vreo relație între ceea ce a fost spus mai înainte, de această dată este vorba de taina unui principiu. În planul interlocutorului, ceața care-l învăluie pe *Archaeus* este sporită prin introducerea unei alte dificultăți. „*Cine este acel el sau eu care-n toate schimbările din lume rămîne tot el? Acesta este poate tot misterul, toată enigma vieții*” (idem). Ideea ce pare a se desprinde este legată de faptul că fiecare este ceea ce-și dorește, cu condiția să renunțe la „*memoria identității*” [s.a.] lui (idem, p. 503). Este enunțată ideea unei existențe care în mod continuu este ea însăși, și în care toți își au dorințele îndeplinite. În termenii explicației promise, această a doua „încercare” nu face decît să sporească, evident, confuzia interlocutorului. Ambiguitatea este amplificată. Conectorii logici dintre cele două explicații lipsesc. Ca atare,

global privind lucrurile, constatăm că la aceeași întrebare există acum două răspunsuri independente deocamdată.

A doua reluare a explicației se face – după cum ne-am obișnuit – fără nici o legătură cu cele ce au precedat-o. Nimic nu este reluat. Însă aici se află indiciile hotărâtoare despre *Archaeus*. Ideea acestei părți privește raportul dintre slăbiciunea trupului uman și imensitatea voinței lui. *“Omul e numai prilejul pentru niște patimi cumplete”* sau *“ființa-n om e nemuritoare”* (Eminescu 1978: 503) sînt rostiri hotărâtoare în economia întregii explicații. Același rol joacă și afirmația *“e unul și acelaș punctum saliens care apare în mii de oameni, dizbrăcat de timp și spațiu, întreg și nedespărțit...”* (idem). Abia aici lectorul are impresia că, în mod ocolit, disimulat, negativ i se dă un răspuns. *Archaeus* se lasă întrevăzut și în raport cu condiția omului: *„În fiecare om se-ncearcă spiritul Universului”* și se arată în chip diferit: *“ici ca rege, colo ca cerșetor”* (Eminescu 1978: 503-504). În planul semnificațiilor, *„oamenii sînt probleme ce și le pune spiritului Universului, viețile lor, încercări de dezlegare”* (Eminescu 1978: 504).

Reluînd explicația, în sens invers, însă, descoperim o coerență ascunsă, guvernată de o logică poetică. Aparenta ambiguitate apare acum într-o altă lumină: nu incoerență, ci discontinuitate atent calculată. Această manieră discontinuă de a-l explica pe *Archaeus* este impusă, cum spuneam la început, chiar de natura conceptului. Prima parte a explicației avea menirea să creeze în mintea tînărului un cadru ospitalier, primitiv, îngăduitor. Desființînd modul de gîndire al tînărului, bătrînul îi propune sistemul său. Numai așa tînărul îl poate percepe pe *Archaeus*. Deci, în prima parte a explicației se pregătește terenul pentru „găzduirea” lui *Archaeus*. Acesta este sensul destrucției acelei gîndiri. Ceea ce noi am numit partea a doua a explicație, sau chiar a doua explicație, îl privea pe *Archaeus* în dimensiunea sa etern neschimbată și atotprezentă, în care toți indivizii se întîlnesc. Iar a treia explicație lămurește și îmbogățește exponențial indiciile referitoare la *Archaeus*. De ce abia acum? Pentru că abia acum înțelegerea o permite. Abia acum a venit momentul. Pînă acum gîndirea a fost pregătită pentru un asemenea „oaspete”.

3. Archaeus – un concept deschis

Oare știm acum, la sfârșitul explicației, *cine* este *Archaeus*? Faptul că explicația s-a terminat și că tînărul a încetat să mai pună întrebări nu înseamnă că – în mod obligatoriu – conceptul de *Archaeus* a fost înțeles, explicat, definit. „Discursul” despre acesta a constatat, pentru început, în destrucția unei gândiri obștești, incapabilă să găzduiască o “prezență” de felul lui *Archaeus*. De altfel, numai o astfel de explicație, axată pe o logică mai degrabă poetică, putea vorbi despre o ființare precum *Archaeus*. Iar, ca să reluăm o premisă de la care am plecat, structura discontinuă a explicației spune ceva hotărîtor despre natura acestui concept, pe care dintru început l-am perceput ca vag, nerepresentabil. *Archaeus* nu putea fi explicat după logica terțului exclus, la modul consacrat, „matematic”, obștesc.

Din punctul nostru de vedere, neajunsul pe care îl comportă atît interpretarea lui Noica, cît și cea a lui Călinescu stă în aceea că *definesc* (și *deținînd limitează*), propunînd o înțelegere univocă unui concept deschis. Bătrînul nu spune ce este *Archaeus*. Întreabă numai dacă interlocutorul a înțeles. Nicăieri în text nu găsim așa ceva. Și nu este deloc întîmplător. Așadar „posibilitatea” și „principiul” sînt numai caracteristici, trăsături care comunică, e adevărat, ceva fundamental despre *Archaeus*, însă, nu epuizează esența sa.

BIBLIOGRAFIE

- Constantin Noica, *Introdúcere la miracolul eminescian* în M. Diacounu și G. Liiceanu, 1992, **Exegeze eminesciene**, Editura Humanitas, București
- G. Călinescu, 1985, **Opera lui Eminescu**, Editura Minerva, București
- Mihai Eminescu, 1978, **Poezii. Proză literară**, vol. II, Editura Cartea Românească, București

Efectul narcozei. Archaeus: de la ambiguu la inteligibil

*„Și timpul scontează, în adevăr, dar cel mai mare cămătar
dintre toți scontatorii e tocmai timpul”*

(M. Eminescu)

Prima încifrare artistică a ideii de Archaeus în literatura română apare încă la D. Cantemir în romanul **Istoria ieroglică**, și într-un studiu de tinerețe intitulat **Imaginea de nezugrăvit a științei sacre**. Artizan al spețelor, ascuns în nucleul intim al vieții, Archaeus-ul cantemirian pășește în timp pentru a-i anestezia pe Mihai Eminescu, Lucian Blaga, Mircea Eliade, Mircea Cărtărescu etc. Toți acești „pacienți” ai definitului amorf realizează „spargerea” ciclului transmigațional, care se va dovedi a fi de fiecare dată alta, deși pornește de la același substrat mitologic. În acest caz, putem vorbi despre o interpretare de scală a celui „to enormon”¹ – fenomen supus temporalității, despre „forma” pe care o ia în desfășurarea „sentimentului românesc al ființei”². Dacă am urmări traseul de semnificație care pornește de la „întrebare” și sfârșește prin determinarea unui model ontologic posibil, ipostază de răspuns, atunci am afla îndreptățirea la coparticipare în interpretare, fixată de suspensia auctorială. Această deschidere ar motiva „risipa” de înțelesuri și ar duce la echilibrarea balanței mitice.

Creat în cea de-a treia zi a Gîndirii divine creatoare și așezat în toate elementele lumii, Archaeus-ul cantemirian începe procesul de însuflețire liniară a inertului profan. Marcat de filozofia ocultă (sf. sec. al XVII-lea – înc. sec. al XVIII-lea), Dimitrie Cantemir își îmbracă personajul într-o materie membranoasă, pentru a-i fixa nestatornicia atomică. Acesta nu se lasă proiectat pe pînza celor lipsiți de decizie, fapt ce subliniază faza embrionară de interpretare a „simbolului”. Capacitatea umană de

¹ „to enormon” – ansamblu de semne grafice care ar defini, după D. Cantemir, termenul de „Archaeus”.

² „Ființa lucrurilor, ființa existentului, pe care o caută ontologia – anume: ce este cu adevărat în lume? – își capătă, cu arheii, un răspuns conceptual solidar cu tot ce am făcut vădit în desfășurarea sentimentului românesc al ființei, de la „întrebarea” asupra a ce este pînă la modelul ontologic posibil.” (C. Noica 2003: 370)

percepere a existenței în manieră particulară constrânge acțiunile „Spiritalui Lumii” (cum îl numește M. Eliade pe Archaeus în **Dayan**) și-i imprimă trăsături „fiziologice”. Acest fapt, precum și întrebarea „Gîndește Archaeus omul sau omul îl gîndește pe Archaeus?”³ impun un comportament de distanță între cele două obiecte ale discuției.

Dreptul organic de neatîrnare permite lui Archaeus transcenderea în timp, iar neglijarea acestuia (a dreptului) ar duce la negarea mitului. Deci, proiecția este pur și simplu exclusă, distanța dintre „personaje” rămînînd una „de structură” (fapt determinat istoric, potrivit căruia inegalitatea de forțe impune starea de subordonare oarbă a materiei).

Distincția „de structură” trece în umbră încă în secolul al XIX- lea, secol ce rămîne inovator prin modul de “percepere-ogîndă” al ființei umane. Mihai Eminescu pune în pagină dubla imagine a eului, în care conținutul teluric al “țesutului ” se complinește prin suflul ideatic. Personajul eminescian (*Archaeus*) se sustrage influenței divine directe (raportat la Archaeus-ul cantemirian, Archaeus-ul eminescian dă dovadă de un comportament mai evoluat), falsul dialog realizîndu-se între două vase comunicante, din moment ce experiența unuia afectează experiența celuilalt. Datul efemer contribuie indirect la dezlegarea cauzei materiale de care are nevoie Esența Perpetuă pentru a se desăvîrși (conform principiului karmic) iar aceasta, la rîndul ei, nu face altceva decît să ridice lumea la condiția ei inițială, să reinstaureze armonia absolută („*Oamenii sînt probleme ce și le pune spiritul universului, viețile lor – încercări de dezlegare*”) (Eminescu 1964: 215)

Forma interiorității și intuiția temporalității, ca parametri ai neconcordanței existențiale, își găsesc motivație în opera lui Mihai Eminescu prin transpunerea ideii de „quadratură a cercului”⁴. Matematicismul einsteinian permite reprezentarea infinitului (*Archaeus*) ca pe un cerc, iar a finitului ca pe un pătrat (existența carnală). Deschiderea

³Din moment ce existențialul presupune neapărat polaritatea tuturor “lucrurilor”, putem vorbi de bidimensionalitatea “materialului” interpretativ. Legea suprapunerii rămîne însă sub întrebarea: Oare ar avea existență Archaeus, dacă am face abstracție de gîndirea umană? sau: Fără Archaeus n-ar fi oare omul lipsit de puterea de însuflețire a cunoașterii?

⁴ „«Quadratura cercului» a fost o mare obsesie a poetului... Eminescu percepe lucrurile, ca și Einstein, în continuumul cvadridimensional al spațio-timpului (fantezia “copilărească”, neînstrăinată de gîndirea mitică).” (M. Cimpoi 1995: 93-94)

sferei se face gradat numai într-un finit, iar denaturarea acesteia nu e decât o reală posibilitate de cunoaștere.

În susținerea substratului matematic, Eminescu creează un emițător fals-obiectiv, care ia înfățișarea clasică a bătrânului („...*un bătrîn c-o manta lungă în spate și cu pălăria cu marginile foarte largi ...*”) (Eminescu 1964: 207); pălăria dictează de la bun început dubla dimensiune geometrică a personajului) și un receptor cu o existență reală – tânărul, căruia i s-a urît „*cu cititul și scrisul*” (Eminescu 1964: 207). Pretinzând să facă analitică existențială, acesta din urmă poate gândi doar fragmentar Marele Anonim.

Pentru a reduce vizual doza de misticism, Mihai Eminescu își îmbracă personajul-matrice cu parametri acustici și anatomici diferiți de ai celui „de moment” și îl programează să-l facă pe filozoful care pune sub semnul întrebării termenul de „Archaeus”. Astfel, falsul dialog dintre cele două ipostaze nu este altceva decât o încercare de înlăturare a ambiguității.

Punctul care servește drept loc de oprire a timpului și spațiului și în care totul se află sub semnul interogării este „*Corabia lui Noe*”. Sub influența „interlocutorilor”, subiectivismul celor două dimensiuni ia forma unui stop conștientizat. Astfel, staționând în cuprinsul naval, de cele două părți ale mesei, ce-și are aici efectul de oglindă și prin care întrebarea se refractă în momentul trecerii din mediul cognoscibil în cel sustras omniscienței, ei își propun să studieze paralelismul axelor existențiale (cea organică și cea cosmică), dar nu înainte de a bea din elixirul demonic al cunoașterii (vinul). Tânărul, ajutat de umbra narcotizantă, s-ar putea ridica deasupra contingentului uman. Doar acest farmec hipnotic, ce face posibilă percepția dublei perspective viață-nemurire, e în stare să-i „restrângă conștiința.” (G. Călinescu 1993: 23). Cel ce urmează să se inițieze e pus să trăiască iluzia libertății în jocul chinuitor al opțiunilor „căderii în timp.” (P. Țuțea 1992: 18-19). El înlătură parțial condiția karmică a amneziei, instituită tocmai pentru a nu influența destinul „noii forme” ce pășește spre evoluție și desăvârșire, și se supune anamnezei. În cazul ariei fluierate de bătrîn, de exemplu, putem vorbi, în mod sigur, de un anamnesis, dar nu de un anamnesis propriu-zis, ci de unul filozofic. Natura categorică a afirmațiilor „domnului Doctor” subliniază rolul acestuia de mesager al memoriei generale: „- *Eu îți zic că l-ai cunoscut... Eu îți zic că i-ai șters ciubotele, și basta.*” (Eminescu

1964: 208). Nu e simplă recuperare a evenimentului, ci o structură reală, adevărată.

Înfățișându-se pe poziția a doi centri de observație, „personajele” încearcă să polemizeze asupra cauzei pasive și active a fenomenului temporal. Reținut cu deosebire de transcendental, Mihai Eminescu susține teza kantiană potrivit căreia categoriile prin care luăm cunoștință de lumea obiectivă fac abstracție de realitate și devin forme ale intuiției. La întrebarea „Ce-i timpul?”, răspunsul este, pentru tânăr, încărcat de variate ipostaze în opoziție.

Autorul își valorifică personajul la un nivel atât de „omenesc”⁸, încât neagă pînă la urmă cel de-al doilea observator și vorbește de timp ca despre o măsură individuală. Astfel, textul se lasă saturat de o sumă de opoziții temporale. Cele mai „vulnerabile” par a fi: timpul „suspendat” (timp al așteptării), timpul “minut” (timp răsfățat), timpul „vis” (cel ce ar putea echivala, făcînd abstracție de realitatea fizică, cu viața unui om: „*În vis el poate avea într-o singură noapte viața întreagă a unui om.[...] Și în cîtă vreme? În șapte ori opt oare.*”) (Eminescu 1964: 213) și timpul „comatogen” – abstras senzitivului și formeii.

Tînărul, ale cărui gînduri rămîn pasiv-nearticulate, ar fi imprimarea artistică a cuvintelor rostite ceva mai înainte de apariția lucrării de însuși autorul: „*Trecut și viitor e în sufletul meu [...]. Dacă am afla misterul prin care să ne punem în legătură cu aceste două ordini de lucruri [...], atuncea, în adîncurile sufletului coborîndu-ne, am putea trăi aievea în trecut...*” (Eminescu 1964: 25)

Faptul că Mihai Eminescu alege ca mod de prezentare a personajelor sale reflecția exclude dualitatea reprezentării embrionare (cantemiriene). Supuși „continuumului cvadridimensional” (M. Cimpoi 1995: 104), propulsorii acțiunii rămîn a fi dovada domeniului alternativ. Includerea „înfîinitului” în „finit”, și invers, reduce, pe de o parte, considerabil doza de nepotrivire a „personajelor” (raportîndu-le la „personajele” cantemiriene), iar, pe de altă parte, pune accent încă o dată pe ciclicitatea problematică a acestora.

⁸ „Nici unul dintre cei invocați (Paracelsus, Van Helmot, Iacob Boehme) nu putea avea, de bună seamă, libertatea de-a da atîta culoare arhetipului și nu era dispus să-l valorifice la un nivel atât de „omenesc”. Simți că Archaeus a devenit mitul lui Eminescu” (C. Noica 2003: 372)

Șirul continuu de întrebări nu ar reflecta nicidecum lipsa de inteligență a tînărului. Acesta (șirul) nu e decît o încercare a autorului (care se pare că a eșuat sau că a fost suspendată, de vreme ce textul sfîrșește prin interogare) de a găsi pătratul care să aibă aceeași suprafață cu cercul einsteinian - existența carnală ce ar avea aceeași consistență ca și Existența Supremă / Realizarea deplină a materiei, pe care o putem găsi abia la Mircea Eliade prin „răzvrătitul” Dayan). La M.Eliade, în nuvela **Dayan**, apare un alt punct de tranziție al „aprioricului” (așa cum îl teoretizează Dufrenne): este Bucureștiul secolului al XX-lea, în care materia supusă observației devine deja studentul eminent al Facultății de Matematică Orobete Constantin, care își propune să răstoarne teoria lui Gödel pentru a dezlega „ecuația absolută”. În firea inocentă a acestuia se ascunde, de fapt, un răzvrătit al dispozițiilor karmice. Soluționarea ecuației i-ar permite recompunerea bidimensională a timpului care ar duce direct spre anamneză.

Dacă Mihai Eminescu lasă neexprimat prin caractere sonore identitatea personajului-mit (el creează triada polemică tînărul – domnul Doctor / bătrînul – Archaeus, ca „obiect” al discuției), la Mircea Eliade acesta este definit Jidov Rătăcitor. Subaltern al Puterii Supreme („Nu prea am dreptul să mă odihnesc. Dar o dată la zece, cincisprezece zile, cei de sus îmi trec cu vederea...”), el stimulează dezlegarea pentru a-și rezolva cauza („Mi se va îngădui să mă odihnesc, adică să mor, la Sfîrșitul Lumii. Înțelegeți, deci, că de aproape două mii de ani n-a fost om care să dorească, așa cum am dorit eu, Sfîrșitul Lumii”).

Condamnat de Mîntuitor la eternitate pentru că a profanat biserica, legendarul Kartaphilos-Ahasverus din lucrarea lui Eminescu își duce credincios povara mesageră și vorbește de atotcuprinderea de esență, pe cînd cel din nuvela **Dayan** apare ca un potențial „măr al discordiei”. Dorindu-și odihna izbăvitoare, Jidovul Rătăcitor întrezărește în Dayan izbînda și-i deschide „Cartea Lumii”. Intrînd în posesia codului universal, acesta ar putea reconstitui, din perspectivă individuală, creația divină. Atunci, omul ar substitui Pronia, iar “subiectul” rătăcitor și-ar găsi mîntuirea. Acest sfîrșit este suspendat la timp de Cel ce a gîndit lumea. Tot El dă replica inițierii căderii – alienarea. Dementul își continuă calculul, iar Jidovul Rătăcitor, calea spre noi valori interpretative (de exemplu, la Mircea Cărtărescu, în romanul **Orbitor**).

Concluzia la care ajungem, în urma acestei cercetări ar fi următoarea: modul de percepere a dublei consistențe umane (1 – pînza de atomi; 2 – suflul ideatic – „Archaeus e în fiecare din noi“) a evoluat în mod vizibil. Dacă la Dimitrie Cantemir este vorba de un raport liniar, la distanță între cele două componente/ipostaze, iar la Mihai Eminescu , de un raport proporțional de reflecție, la Mircea Eliade inversproporționalitatea transcende admisibilul. („Fețele” funcționează după principiul suprafeței concave”). Substituirea linearității prin concavitate determină apoi profilul epicii la Mircea Cărtărescu, a cărui „întîlnire a contrariilor” (coincidentia oppositorum) merită o tratare independentă (romancierul postmodernist propune o nouă fază interpretativă, în care armonia celor opuse declanșează starea de beatitudine).

Liantul care ar permite interpretarea prin comparație a acestor patru autori îl constituie faptul că au gîndit omul în orizontul temporalității, căci numai în timp acesta are sens. Sursa timpului (timp întruchipat de Archaeus) este omul și prin om îl putem cunoaște. Astfel, de nu ar exista omul, nu ar exista nici timpul (Archaeus), iar dacă în textul dat l-am redus la o chestiune de proiecție, urmărindu-i mișcarea prin mediul turbulent, e doar pentru a-i face psihologia.

BIBLIOGRAFIE

- Mihai Eminescu, 1964, **Proză literară**, Editura pentru Literatură, București
- N. Bagdasar, V. Bogdan, C. Narly, 1996, **Antologia filozofică (filozofi străini)**, Editura Uniunii Scriitorilor, București
- George Călinescu, 1993, **Opera lui Mihai Eminescu**, vol. I, Editura Hyperion, Chișinău
- J. Chevalier , A. Gheerbrant, 1995, **Dicționar de simboluri**, Editura Artemis, București
- Mihai Cimpoi, 1995, **Spre un nou Eminescu**, Editura Eminescu, București
- Rosa Del Conte, 1990, **Eminescu sau despre Absolut**, Editura Dacia, Cluj-Napoca
- Șt. Melancu, 1999, **Eminescu și Novalis. Paradigme romantice**, Editura Dacia, Cluj- Napoca
- Constantin Noica, 2003, **Introducere la miracolul eminescian**, Editura Humanitas, București
- D. Ruști, 2002, **Dicționar de teme și simboluri**, Editura Univers Enciclopedic, București
- Petre Țuțea, 1992, **Mircea Eliade**, Editura Biblioteca Revistei Familia, Oradea

Archaeus – o re-lectură din perspectiva timpului

„Omul, ființă situată între infinit și neant, el însuși o parte a universului nu poate cuprinde legătura indisolubilă a tuturor lucrurilor întregului și deci universului.” (Pascal)

În proză, Eminescu cultivă fantasticul savant cu un puternic accent filozofic, urmărind metamorfoze diferite, în timp și spațiu a individului. Ideea este persistența în timp a spiritualului, ilustrată în **Archaeus** și dezvoltată în **Avatarii faronului Tlă**, după părerea lui G. Călinescu, care ar fi o continuare acelei dintâi. Vom încerca să demonstrăm cum se afirmă archaicitatea în timp.

În concepția eminesciană există două timpuri: unul vital, al rotirii astrilor și al armoniei universului și timpul muritor, efemerul, căruia îi sînt supuși oamenii, condamnați la viață veșnică și lipsită de esență prin lume.

Eminescu trăiește acut sentimentul că totul este înscris în timpul, că este delimitat și determinat de timp, iar timpul este o desfășurare continuă și se identifică cu disoluția lucrurilor. Odată ce un lucru există, acesta este supus acțiunii corosive a timpului. Pe parcursul existenței sale nu evoluează, cum ar părea normal, ci dimpotrivă, degradează și plenitudinea lui rămîne în trecut. Regresiunea pe scara regnurilor este o idee pe care mintea subiectivistă a filozofului din Archaeus o acceptă și, voind a demonstra temeinicia acestui punct de vedere, Baltazar (Tlă) trăiește, pe plan oniric, transformarea sa în pasăre.

Existența umană este copleșită de o forță oarbă care duce spre o finalitate întunecată. Această lume este o creatură ironică a lui Satan, o lume imposibil de sfărîmat și care este condamnată la perpetuare veșnică iar timpul este cel care poartă stigmatul morții. Pretutindeni, Eminescu vede eșecul de a fi, eșecul încercării de a dura, căci scopul acestei lumi este existența, și nu perfecțiunea.

Această degenerare are ca punct de sosire moartea, așa precum vede Tlă că i se va întîmpla după mai multe încercări ale Universului de a-i reda nemurirea, univers care „*se opintește din nou, răsare ca o rază din*

aceeași apă, oarecum un nou asalt spre ceruri". Dar, orb în fața destinului, în „vecinica goană după ceva necunoscut”, omul eminescian cade pradă iluziilor, perfecțiunea devenind imposibilă și moartea inevitabilă; „*Eu te voi omori de mă vei alege pe mine*”, îi spune frumosul androgin Cezara lui Angelo, și el acceptă moartea.

Timpul nu este decît mecanismul ce catapulteză sufletul dintr-o viață în alta. Omul este supus degradării, fiecare viață fiind un pas în acest sens. Viața odată încheiată, s-a stins orice plăcere, iar cine a avut parte numai de dureri nu are nici o speranță de mai bine, căci viață de dincolo nu există, există doar altă viață, deci altă durere. Viața nu este doar nenorocire, dar și vină, deoarece omul singur a ales să vină în ea. Ispășirea acestei pedepse este posibilă doar prin nimicirea setei de viață.

Fiecare viață este o îndepărtare de inițial, de titanism, iar purificarea de trecătorul lăuntric este posibilă doar în cazul regenerării spirituale, a întîlnirii timpului „plin”, de la începuturi, a timpului etern, care la Eminescu este o clipă „suspendată în aer”.

Eminescu preia concepții din filozofia egipteană și indiană, după care lumea ar fi un cerc închis: „*toți se nasc spre a muri și mor spre a se naște*”. Viața se rotește între două extreme, dar nu între moarte și renaștere ca la budiști, ci între adormire și trezire. Lumile cuprinse în cercul isiac nu cunosc moartea decît ca un lung somn cataleptic din care ființe cu memoria umbrită de somn sînt condamnate să se trezească mereu, pentru scurte răstimpuri de suferință, căci „*lumea nu-i decît o vecinică plătire către viață, o vecinică încasare din partea morții*”. Tlă este supus morții, doar i se pun pe frunte flori de mac ”flori a uitării și a somnului.”

Fiecare viață își lasă amprenta asupra avatarului. Problema constă în faptul de a reuși să menții acel „ceva” primordial, esența începutului. Oamenii și întîmplările lor sînt mereu aceleași, de parcă vechile piese de teatru ar fi actuale: „*publicul rîde, actorii se strîmbă și toate acestea ca-nainte...de o sută de ani*”, explică bătrînul din *Archaeus*. Ceea ce rezistă timpului este un fel de memorie a identității ce se amplifică în fiecare individ, fiind în toate și toate în el, în raport cu efemeritatea lumii, care nu există decît în creierul nostru („*el avea o lume gata în capul lui*” *Avatarii*...), iar omul fiind doar o formă prin care trece materia, mișcarea fiind unica condiție de existență în timp și spațiu.

Eternul este aici și acum, este doar clipa de față; nici viitor, nici trecut, e prezentul etern al lui Budda. Timpurile sînt aduse în prezent. Prezentul total, etern este stasisul, nondurata. Transpusă în simbolismul spațial, este imobilitatea. Acest prezent nu mai face parte din timp, din durată, el este calitativ diferit de prezentul nostru profan, de aceste prezent precar care abia își face loc printre

două nonentități – trecut și viitor – și care se va stinge odată cu moartea noastră. Ceea ce rămîne etern este **archaeul**, „*unul și același punctum saliens care apare în mii de oameni, dizbrăcat de timp și spațiu întreg și nedespărțit*”. Sufletul este veșnic, rămînînd mereu același și care conține un șir înfinit de forme din cauza(sau poate grație?) corelației suflet – corp : „*Tu nu ești decît o formă prin care pulberea trece.*”

Eminescu manifestă preocuparea de a salva individul de peirea în neant, prin ideea, platoniciană și schopenhaueriană, a persistenței în timp a archaeului. O astfel de reprezentare se află în **Avatarii faraonului Tlă**, unde întrupările sînt o încercare de a dovedi perenitatea în pieire și renaștere. Eternul aparține ca timp prezentului – „*tot ce este întotdeauna de față...în acest moment. Nu ce au fost, căci au fost stări de lucruri, nu ce va fi, căci vor fi iarăși stări de lucruri. Ce este.*” Acest prezent veșnic este deopotrivă viață și moarte și astfel archaeul se identifică cu ființa din om, unicul lucru care rezistă timpului.

Archaeitatea se manifestă ca sentiment și nu ca rațiune. Atît avatarii lui Tlă, cît și tînărul din Archaeus trăiesc sentimentul unei vieți anterioare, iar visul sau reveria sînt zonele de receptare a undei archaeului și de reconstituire a titanului inițial. După cum archaeitatea este eternă, spațiul de captare a acesteia trebuie să aparțină și el veșnicului, să fie un spațiu imobil și acel spațiu este visul, reveria – unica posibilitate de explorare a adevărului, care sînt abolite de timp și de spațiu. De aici și ideea eminesciană că acestea, timpul și spațiul, există doar mintea noastră.

Timpul este o noțiune relativă, după cum menționează Eminescu în **Archaeus**: „*O, acest blestemat de timp – zice bătrînul, vrînd să explice ce înseamnă Archaeus – care e cînd lung, cînd scurt, fiind cu toate acestea același. Cînd așteaptă cineva iarna la porțița vreunui zăplaz pe drăguța lui ...și ea nu vine...și așteaptă...și e tot nu vine... ce-i timpul? O eternitate. Și cînd cineva citește o carte frumoasă... mii de tablouri se desfășoră pe dinauintea ochilor... ce-i timpul? Un minut. Cine n-a avut vreodată un roman întreg în minte pentru a cărei realitate normală i-ar fi trebuit o viață întreagă ori o tinerețe întreagă? În vis el poate avea într-o singură noapte viața întreagă a unui singur om. Și de ce a unui om? De ce nu a tuturor ce se învîrtesc împrejurul lui? Și în cîtă vreme? În șapte sau opt ore. Dar ce-i comedia ori tragedia altceva? Și într-adevăr, dacă un asemenea op interesează, nici bagi de seamă cît timp a trecut*”. Este timpul bersognian, care, subiectiv, se poate strînge sau dilata. În starea de fericire, timpul pare înfinit mai scurt decît în realitate. Starea de exaltare și de fericire accelerează atît de mult cursul timpului, încît acesta este trăit cu o repeziciune prodigioasă, pe cînd clipele de nefericire se scurg din clepsidră fir cu fir. Proporțiile timpului sînt simțite deranjate.

Relativitate timpului pornește de la propria reprezentare a lumii, de la cantitatea de „substanță cenușie”: „*Lumea cum o vedem nu există decât în crierul nostru [...] Lumea nu-i cumu-i, ci cum o vedem; pentru gînsac cum o vede el, pentru cîne item, pentru membru de la primărie – pentru Kant item.*” (**Archaeus**), „*Lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spațiu – ele sînt numai în sufletul nostru.*” (**Sărmanul Dionis**)

Dacă e să cercetăm sistemul concepțiilor lui Eminescu referitoare la timp, am observa o idee centrală care trece prin aceste două creații, **Archaeus** și **Avatarii faraonului Tlă**: convingerea despre nimicnicia existenței. Dezvoltarea este imposibilă, dat fiind că istoria este un registru cu aceleași date și fenomene, în care doar numele eroilor s-a schimbat. Omenirea este condamnată la o perpetuă revenire în viață, din cauza oarbei dorințe de a fi a acesteia, la noi dureri, căci viața aceasta și înseamnă. În veșnica perpetuare de forme, ceea ce se păstrează este **archaeul** – memoria identității, care este veșnică.

Timpul nu este doar o noțiune relativă, constrîngîndu-se sau dilatîndu-se în funcție de situație, după cum ni se crează impresia, dar este și un produs al propriei noastre imaginații. Visul este singura cale de aflare a adevărului și dovadă a atemporalității. În vis nu există nici timp, nici spațiu – e zona de regăsire a sinelui, a plenitudinii și titanismului inițial – e eternul.

BIBLIOGRAFIE

- Mihai Cimpoi, 2003, *Esența ființei. (Mi)teme și simboluri existențiale eminesciene*, Editura Gunivas
- D. Tiutiuca, 2003, *Mihai Eminescu. Cumpănirea întru Archaeus*, Galați
- Eugen Simion, 1964, *Proza lui Eminescu*, București, Editura pentru Literatură
- V. Gherasim, 1977, *Mihai Eminescu. Studii și articole*, Editura Junimea, Iași

Disoluția și coagularea timpului în *Archaeus*

De foarte multe ori, autorii mistici aleg să-și prezinte propriile idei ca pe niște puncte în cadrul comentariului unui text ce i-a format. Astfel, în *Enneade*, filozoful Plotin comenta și extindea concepția platoniciană. Această modalitate de prezentare a fost numită comentariu mistic. Și tocmai comentariul mistic mi se pare cea mai fericită abordare a temei ce mi-am propus să o supun atenției Dvs. Unul dintre cele mai importante lucruri de care trebuie să ții seama dacă vrei să faci un asemenea comentariu mistic este textul însuși, alegerea textului. Alegi un text care are o anumită respirație și care conține *în nuce* ideile pe care vrei să le expui, pentru că realizarea unui asemenea tip de comentariu presupune o implicare personală totală, *folosirea* textului comentat în calitate de canal pentru propria ta manifestare. Trebuie ales un text ale cărui idei să consoneze cu ale tale, un text care să-ți permită și să-ți favorizeze chiar intrarea într-un spațiu personal interior, în acel *mundus imaginalis* populat de motive, toposuri și arhetipuri (H. Corbin). În acest sens, Wittgenstein, în *Tratatus logico-philosophicus*, susținea că ideile pe care le expune nu vor putea fi înțelese total decât de cei care au gândit aceleași lucruri pe cont propriu, înainte de a citi textul. Această afirmație a făcut, în mintea mea, o conexiune directă cu idea neoplatoniciană cum că noi, de fapt, nu învățăm nimic nou, ci ne amintim, pur și simplu, ceea ce am uitat.

Am impresia că noi, românii, am avut un noroc extraordinar în acest sens: faptul că Eminescu a reușit să reflecte o parte enormă din înconștientul nostru colectiv, din ceea ce el însuși numea „arheul neamului”, oferindu-ne ocazia de a ne înțelege pe noi înșine. Opera lui Eminescu se constituie, deseori, într-un fel de oglindă care ne prezintă pe noi, cititorii ei, nouă înșine, ne ajută să ne descoperim prin reconstituirea textului pe care o realizăm în baza „umbrei” sale, a ceea ce este tipărit pe hârtie. Și infuzează în acest text ideile care îi sînt specifice anume lui, idei la care n-am fi reușit nicidecum să ajungem.

Într-un anumit sens, Eminescu a reușit să depășească acea „moarte a autorului” de care vorbea Foucault – afirmînd că ea survine atunci cînd

textul este definitivat –, pentru că textele sale nu sînt lucruri definite (sau nu sînt numai lucruri și sisteme), ci procese. Procese care antrenează în mintea noastră alte procese. Și, de foarte multe ori, atunci cînd vorbim despre Eminescu, se întîmplă acel moment de grație în care Eminescu este cel care vorbește prin noi despre sine. Sper să se întîmple acel moment de grație și în comunicarea pe care v-o prezint.

În **Archaeus** am văzut un exemplu deosebit pentru ceea ce alchimiștii numeau *solve et coagula*, disoluție și coagulare (Alexandrian 1995): cele două stări fundamentale ale materiei, iar alchimiștii includeau în noțiunea „materie” și pe cea de „spirit”. Disoluția este starea de maximă fluiditate, starea în care materia își pierde orice contur și orice structură, starea în care singurul lucru care se poate spune despre ea este că *există*, starea de maximă nedefinire. Starea haotică a materiei, starea în care este posibilă creativitatea, receptivitatea, flexibilitatea. Coagularea este, în schimb, starea cristalizată, starea în care se poate vedea *esența* materiei, în timp ce în disoluție se putea vorbi numai de *existență* a ei. Starea de ordine, starea în care toate lucrurile sînt clare și definibile, starea fixă și rigidă, dar care oferă forță și claritate. Această situație îmi aduce în minte o afirmație a lui Gaston Bachelard: „timpul este dușmanul nostru, spațiul este prietenul nostru, pentru că unul ne mănîncă din interior, iar celălalt ne oferă stabilitate” (apud Sendrail, 1983). Dar în alchimie nu este vorba de dihotomie și antinomie, ci de complementaritate între aceste două stări (sau moduri) de existență a lucrurilor. Am impresia că, de fapt, aceste două stări semnificau, inițial, două atitudini, două tipuri de percepție care erau cultivate de către alchimiști: o stare de maximă receptivitate și deschidere față de obiect, care ar fi disoluția, starea în care te golești de tine însuși pentru a lăsa obiectul contemplat să te umple, coagularea fiind starea în care mișcarea minții și a intenției tale este orientată dinspre tine înspre obiectul percepției, antrenînd o interpretare a acestuia: adică receptivitate versus hermeneutică.

Comunicarea noastră se prezintă ca un fel de *solve et coagula* exercitat asupra lui **Archaeus**, în care am găsit exact același tip de *solve et coagula* exercitat asupra noțiunii de timp. Cu diferența că, în textul pe care vi-l prezint, *solve et coagula* sînt atitudinile, iar în textul lui Eminescu ele constituie procesele propriu-zise.

Disoluția timpului este ilustrată în *Archaeus* prin următorul fragment: „*Condițiile a orice posibilitate sînt în capul nostru. Aicea sînt legile ciudate cărora natura trebuie să li se supuie. Aicea-i timpul cu regulile lui matematice, aicea cu legile geometrice, aicea cauzalitatea cu necesitatea ei absolută, și dacă le ștergi acestea... și un somn adînc le șterge pentru cîteva ore... ce simțemînt ni rămîne întru acest interval al ștergerii? Nimic. Și cu toate acestea sosesc momente în viață în cari aceste trei elemente ale minții noastre, aceste sertare în care băgăm o lume dispar pentr-o clipă... e drept, ca o fulgerare numai, dispar sau în parte sau în tot și stai ca înaintea unei minuni și te întrebi...*”

Fragmentul mai reflectă și ideea „aflării în afară”, aflării în afara timpului, care este perceput ca loc sau, mai curînd, ca un fel de situație – situația comună, în care ne aflăm zi de zi... această situație este transcensă prin transcenderea propriului nostru mod de a fi – nu zic prin transcenderea propriei noastre ființe pentru că am impresia că tocmai transcenderea modului nostru de a fi înseamnă, de fapt, revenirea la propria noastră natură, cea nenumită, nediferențiată, lipsită de calități/calificative și „nelumită” chiar – dar, în același timp, plină, ea însăși, fiind în continuă mișcare și transformare și mereu în relație cu macrocosmosul. Afirm acest lucru pe urmele „celuilalt Jung”, cel gnostic, cel din *Septem sermones ad mortuos* (Jung). Numai că el percepea natura umană ca pe ceva distinct și căreia îi este specifică distingerea, în timp ce eu, amintindu-mi de senzația experimentată în acele momente de care vorbește Eminescu în pasajul citat *supra*, prefer să tratez problema prin prisma non-diferențierii, unității și reintegrării.

Unul dintre lucrurile cele mai interesante pe care mi-a fost dat vreodată să le văd este felul în care oamenii folosesc aproape aceleași metafore pentru a ilustra procese analoge sau stări asemănătoare. Aceasta mi se pare a fi una dintre confirmările posibile ale teoriei platoniciene a ideilor; ar confirma, adică, existența unui receptacol universal al cunoașterii, aflat dincolo de timp, într-o dimensiune în care timpul (cel puțin cel pe care îl percepem noi) nu are acces.

„*Dispariția pentru o clipă a lucrurilor... ca o fulgerare*”, care naște uimirea este o experiență descrisă de mistici din mai toate tradițiile. Această „iluminare subită” (termenul pare un fel de traducere într-un alt limbaj a „*fulgerării*” din textul lui Eminescu) prilejuiește un nou tip de viziune și un nou tip de înțelegere. În mijlocul experienței înțelegi

experiența însăși, o înțelegi pe deplin, iar ea te face să înțelegi toate lucrurile care țin de ea, această înțelegere ajutându-te în transcendere.

Pentru a clarifica anumite lucruri, țin să diferențiez doi termeni pe care i-am folosit și îi voi folosi în mod diferit pe parcursul acestei comunicări: „timp” și „durată”. Diferența pe care vreau să le-o imprim aici, arbitrar, ar fi cea dintre obiectiv și subiectiv. Timpul este „lucrul” cu care ne confruntăm și care ne macină, vorba lui Bachelard, iar durata este percepția individuală a acestui timp, o percepție absolut personală a lui. Tocmai durata e cea care se află “în capul nostru” și de care putem scăpa prin „fulgerarea” care este conștientizarea acută a *momentului* prezent, singura cale către eternitate pe care o avem. Dar cuvintele *a transcende* și *a scăpa* nu le folosesc în sens negativ, de *abandonare*, ci în sensul creării unei noi atitudini față de lucrurile transcense, atitudine care-ți permite să le manipulezi, să le controlezi și să le domini, pentru că ai încetat să mai fii dominat, controlat și manipulat de ele.

Eminescu mai transmite în *Archaeus* și o variantă personală a teoriei relativității, pe care cred că ar fi numit-o mai curînd, „teoria subiectivității”: „*O, acest blestemat de timp, care e cînd lung, cînd scurt, fiind cu toate acestea același, cel puțin remontoriul o spune... Cînd așteaptă cineva iarna la porțița vrunii zaplaz pe drăguța lui... și ea nu vine... și așteaptă... și ea tot nu vine... ce-i timpul? O eternitate. Și cînd citește cineva o carte frumoasă... mii de tablouri se desfășoară pe dinaintea ochilor... ce-i timpul? Un minut.*” (Eminescu 1977: 282).

Aceste cuvinte mi-au lăsat întotdeauna impresia că ceva nu a fost spus, aici, pînă la capăt, că a fost ținut secret, pentru o experimentare auctorială. Odată ce mi-am propus să realizez această lucrare din perspectivă alchimică, aș menționa că scriitura era una dintre metodele cu ajutorul cărora practicau alchimia magicienii din Renaștere (cf. Agrippa Cornelius). Scriind despre lucruri, ei *scriau lucrurile*, intrînd într-o anumită stare de spirit, ei reușeau să transmute semnificații în semnificați și se jucau anume cu semnificațiile, nu cu cuvintele propriu-zise pe foile tratatelor despre alchimie pe care le scriau. Literatura este prin definiție un tip de alchimie, pentru că se bazează pe inducerea în autor și în lector a anumitor stări de spirit care favorizează anumite experiențe, inclusiv experiența perceperii diferite a duratei. Țin minte că atunci cînd am citit pentru prima oară acest pasaj, am avut senzația că Eminescu a hotărît să-și bată joc, prin el, de mine... Eram atît de absorbit

de text, încît uitasem că sînt absorbit și că durata mea avea atunci o altă curgere, iar textul a hotărît să-mi reamintească de acest lucru, de absorbție și de durată, adică să mă alunge din el în durata comună...

În același context, îmi amintesc că citeam undeva că un mare fotograf recita, în laboratorul lui, poezioare de diferite lungimi pentru a marca durata diferitor proceduri la care supunea, în camera obscură, fotografiile. Și mi-am dat seama că și noi, în viața cotidiană, facem același lucru, ne judecăm durata după tipul de povești pe care ni le spunem nouă înșine, pentru că noi sîntem, de fapt, suma acestor povești despre noi. Ele sînt cele care ne oferă stabilitate, ne oferă identitate, un reper, ne oferă ceva de care să ne fixăm (și, deseori, ceva după care să ne ascundem). Relația dintre *timp* și *durată* este imposibilă fără existența acestor repere, pentru că tocmai ele sînt cele care permit comparația dintre lucruri. Iar poveștile sînt cele care se cristalizează în stări de spirit, în atitudini, în hotărîri, în „identificarea cu propriile noastre personaje”, toate acestea determinînd o durată și avînd un loc bine definit în timp: „*S-ascultăm poveștile – scrie Eminescu - , căci ele cel puțin ne fac să trăim și în viața altor oameni, să ne amestecăm visurile și gîndirile noastre cu ale lor... în ele trăiește Archaeus... Poate că povestea este partea mai frumoasă a vieții omenești. Cu povești ne leagă lumea, cu povești ne adoarme. Ne trezim și murim cu ele.*” (Eminescu 1977: 282)

Atunci cînd „poveștile” se opresc (în acele momente de „străfulgerare” și uimire), este cunoscută direct realitatea, inclusiv cea care ține de timp, pe care îl percepeam pînă atunci prin prisma duratei... Atunci cînd se oprește acest monolog interior, ne identificăm cu *Archaeus* , cel care povestește, adică își pune diferite măști – comportamentele noastre. Atunci cînd ne identificăm cu propriile noastre comportamente, diferențiate, disecate și luate în parte, avem, de obicei, angoasa schimbării, a transformării, generată de frica de disoluție, dar nu ne dăm seama că această disoluție este inerentă coagulării, adică descoperirii aceluia *Archaeus* care este fondul nostru imuabil, independent de timp și de durată (oare această independență este un alt joc de diferențiere al minții mele?), centrul ființei noastre – sau ființa noastră însăși –, „*povestitorul*”, cel care se joacă de-a cuvintele și stările de spirit, transmutîndu-le din semnificați în semnificați și invers, întrupîndu-le...

BIBLIOGRAFIE

- Cornelius Agrippa, **De occulta philosophia**; consultat pe www.esotericarchives.com
- Alexandrian, 1995, **Istoria filozofiei oculte**, Editura Humanitas, București
- Constantin Barbu, 1991, **Eminescu. Poezie și nihilism**, Editura Pontica, Constanța
- Zoe Dumitrescu-Buşulenga, 1976, **Eminescu – cultură și creație**, Editura Eminescu, București
- Theodor Codreanu, 1984, **Eminescu – dialectica stilului**, Editura Cartea Românească, București
- Henri Corbin, **Mundus imaginalis**; consultat pe www.hermetic.com
- Carl Gustav Jung, **Septem sermones ad mortuos**; consultat pe www.gnosis.org
- Marcel Sendrail, 1983, **Înțelepciunea formelor**, Editura Meridiane, București
- Alexandru Zub, 1994, **Eminescu. Glose istorico-culturale**, Editura Enciclopedică “Gheorghe Asachi”, Chișinău

Eminescu și Cioran. Exercițiu de defascinație

O literatură a întrebărilor poate fi provocarea spiritului neliniștit oferită ca replică acelui „devouring time” despre care clipa reflectării unei filozofii interioare vorbește în succesiunea trăitului sau în umbra lui, subminându-i incantațiile sau resursele de seninătate. Nimic dincolo de timp și nimic aici, încorporați în bogăția lui devorantă, nici o speranță în salvarea labirintică a prezentului descumpănitor, nici o voce capabilă să ne rupă de sentimentul stranieții altor timpuri. O cale a scriiturii negatoare care se neagă pe sine, reflectând o lume care-și pierde iluziile transcendentului în timp și spațiu, un refuz al realităților apriorice, configurează multiple căi ale ființei, drumuri exegetice ale unei istorii reversibile. O literatură ca document de contemporaneitate, o literatură aducând în comun formule diverse ale scriiturii, evaluându-și posibilitățile, o literatură a gândului prezent care se construiește teleologic sînt formulări în care proza lui Eminescu și eseistica lui Cioran își pot găsi un tărîm al interferențelor.

Vocația situării în timp pe care o proiectează **Schimbarea la față a României** poate constitui o prelungire a unei viziuni eminesciene de critică realistă a prezentului generației sale. O afinitate a avîntului juvenil ce-și cristalizează literar euforia îi apropie pe cei doi foarte tineri creatori pentru nota de paradoxism și eroism scriitoricesc pe care operele lor le dezvoltă. Un „geniu pustiu” eminescian și un *pustiu* cioranian al „blestemului de a fi” se întîlnesc mai întîi într-un crez al „neantului valah”, așa cum Cioran își recunoaște afilierea spirituală la spiritul eminescian din ***Rugăciunea unui dac*** (Cioran 1988), în urma unui itinerariu al stărilor interioare definitivat odată cu înscrierea lui *pe culmile disperării*, ce-l obligase să „traverseze toate treptele unui iad lăuntric”. În ***Rugăciunea unui dac***, poetul are intuiția neantului temporal al ființei: „Nu era azi, nici mine, nici ieri, nici totdeauna...”, revelație pe care Cioran o duce în absolut, proiectînd-o ca sursă a unei negări generatoare.

Rezultatul aventurii culturale specifice tinerilor Eminescu și Cioran ar fi dobîndirea unui instinct al nesupunerii la datele prezentului, o revoltă

a individualismului asumat pentru o întreagă clasă de renegați ai sorții și ai patriei: „Noi, cei tineri, dezabuzăți înainte de vreme, incapabili de seninătate...” (Cioran, „Mișcarea”, 20 febr. 1931) sau „Viermele vremilor roade în noi...” (*În van căta-veți*). **Junii corupți** eminescieni sînt, din contră, categoria spiritelor tributare unui prezent pe care-l absolutizează, un prezent al plăcerilor, al existenței mundane depersonalizate, ei exprimă un gregarism dăunător care neagă devenirea regeneratoare, sînt „bestiile care pe **azi** îl țin în fiară...”, căroră poetul le strigă zadarnic un apel al dreptului la timp: „Sculați-vă !... *căci anii trecutului se-nșiră.*”, sînt „desfrînații sceptici” din **Geniu pustiu**. Se naște în mijlocul unei națiuni antinomie, care o fragmentează, ucigîndu-i idealul comun: „*Cînd unii țese haina **vremei**, - Ceilalți a **vremei** coji adun...*” (***E împărțită omenirea***). Starea de decepție conduce la generalizarea spiritului superficialității prezentului: „*Lumea-i cum **este**... și ca dînsa sîntem **noi**.*” (***Epigonii***)

Aspectul insurgent al acestei literaturi poate fi un răspuns implicit la întrebarea esențială asupra existenței românității: „...cum stăm în veacul și în vecii culturii europene ?”(Noica 1991: 26), pe care Constantin Noica (și)-o pune, considerînd situarea noastră într-un continuu epigonism față de secolul eminescian ca sursă a căutării acestui sens al prezentului și o încercare de stimulare a vizionarismului salvator.

Un răspuns sceptic al filozofului privind regenerarea timpului pe cale profetică: „Orice nădejde e nesăbuire, iar a fi profet e un exercițiu de cinism.”(Cioran 1991: 46) declanșează o necesară cercetare a prozei eminesciene în căutarea răspunsului poetului. La nivelul ideilor care-i reunesc pe cei doi gînditori, putem căuta o explicație a „cadavrelor clipelor” eminesciene pentru care comentariul cioranian ar fi „rămășițele de timp pe care le tîrîm cu noi, simboluri ale eșecului, stigmatate ale neizbăvirii”(Cioran 1992b: 139). Ca exacerbare și neant a unei temporalități a prezentului refuzat de spiritul sceptic, clipa devine o dureroasă simulare a trecerii prin vreme, măsurată explicit, care creează impresia imensității, a unui continuu dezacord cu ființa: „Am trăit întotdeauna cu imaginea unei imensități de clipe mărșăluind împotriva mea.” (Cioran 1995: 118). Un posibil mod de a porni în înțelegerea eșecului personajului eminescian, Toma Nour îl aflăm într-un moment-cheie al textului, în care acesta are intuiția damnării sale, a aceleiași imposibilități de a reacționa în fața secunde, a realității lipsite de

consistență: „Pentru realitate, eu eram omorât.” Să fie aceasta clipa în care negarea devine creatoare, în care a nu trăi pentru lume corespunde unei paradoxale necesități de exprimare a acestei non-existențe ?...pentru că „locul nostru e undeva între ființă și non ființă, între două *ficțiuni*.” (Cioran 1994: 107).

Geniu pustiu sau autobiografia ființei crepusculare

Cioran va recunoaște într-un text de maturitate că „în fond, toate cărțile mele sînt autobiografice, dar cu o autobiografie mascată” (Cioran 1991a: 40), subliniind nu atît absența unui pact *autobiografic*, cît probabil un acces la sensul subiectiv doar prin text, prin exacerbarea de natură lirică a identității creatoare, care-și denunțacu obstinație limitele impuse de situarea în timp și spațiu. Aspectul cocluziv al textului cioranian, specific genului aforistic și forma deja cristalizată a zbuciumului interior generator corespund unei formule hibride din **Geniu pustiu**, care oscilează între forma destinului încheiat și a concluziilor sceptice asupra propriei existențe și reproducerea scenelor unui trecut al dezabuzărilor succesive, un fel de exemplificări epice ale plîngerii omului crepuscular ce revine de fiecare dată în discursul lui *Homo autobiographcus* care este aici Toma Nour.

Textul începe prin anunțarea dioalogală a personajului cu aură atemporală, un strămoș al lui Aubrez de Ver, așa cum este și colocutorul său, naratorul, deși strîns legat de vremea sa, ba chiar un fervent critic al realității, încît, mai tîrziu, cunoscîndu-i natura lirică, ataraxică, ne întrebăm ca Tudor Vianu în privința autorului: „...ce poate uni în ființa acestuia pe poet cu doctrinarul politic și național ?” (Vianu 1944: 256). Toma Nour este un fost poet, care, traversînd versantul sisific al reflecțiilor poetice va fi ajuns la concluzia lui Dionis: „*Poezie – sărăcie!*”. „Personajul” cioranian este însă un veritabil poet damnat la starea de poezie, căci „cînd abuzezi de tristețe, din om te pomenești poet. Cum poți să fii nici unul, nici altul ? – Vorbind în proză despre moarte.” (Cioran 1991: 123). Fascinația ficțiunii ca idealitate ontologică, specifică prozei romantice își găsește și la Eminescu reversul deceptiv (Barthes 1995: 23) impunînd o întregă galerie a figurilor de intelectuali oscilînd permanent între condiția de „*poeti, filozofi ai unei națiuni care presupun în cîntec și cuget înălțimile cerului și-l comunică națiunilor respective*” (Eminescu

1997: 134) și „*nouri care întunecînd cerul, întunecă pămîntul*”, prototipul acestor spirite dezabuzate fiind Toma Nour, care-și cheltuiuse credința în idealuri și în pasiuni, un încrezător în felul lor absolut, încît tocmai această pasiune a extremului îl conduce la prăbușire, și, deci, la scepticism.¹ O tristețe metafizică alăturată paradoxal unui simț practic îl caracterizează pe eroul antinomic evoluînd alambicat între simțul istoric al patriotului practicant, un Cioran (1993: 135) optimist în aceeași formulă specific imperativă din **Schimbarea la față a României** („...fiți români și iar români !”) și un sceptic *in nuce* în postura de cronicar lucid al vremii și al neamului său, supus sub domnia cauzalității („ce se-nîmplă pe lume rezultă”), o cauzalitate cioraniană care sfîrșește prin acutizare în mecanicismul existenței, într-o imposibilitate a salvării din timp: „Nu-i puteam găsi nici o realitate țării mele, nici prin prezentul și nici prin trecutul ei.” (Cioran 1996: 13). Filozoful va anula astfel viziunea poetului patriot al prezentului sperînd într-o cauzalitate ce oferă continuitate: „*La trecutu-ți mare, mare viitor.*” Patriotul lucid, marele exilat este și un „exilat în timp, căci ar fi dorit să viețuiască în orice altă perioadă istorică, numai în aceea în care a trăit nu” (Kant 1986: 235), asimilînd un specific dat al evazionismului romantic, care apare inclusiv la eroul-povestitor: „*Mi-ar fi plăcut mult să trăiesc în trecut.*” (Eminescu 1997: 144). În plus, Toma Nour este natura problematică ce exemplifică neadaptarea la spațiul natal, prin accente cosmopolite, e un afiliat la ideologia acelei *civitas gentium* proiectată de filozofia kantiană (Kant 1986: 235). E ființa virtualității sfîrșitului, fiind un ultim descendent al geniului carpatic ce-și duce cu sine moartea ca o condamnare ce-l urmărește fatidic, e un exilat în propria țară, înțelegînd acest exil la modul cioranian, și anume ca o rupere de trecut, viziunea cioraniană întîlnindu-se intertextual cu cea a naratorului: „*Noi am rupt-o cu trecutul, fie ca limbă, fie ca idee...[...]...ei își privesc țara ca pe un exil, ca o supărătoare condițiune a existenței lor.*” (Eminescu 1997: 134-135). Toma Nour și eul autobiografic cioranian denunță aceeași necesitate de asumare a statutului de ființă crepusculară, unică modalitate de bogăție existențială, de trăire în condițiile excesului de viață și a excesului de moarte pe care eroul eminescian le va fi încercat în paralel. Tot în **Schimbarea la față a**

¹ Julia Kristeva (1988: 21) distinge două categorii ale „străinului”: ironiștii și încrezătorii; spiritele încrezătoare au drept extremă scepticismul.

României, Cioran va afla soluția acestui necesar *amurg al gândurilor*: „De nu vom trăi apocaliptic destinul acestei țări, de nu vom pune febră și pasiune de **sfârșit** în **începuturile** noastre, sîntem pierduți și nu ne mai rămîne decît să ne recîștigăm umbrele trecutului nostru...” (Cioran 1993: 53).

Omul absolut vs. Omul sceptic

Eul liric eminescian, cel care în poemele cosmogonice face dovada vocației reîntregirii spațiului și timpului cosmic va deveni în **Geniu pustiu** omul absolutului sceptic, prefigurînd viziunea cioraniană asupra inițierii în temporalitatea clipei, pervertită de prezentul lipsei de măreție istorică, de trecutul istoric ca falie de evazionismul romantic al salvării în „timpul de aur” și de viitorul lipsei de vizionarismul care se refuză „ușurătății ființei” sociale, închisă în vreme, așa cum ne face să înțelegem naratorul. Intrarea în lumea aparențelor, a obiceiurilor vulgare ale unui neam dezindividualizat va transforma incipitul textului eminescian într-o prezentare a eșecului existențial care se impune ca lege a desfășurării evenimentiale. Toma Nour, un geniu sceptic al românității sfârșitului, pare un Pașadia eminescian care-și declină prin nume necredința în timp, ca un anti-erou care nu se poate salva nici pe sine. La fel, eroul lui Mateiu Caragiale se autoiluzionează într-o continuitate a timpului crepuscular, mimînd viața prin artă, amăgindu-și setea de eternitate: „...dacă mă îndeletnicesc cu arta, e numai ca să ucid timpul,...la drept vorbind, se poate zice că nu trăiesc; e mult de cînd așteptînd să i se deschidă, sufletul meu ațipește pe prispa sălașelor Morții...” (Mateiu Caragiale 1968: 124). O melancolie de *fin du siecle* antrenează naratorul în perceperea unei întunecări a eroului, ce-și construiește denominativ rolul demonic în spectacolul de măști al existenței amăgirilor. Toma Nour este sceptic nu ca urmare a unei viziuni proprii asupra vieții, ci așa cum observa scepticul prin vocație, Cioran, e un adept al scepticismului ca altă față a romantismului, un romantic decepționat: „Incapabili de retorică, noi sîntem **romanticii** decepției clare...(s.n)” (Cioran 1992: 167).

Astfel, omul integral, eroul romantic devine un erou al de-realizării, un alt spirit neîncrezător în veșnicie, preferînd timpul, înțeles ca și *Kairos*, în care încearcă zadarnic să se integreze, pentru că eroul crepuscular „...aspiră la veșnicie, dar iubește mai mult timpul” (Cioran 2000).

Romanticul defascinat rămîne doar un „romanțios”, așa cum este introdus el în „decorul” nuvelei, umbră a unui cutezător în timp și spațiu, în ciuda speranței naratorului de a-l transforma în „erou de roman” și, în cadrul intrafictiional în „mîntuitorul” națiunii, cel care transformă „romanul-metaforă a vieții” în „Romanul Mizeriilor acestei generațiuni”, ca mărturie cu rol catartice, ca mod de ajungere la *schimbarea la față a României*. Pentru Omul sceptic spre care tinde, „Literatul este un indiscret care-și devalorizează mizeriile, le divulgă...” (Cioran 1992a: 202), așa încît eroul nuvelei va abdica de la crezul în opera sa, refuzînd să mai creadă în destinul ei *postum*, la fel ca Pașadia, un alt romancier refuzîndu-și vocația.

Un refuz al vocației ficționale este o ipostază a refuzului statutului de *poeta vates*, imagine a poetului salvator care se întâlnește cu cea de poet mag, profet sau vizionar, ipostaze idealiste, negate în grup într-o epocă a suspiciunilor generalizate, ca o altă față a romantismului care se abstrage situării în consens cu „opinia publică și constatarea repetiției în farsă a succesivelor revoluții.” (Hamon 1996: 33). Nerval scrie un text introductiv la volumul său de nuvele, care încearcă să-și justifice trecerea de la poezie la proză, de la poetul inspirat la creatorul unei literaturi aproximative, în căutarea unei forme și oscilînd între eseu și text realist, literatură pe care scriitorul francez o numește „*livre infaisable*” (Nerval 1995: 67), o carte care să justifice și să fie în consens cu independența motivațiilor de a scrie despre prezent, despre real, despre un eu subiectiv. Apare întrebarea care are ca răspuns adoptarea principiului ironiei, a sarcasmului demistificator pentru supraviețuirea în veac: „Cum, poate un scriitor să-și poziționeze vocea auctorială, directivă sau nu, serioasă și implicată sau ironică, dublă și distanțată în cadrul unei ficțiuni a vacuității și superficialității ?” (Hamon 1996: 134). Ne întrebăm atunci dacă vocea eminesciană rămîne tributară acestei ironii de tip romantic, specifică epocilor de tranziție, de schimbare la față, mimare a progresului istoric sau evoluează spre un scepticism ca direcție extremă a autoironiei, reminiscență a unui narcisism romantic a supra-eului național. Îndrăznim să credem că stilul specific eseului cioranian se acutizează în exprimarea acestei profeții a nedesăvîrșirii, că salvarea eului eminescian ca individ aparținînd unui spațiu cultural vine tocami din acceptarea roții istoriei care creează impresia de permanență în vreme, însă eliberează în același timp de pesimismul negator prin nașterea și moartea ca viziuni posibile în

spațiul creației. Vizionarismul eminescian depășește pesimismul sumbru al apocalipsei eterne prevestită de „apostolul” Cioran, prin crearea acelei energii pe care i-o dă mișcarea pe săgeata timpului, fie el în mod predominant regresiv. Cioran însuși va spune în **Istorie și utopie** că *acțiunea* conține germenii acelei credințe în regenerare, în schimbare ce alungă starea contemplării deșertăciunilor lumii. Bineînțeles că vastele poeme eminesciene ca **Memento mori** sau **Scrisoarea I** sînt expresiile desăvîrșite ale viziunii panoramice, proiecții admirative pe scena istoriei. Este adevărat, însă, că aceste viziuni sînt menite să exemplifice aceeași „vanitate a vanităților”, faptul că „numai răul are puterea de-a trăi” (**Andrei Mureșanu**), astfel încît „concepția lui Cioran despre istorie, rezumă, în esență, viziunea lui Eminescu din poemul **Memento mori**.” (Cheia-Pantea 2000: 205) Cioran rămîne însă un sceptic fără obiect, un practicant al voluptății de a nu crede în nimic, în timp ce eminescianismul se deschide interior traseelor cosmice, interpretînd prezentul ca depozitare de puritatea originară în mod demonstrativ, în procesualitatea coborîrii treptelor istoriei, prin asumarea acestei istorii a perversității ca destin interior: „Viziunea circulară a timpului elimină spaima de o extincție totală, este o garanție de identitate, o temporalitate ce se reînnoiește mereu este înțeleasă ca permanență.” (Rosa del Conte 1990: 142). În timp ce opera cioraniană dezvoltă o retorică argumentativă și redundantă a negației timpului în orice ipostază, creația eminesciană expune o dialectică creativă care presupune o asumare organică a nihilismului. Definiția acestui paradoxal nihilism eminescian va fi exprimată admirabil de Constantin Barbu: „Vorbînd despre o lume care nici nu există, Eminescu o înființează iar *nici* leagă și dezleagă existibilul și inexistentul, extra-Ființa, stranietatea imaginării înafara lumilor.” (Barbu 1991: 25). După ce restrînge conceptual temporalitatea la *istorie* și *utopie*, Cioran va nega, și istoria, și utopia; Eminescu, în schimb le reprezintă pe amîndouă, privindu-le într-adevăr ca ultime alternative, așa cum le construiește inițial spiritul cioranian deși le reconvertește în excursul său în premise ale negării.

Cartea amăgirilor...

„*Cartea lumii de-eternă răutate e scrisă și-i menită*” spune poetul în **Andrei Mureșanu**, pentru ca idealismul „gînții” sale să dispară odată cu speranța unei istorii a fascinărilor care aruncă în neant. Proscris lector al

Cărții, poetul vizionar e damnat la o profeție sumbră. Vorbele sale nu pot alunga demiurgic timpul, încît rămîne un veritabil „profet *à rebours*”, cum îl numește Cioran pe Eminescu în **Schimbarea la față a României**, cel care se întoarce către trecut ca salvarea din „viața moartă” a națiunii, căreia nu-i mai poate prevesti decît extincția: „...*stinge, Doamne, viața ginții mele...*”. E o „rugăciune din cuvinte-pumnal” (Cioran 1995: 83), un ideal cioranian care poate fi o obsesie sau o revelație, o iluminare opusă întunecării eminesciene care mărturisește defascinarea de vocile care vorbesc idilic despre vreme: „*Și mută-i gura dulce-a altor vremuri, / Iar timpul crește-n urma mea...mă-ntunec !*” (**Trecut-au anii**)

Istoria unui personaj care „trecuse prin lume cu ochii închiși” se încheie cu aceeași concluzie a decepționărilor, o imposibilitate a credinței în vreme: „momente care devin sinonime ale „*cadavrelor clipelor*”, o împlinire a destinului frînt, un triumf al eului dezagregat, al cărții ca defascinare progresivă în lume.

BIBLIOGRAFIE

- Constantin Barbu, 1991, **Eminescu. Poezie și nihilism**, Editura Pontica, Constanța
- Roland Barthes, 1995, **Plăcerea textului**, Editura Echinoux, Cluj
- Mateiu. I. Caragiale, 1968, **Craii de Curtea-Veche**, Editura Tineretului, București
- Iosif Cheia-Pantea, 2001, ***Eminescu et Cioran***, în **Atti del Convegno internazionale „Mihai Eminescu”**, Venezia, 18-20 maggio 2000, Editura Universității „Al.I.Cuza”, Iași
- Emil Cioran, 1991, **Îndreptar pătimas**, Editura Humanitas, București
- Emil Cioran) 1991a, **Convorbiri cu Cioran**, Editura Humanitas, București
- Emil Cioran, 1992, **Tratat de descompunere**, Editura Humanitas, București
- Emil Cioran, 1992a, **Ispita de a exista**, Editura Humanitas, București
- Emil Cioran, 1992b, **Istorie și utopie**, Editura Humanitas, București
- Emil Cioran, 1993, **Schimbarea la față a României**, Editura Humanitas, București
- Emil Cioran, 1994, **Mărturisiri și anateme**, Editura Humanitas, București

- Emil Cioran, 1995, **Despre neajunsul de a te fi născut**, Editura Humanitas, București
- Emil Cioran, 1996, **Țara mea – Mon pays**, Editura Humanitas, București
- Emil Cioran, 2000, **Cartea amăgirilor**, Editura Humanitas, București
- Emil Cioran, 2003, **Amurgul gândurilor**, Editura Humanitas, București
- Emil Cioran, 1988, *Rugăciunea unui dac*, în „*Secolul XX*”, nr. 328-329-330
- Rosa del Conte, 1990, **Eminescu sau despre Absolut**, Editura Dacia, Cluj
- Mihai Eminescu, 1978, **Poezii. Proză literară**, Cartea Românească, București
- Mihai Eminescu, 1997, **Geniu pustiu**, Editura Litera, Chișinău
- Philippe Hamon, 1996, **L’ironie litteraire**, Hachette, Paris
- Immanuel Kant, 1986, **La Paix eternelle**, Gallimard, Paris
- Julia Kristeva, 1988, **Etrangers a nous-memes**, Fayard, Paris
- Gerard de Nerval, 1995, *Les filles du feu*, în **Oeuvres choisies**, Editura Humanitas, București
- Constantin Noica, 1991, **Lumea de mâine**, Editura XXI, Tîrgu Mureș
- Dan-Gabriel Onțeluș, 2000, **Emil Cioran, un exeget liric al căderii**, Editura Junimea, Iași
- Tudor Vianu, 1944, **Istoria literaturii române moderne**, Casa Școalelor, București

SECȚIUNEA II

CRITICA CRITICII

Corina GRUBER (Sibiu), Ioana Eliza DEAC (Cluj), Roxana HUSAC (Iași), Cristian CERCEL (București), Anamaria BERBEC-CHIRIȚOIU (București)

Perspective asupra spațialității în *Avatarii faraonului Tlă*

În studiul **Literatura și spațiul**, Gerard Genette identifică o spațialitate specifică literaturii, reprezentativă, dar nu reprezentantă. Formula pe care o impune el, de factură structuralistă, demonstrează cum, pornind de la definirea limbajului ca eminent spațial, se ajunge, prin analogie, la definirea literaturii în aceiași termeni. Într-un mod asemănător, Gilbert Durand consideră spațiul ca fiind o formă apriorică a imaginarului¹ și motivează această afirmație demonstrând atemporalitatea imaginii. Timpul și durata sînt excluse din universul imaginar, deoarece, prin însăși realizarea lui (povestirea, spunerea) acest univers scapă devenirii. Timpul nu există în sfera imaginarului nici măcar prin medierea memoriei, întrucît ea nu înseamnă, pentru Durand, un reviriment al trecutului, ci o posibilitate de orînduire estetică a amintirilor, de creare a „unei veșnicii regăsite” (Durand 1977: 501). Excluzînd deci timpul din „fiziologia” imaginarului, cercetătorul proclamă funcția imaginativă drept întruparea speranței esențiale a omului, și anume modelul insubordonării spiritului față de existență și de moarte.

Dacă timpul nu mai intră în ecuația descriptivă a imaginarului, nu mai rămîne decît soluția unei formulări exclusiv spațiale a acesteia. Spațiul va fi deci proclamat suport al funcției imaginative, avînd în vedere că intuirea se poate face doar în imagine, iar aceasta poate fi concepută doar în limitele spațiului.

Studiile critice despre proza eminesciană **Avatarii faraonului Tlă** nu afirmă în mod explicit preocuparea pentru aspectele spațialității, însă, în majoritate, le menționează, dat fiind specificul scrierii. Spațialitatea

¹ La Durand *fantastic* devine sinonim cu *imaginar*, ceea ce ține de imaginație. El se situează astfel dincolo de definițiile date de Tzvetan Todorov și Roger Caillois, care limitau funcția fantastică la un gen literar ambiguu. De fapt, în studiul **Structurile antropologice ale imaginarului** termenul folosit este „*fantastică*”, dar nu în mod consecvent, astfel încît formulări precum „*caracterul nemijlocit al fantasticului*” sau „*spațiu fantastic*” pot ridica probleme.

poate fi înțeleasă atât ca întreg, dimensiune a universului ficțional, dar și ca parte a acestui întreg, manifestată în diverse simboluri.

În studiul de față, vom urmări modificarea perspectivelor asupra spațialității eminesciene în scrierile lui G. Călinescu, Eugen Simion, Nicolae Ciobanu și Marina Mureșanu Ionescu. De asemenea, scopul nostru este să identificăm opinia critică în care funcționarea conceptului de spațialitate se apropie de modelele formulate de Durand sau Genette, pe care le considerăm cele mai adecvate, având în vedere autonomia totală a heterocosmului.²

Separarea netă între lumile create de ficțiune și realitate este o constantă a opiniilor călinesciene, formulată, de exemplu, în **Universul poeziei**: „universul poeziei este un al doilea Cosmos care există obiectiv în subiectele predispuse la poezie” (Călinescu 1968: 103). Cu toate că aici se referă la poezie, și în privința prozei G. Călinescu are aceeași opinie, fapt ce va fi demonstrat de analiza lucrării sale de doctorat, **Avatarii faraonului Tlă**. Susținută la Iași în 1936, aceasta preia o parte din informația și metodele pe care Călinescu le folosisese în **Opera lui Mihai Eminescu**, publicată în 1935, dar le organizează altfel. În prefața ediției din 1979, D. Vatamaniuc compară modul de organizare a materialului în cele două lucrări, făcând și câteva trimiteri la a doua ediție a **Operei lui Mihai Eminescu**, din 1967-1970. Merită menționat și faptul că, anterior publicării volumelor din **Opera lui Mihai Eminescu** și susținerii tezei doctorale, Călinescu începuse un demers de publicare a prozelor eminesciene în două dintre publicațiile literare ale vremii, și anume *România literară* și *Adevărul literar și artistic*; textul eminescian **Avatarii faraonului Tlă** fusese publicat în cea de-a doua revistă în numărul din 26 iunie 1932 (D. Vatamaniuc, „*Un spectacol panoramic*”, prefață la Călinescu 1979: 5).

Demersul analitic din lucrarea de doctorat pornește de la structurarea materialului narativ în secvențe. De altfel, la publicarea scrierii eminesciene în 1932, criticul afirma: „Găsesc nimerit să reproduc

² După Brian McHale, termenul îi aparține lui Sir Philip Sidney și apare în „A Defence of Poetry” și desemnează realitatea autonomă (antimimetică mai târziu) a lumii creată de ficțiune. Vezi Brian McHale, 1989, **Postmodernist fiction**, Routledge, New York. După Lubomir Doležel, termenul îi aparține lui Baumgarten. Vezi Lubomir Doležel, 1998, **Heterocosmica**, The John Hopkins University Press, Baltimore and London.

în întregime numai părțile descriptive.” (Călinescu, apud Vatamaniuc 1979: 7). Călinescu revine asupra împărțirii în șase fragmente pe care o face atunci când publică proza, și delimitează trei mari părți, identificând ca punct de pornire al fiecăreia o secvență descriptivă. Spațialitatea ficțională devine, deci, nota distinctivă a scrierii, iar exegeza călinesciană se revendică metodologic de la ea. Comentariile criticului sînt făcute într-o manieră personalizată, care, de altfel, i-a consacrat și stilul: „În treacăt fie zis, arhitectura egipteană cu ‘cupole’ și ‘arcuri’ la ferestre e cu totul anacronică și pare mai mult arabo-bizantină.” (Călinescu 1979: 31). Analizînd spațiul insulei de pe lac, criticul încearcă o interpretare psihihologică. Mormîntul din insulă este identificat cu alte castele eminesciene, la fel de izolate și avînd aceleași attribute thanatice. Călinescu merge și mai departe, asimilînd acestei imagini reprezentări similare din literatura universală. Este de remarcat că majoritatea trimerelor la scriitori străini se fac prin intermediul structurilor spațiale: descrierea Egiptului trimite la romanele lui Gautier iar castelul (izolat în insulă sau de factură gotică) trimite la Hoffmann; criticul justifică demersul comparatist prin intermediul modelelor de spațialitate prezente în proza eminesciană.

Dacă analiza primei secvențe se axează pe arhitectură, în cea de-a doua, elementele spațiale trec în plan secund. Reprezentarea cea mai clară este cea a subteranei aflată într-o stare de ruină specific romantică. Revine și motivul castelului, prin intermediul căruia Eminescu este apropiat de literatura gotică. Tot subterana este materializarea spațiului în cea de-a treia secvență, dar accentul cade aici pe magia, care are puterea de a modifica, de a transforma în salon, identificat cu un spațiu de basm: „Chipul de îmbrăcare al tinerilor iese dintr-o închipuire țărănească, de povestitor de basm.” (Călinescu 1979: 74).

Tot în interpretarea celei de-a doua secvențe, Călinescu face referire la visul cerșetorului Baltazar. Acesta este unul dintre motivele pe baza căruia criticul explică proza **Archaeus** ca o completare la **Avatarii faraonului Tlă**, pentru a aduce „o documentație filozofică mai severă”, întrucît „metempsychosa singură e o formulă prea populară ” (Călinescu 1979: 81). În cadrul temei onirice este identificat însă și elementul romantic al migrațiunii magnetice a eului prin spațiu și timp scurt. Ideea este, însă, detaliată în **Opera lui Mihai Eminescu**: „timpul și spațiul ca forme ale percepției interioare și exterioare i se par chei misterioase care

deschid porțile grele și ruginite ale visului. Lumea se dilată, se desface în neguri repede învîrtitoare și se adună în fantasmе efemere, după mișcarea obscură a gîndului.” (Călinescu 1976: 548). În viziune călinesciană, spațiul și timpul nu sînt anihilate de metempsihoză, de trecerea sufletului prin mai multe avataruri, ci sînt tocmai poarta de intrare înspre lumile acestora, perceptibile și în plan oniric. Metoda de analiză din lucrarea de doctorat este, prin urmare, o constantă în ceea ce privește această proză eminesciană, întrucît criticul este de părere că prin intermediul modelelor spațiale se ajunge la variatele ipostaze ale metempsihozei și ale visului.

Demersul critic al lui Călinescu pornește de la o premiză pe care studiile ulterioare au stabilit-o ca fiind cea mai adecvată, adică adaptarea metodei exegetice la text. Proza eminesciană oferă o tipologie de organizare spațială a cărei perspectivă este preluată de critic, care își modelează interpretarea în conformitate cu ea și își definește astfel perspectivele asupra spațialității eminesciene; spațiul este pentru Călinescu elementul constitutiv al prozei eminesciene, iar întreaga analiză întreprinsă respectă acest postulat. De asemenea, prin intermediul identificării surselor unor imagini eminesciene (în special cele din secvența Egiptului) în scrierile lui Gautier, este subliniată referențialitatea de grad secund a prozei, autonomia lumii create.

Premizele analizei lui Eugen Simion din volumul **Proza lui Eminescu** sînt asemănătoare: tema generală este metempsihoza, iar materialul narativ este delimitat la fel. Simion dă o explicație înlănțuirii aparent lipsite de logică: stilul liber de asociere a tablourilor este justificat de chiar ideea ce stă la baza compoziției, și anume reîncarnarea. Analiza secvențelor narrative este introdusă tot prin apelul la modelele spațiale, subsumate, la fel ca la Călinescu, conceptului de descriere. În opinia criticului, comparațiile au rolul de a-l situa pe autor în contextul universal, subliniindu-i însă în permanență originalitatea. Unele dintre apropierea de autori străini sînt introduse prin intermediul modelelor spațiale. Astfel, Nilul, Memphis și piramida trimit spre Gautier, dar scriitura eminesciană nu este rece, ci impregnată de lirism romantic. Eugen Simion observă o temperare a metaforei și o stăpînire a hiperbolei romantice, toate aspectele aflîndu-se în convergență cu nota filozofică „a unei existențe desfășurate în vecinătatea marilor mituri.” (E. Simion 1964: 162).

În a doua secvență, apropierea de Hoffmann este făcută pe baza imaginii castelului gotic. Din nou, analiza se îndreaptă înspre domeniul

stilisticii și al naratologiei, accentuându-se valoarea exclusiv funcțională a metaforelor și deplasarea accentului de pe imagine pe notația exactă. Despre a treia secvență, E. Simion afirmă că este: „partea cea mai solidă literar, unde scriitorul a introdus observații cu caracter mai general” (E. Simion 1964: 168), concentrându-se în special asupra dialogurilor dintre Angelo și Cezara.

Este de remarcat în această variantă de interpretare absența multora dintre trimiterile pe care le face Călinescu, precum și lipsa menționării în ultima secvență a modelului spațial al salonului. De asemenea, nu poate fi ignorată deplasarea de la încercarea de interpretare psihanalitică la o interpretare stilistică și naratologică. Imixtiunea analizei stilistice în descrierea spațială nu este făcută cu foarte mare acuratețe însă, pentru că anumite pasaje sînt discutabile în ceea ce privește delimitarea conceptelor de stil și spațiu: „metafora are o valoare exclusiv funcțională, accentul se deplasează de pe imagine pe notația exactă, se adoptă stilul prozei de aventură [în descrierea halelor subterane].” (ibidem, p. 166). Analiza lui E. Simion nu este destul de consecventă în metodă pentru a putea fi apropiată de teoriile lui Genette și Durand, întrucît doar pe alocuri abordează modelele spațiului din proza eminesciană și, de obicei, amestecă analiza stilistică în comentarea fragmentelor.

În ceea ce privește critica mai nouă a prozei eminesciene, metodele structuraliste sînt prezente în două lucrări, care ating tangențial și ideea de spațialitate. În volumul **Eminescu, structurile fantasticului narativ**, Nicolae Ciobanu pune accentul pe aspectul fantastic, raportîndu-se la diverse definiții ale acestui gen, precum cele date de Tzvetan Todorov sau Roger Caillois. Sub aspect metodologic, predomină analiza structurilor narative. Astfel, **Avatarii faraonului Tlă**, este interpretat ca punct de convergență a tuturor formulelor fantastice caracteristice lui Eminescu și este împărțit, ca și la Simion și Călinescu, în trei secvențe, considerate, din perspectiva desfășurării narațiunii, „micronuvela” (Ciobanu 1984: 152). Întreaga scriere este deci un lanț nuvelistic format din narațiuni relativ autonome, care experimentează fiecare cîte o formă a genului fantastic.

Analizînd prima secvență, pe care o denumeste prin intermediul unui citat „...un întuneric fără spațiu și timp”, criticul își alege ca punct de pornire descrierea Egiptului. Dar rolul descrierii nu este doar acela clasic de delimitare a timpului și spațiului, ci, prin intermediul unor indici

textuali preciși, de a apropia cititorul de tema fantastică a „micronuvelei”. Se remarcă aici atât fastuozitatea și exotismul evidente ale peisajului, cât și un dinamism epic perceput ca „subteran” (Ciobanu 1984: 156), capabil să reliefeze cu multă concretețe pulsul existenței. Descrierea își depășește, deci, rolul clasic și refuză aspectul de obicei static, îndreptându-se mai mult spre epic. Observația aceasta, care vine în contradicție cu afirmația lui Simion, pentru care descrierea Nilului și a Memphisului sînt făcute: „cu o vibrație și cu o culoare ce amintesc de poem.” (Simion 1964: 149) apropie analiza lui N. Ciobanu de domeniul naratologiei.

Alte modele de spațialitate sînt remarcate, tot în strînsă împletire cu elementele de narațiune, în scena din piramidă. Criticul menționează posibilitatea unor interpretări psihanalitice (așa cum face Călinescu) sau tematiste, în spirit bachelardian, dar se rezumă la a rămîne în domeniul analizei structurale a epicului. El remarcă însă importanța spațializării pentru finalul micronuvelei: „Bulversantul impact ce are loc între filonul narativ-descriptiv [...] și prodigioasa însușire a imaginarului de a edifica un ‘loc al acțiunii’ copleșitor prin măreția și straniețea lui cosmică conferă [...] o asemenea consistență artistică, implicit o senzație de autenticitate a trăirii umane.” (Ciobanu 1984: 169). Analizînd a două micronovelă, criticul alege să treacă repede peste descrierea orașului Sevilla, concentrîndu-se asupra visului cerșetorului. În privința castelului, este din nou remarcat un element subversiv, ca și în cazul descrierii Egiptului: nota de umor „care redimensionează spațiul fantastic din unghi discret parodistic, în manieră cervantescă.” (Ciobanu 1984: 180). Se deduce de aici că spațiul este perceput ca element ce modifică, în cazul acesta, percepția uzuală a fantasticului gotic, adăugîndu-i o notă de ironie romantică.

Cît privește ultima micronovelă, spațialitatea joacă un rol redus în analiza lui Nicolae Ciobanu, singurul element remarcat fiind transformarea subteranei în salon, dar interpretarea se păstrează în linia impusă de G. Călinescu, care face trimiterea spre basm. Nota de originalitate este dată de asocierea noțiunii de basm cu genul fantastic, de aici deducîndu-se domeniul feericului fantastic propriu basmului cult, în care este încadrată această scenă.

Studiul lui N. Ciobanu se revendică foarte mult de la analiza lui Călinescu, cel puțin în ceea ce privește perspectivele asupra spațiului. Chiar dacă nu toate indicațiile spațiale sînt preluate, criticul pornește în

același fel ca și Călinescu în demonstrarea tezei: adaptează demersul analitic specificului prozei. Întrucât urmărește să demonstreze caracterul fantastic al scrierii, el subliniază modul de inserție a acestuia prin intermediul structurilor spațiale, implicând deci ideea lui Durand, înțelegerea spațiului ca formă apriorică a imaginarii, în cazul de față a imaginarii fantastic.

În **Eminescu și intertextul romantic** Marina Mureșanu Ionescu, recurge foarte frecvent la un același fragment din *Sărmanul Dionis*, prin care naratorul refuză să accepte validitatea noțiunilor de timp și spațiu³: „*Nu există nici timp, nici spațiu - ele sunt numai în sufletul nostru.*” (Eminescu 1978 : 281). Demersul critic al autoarei pare a se revendica parțial de la acest citat, avînd în vedere că noțiunea de spațialitate este exclusă din analiză aproape în totalitate. Autoarea îl pune în permanență pe Eminescu în relație cu Gérard de Nerval, încercînd să identifice în scrierile celor doi creatori elemente definitorii pentru romantism. Modalitatea de analiză se întemeiază pe structuralism: „O înțelegere corectă a operei eminesciene nu este posibilă decît prin integrarea ei într-o vastă rețea de corelații structurale.” (Marina Mureșanu Ionescu 1990: 7)

Proza **Avatarii faraonului Tlă** este încadrată de autoare în categoria scrierilor cu structură deschisă, alături de **Aurélia** lui Nerval. În cazul lui Eminescu, secvențele sînt subordonate succesiv temei majore, aici, metempsihoza.. Această construcție serială este relaționată de autoare cu teatralitatea discursului, înțeleasă ca o succesiune de tablouri. Trecînd apoi la discutarea temelor și motivelor mai importante, printre altele, este menționată suprafața oglinditoare, asociată cu imaginea zeiței Isis, dar și cu tema dublului, sau acționînd în anumite cazuri ca obiect mediator. Analiza acestui simbol din perspectiva rolului pe care îl joacă în structurarea prozei lipsește însă.

Marina Mureșanu Ionescu refuză atît împărțirea în șase secvențe făcută de Călinescu, cît și pe cea în trei secvențe propusă de Nicolae Ciobanu, propunînd o împărțire în patru secvențe și un „metatext introductiv”, **Archaeus** (Marina Mureșanu Ionescu 1990: 158). Motivația articulării - povestea regelui Tlă, element principal de legătură între cele două scrieri, este considerată definitorie atît pentru expresia, cît și pentru

³ Este refuzată de fapt formula în care Kant percepe aceste categorii, ca fiind apriorice cunoașterii.

conținutul textului - este discutabilă. De asemenea, autoarea stabilește un algoritm, conform căruia cele patru secvențe propriu-zise, avându-i în centru pe faraonul Tlă, cerșetorul Baltazar, marchizul Bilbao și Angelo sînt legate între ele prin intermediul a două elemente: ideea de moarte și prezența „unui cuvînt ce sintetizează esența episodului respectiv.” (Marina Mureșanu Ionescu 1990: 165). Ideea de moarte este prezentă, într-o formă mai mult sau mai puțin edificatoare, în cazul tuturor secvențelor identificate de exeget, dar cele două cuvinte care sînt considerate a fi esența fragmentelor din care fac parte (**aur** pentru Baltazar și **amor** pentru Angelo) nu reușesc să cuprindă întreaga structură (întrucît sînt patru secvențe) și nu sînt în total reprezentative. Considerăm, în concluzie, că această delimitare nu se justifică.

Motivul cel mai important al erorii credem că este tocmai ignorarea structurilor spațiale, de la care alte interpretări aleg să pornească. Calea pe care acest demers critic alege să o urmeze începe cu o interpretare discutabilă a unui citat eminescian, care aparține exclusiv ideaticii prozei, și nu se aplică metodelor de construcție. Spațiul nu există pentru personajele eminesciene, dar este foarte prezent pentru autorul care îl folosește, în cazul **Avatarilor faraonului Tlă**, drept poartă a lumii ficționale.

Prin compararea perspectivelor asupra spațialității din **Avatarii faraonului Tlă**, concomitent cu raportarea la studii teoretice care pun conceptul de spațiu la baza fenomenului literar, am ajuns la concluzia că unele opinii critice se apropie destul de mult de această perspectivă. Bazele puse de Călinescu sînt poate cel mai relevant studiu în acest sens. Interpretarea lui Eugen Simion se îndreaptă mai mult în direcția stilisticii și a naratologiei, modelele spațiale fiind considerate un simplu exponent al scriiturii eminesciene. Apropierea pe care Nicolae Ciobanu o face de genul fantastic are la bază tocmai comentarea ipostazelor spațiului eminescian, și prin aceasta se apropie de teoriile lui Genette sau Durand. Studiul Marinei Mureșanu Ionescu ignoră prezența indicilor spațiali în textul eminescian, deși, plasîndu-se în orizontul structuralist, ar fi fost de așteptat tocmai utilizarea lor ca punct de pornire⁴. Modelul oferit de G.

⁴ Un exemplu în acest sens este lucrarea **Lumile Luceafărului** de Rodica Marian, o abordare semiotică a poemului eminescian care pornește de la analiza diferitelor simboluri prezente în lumea ficțională a poemului.

Călinescu în tratarea perspectivelor eminesciene asupra spațialității rămîne, în opinia noastră, viabil în continuare și emblematic pentru modul de percepere a ficțiunii ca autonomă.

BIBLIOGRAFIE

- G. Călinescu, 1968, **Universul poeziei**, Editura Minerva, București
- Nicolae Ciobanu, 1984, **Eminescu, structurile fantasticului narativ**, Editura Junimea, Iași
- Gilbert Durand, 1977, **Structurile antropologice ale imaginarului**, Editura Univers, București
- Rodica Marian, 1999, **Lumile Luceafărului**, Editura Remus, Cluj-Napoca
- Marina Mureșanu Ionescu, 1990, **Eminescu și intertextul romantic**, Editura Junimea, Iași
- Eugen Simion, 1965, **Proza lui Eminescu**, Editura pentru literatură, București
- D. Vatamaniuc, **Un spectacol panoramic** în Mihai Eminescu, 1979, **Avatarii faraonului Tlă**, (ediția G. Călinescu), Editura Junimea, Iași

Ion Negoïtescu – neptunicul și plutonicul criticii

Analiza ce pornește de la studiul lui Negoïtescu dedicat poeziei eminesciene are ca scop ilustrarea dificultăților implicate de orice demers interpretativ și, în acest caz, evidențierea punctelor în care pretinsa obiectivitate a criticului eșuează.

Există două aspecte importante unde criticul își trădează obiectul și un al treilea unde se trădează pe sine.

Primul constă în atitudinea declarat polemică la adresa clișeelelor perpetuate de numele mari ale criticii anterioare. În **Poezia lui Eminescu** criticul intră în dialog mai întâi cu alte texte critice dedicate liricii eminesciene și abia în al doilea rînd cu textul poetic propriu-zis, care ajunge să servească drept fundal, drept sursă de argumente pentru această polemică, ceea ce face din **Poezia lui Eminescu** un text critic avînd ca obiect nu atît poezia eminesciană, cît deconstruirea imaginii impuse de textele critice precedente cu referire la ea. Prin urmare, adoptarea atitudinii polemice are ca rezultat îndepărtarea discursului critic de obiectul propus explicit chiar din titluși crearea pe parcurs, în subtext, a unui nou obiect. La o analiză atentă, se constată că selecția aplicată laboratorului eminescian pe criterii de valoare literară și evidențierea aspectelor care, în opinia criticului, justifică aceste alegeri corespund, de fapt, unei selecții de afirmații critice din studiile celor despre care mărturisește că i-au servit drept surse. În acest mod, în paralel cu ceea ce la nivelul declarat al intenției critice, ar fi o restituire a valorilor rămase necunoscute și neexplorate din opera poetului, la un nivel de adîncime, se desfășoară o mișcare de evidențiere, de revalorificare și de amplificare a unor intuiții critice considerate esențiale despre această operă, care, crede el, au rămas într-un stadiu latent, nu au fost pe deplin dezvoltate. Dar atitudinea polemică îl duce mai departe decît atît. Dinspre ceilalți, privirea i se întoarce spre sine – spre imaginea sa în calitate de critic. Ei reprezintă termenii opuși prin raportare la care propriul demers cîștigă strălucire. Chiar structura discursului bazată pe opoziția (ei) el – eu (amintind de antiteza romantică eu – ceilalți atît de frecventă la Eminescu) pune în

evidență aspectul orgolios al atitudinii criticului și caracterul autocentrat al discursului său.

Astfel, parafrazînd termenii în care Negoîtescu cuprinde creația eminesciană, se poate afirma că, dacă nivelul „neptunic” al discursului său critic are în vedere redarea imaginii necunoscute a poetului, nivelul „plutonic” urmărește configurarea propriei imagini a criticului.

De fapt, partea întâi a studiului se bazează pe exploatarea și extrapolarea unor aspecte din interpretările lui Streinu și Călinescu, considerați a fi primii care au intuit cealaltă față a lui Eminescu. O analiză comparativă poate pune în evidență felul în care Negoîtescu face din această primă parte un dialog aprobator, contradictoriu sau de completare, avîndu-i ca parteneri pe cei doi critici.

Aspectele avute în vedere de această polemică sînt numeroase. Pentru ilustrare, ne oprim la un singur exemplu.

Dialogul cu exegeza operei eminesciene realizată de Călinescu dobîndește un caracter polemic în momentul în care se abordează tema angelică la Eminescu. În capitolul *Filozofia teoretică*, la un subpunct intitulat *Teoria îngerilor*, Călinescu, pornind, de la *Povestea magului călător în stele*, aplică tratării acestei teme caracterizări depreciative. Ceea ce pentru Călinescu este „proiect juvenil”, „sideromanie” (Călinescu 1979: 70), „haos de concepte noroase și copilărești”, „idee banală” (Călinescu 1979: 62), care se salvează doar prin elementele de filozofie schopenhaueriană pe care le înglobează, pentru Negoîtescu va reprezenta tocmai un punct în care este atinsă profunzimea lirismului eminescian. Analiza făcută de el poemului urmărește să aducă la suprafață aspectul mitologic original, desconsiderat de Călinescu. Mai mult, el scoate întregul tărîm plutonic de sub ideea influenței schopenhaueriene, încercînd să descopere lirismul pur în care gîndirea sistematică nu-și are locul.

Tema îngerului revine la Călinescu atunci cînd analizează lirica erotică eminesciană. El identifică o primă etapă a acesteia bazată pe imaginea femeii-înger, dar pe care o consideră nesemnificativă în raport cu restul creației pe aceeași temă, ea „constituind un fel de cherubinism sentimental” (Călinescu 1979: 218), „Versurile sînt frumoase, într-adevăr, dar nu fundamentale pentru estetica eminesciană, precum nu e astfel acel platonism böhman al îngerilor care, dacă nu e la mijloc o dificultate de expresie, s-ar părea că se înamorează de trupurile noilor născuți”

(Călinescu 1979: 219); „Această bizară nuntă a îngerului care e Spiritul cu Formele de lut [...] este mai degrabă motiv literar, ca și senzualismul superficial din unele strofe de tinerețe înrîurite de V. Alecsandri” (Călinescu 1979: 219-220).

Și din această perspectivă Negoîtescu se situează pe o poziție radical opusă. În partea întâi a studiului său, el amplifică sensul acestor aspecte ale operei eminesciene, care au fost tratate drept neglijabile de către Călinescu și pe care, de altfel, acesta pare să nu le poată înțelege: „Pentru Eminescu, - conchide Negoîtescu la finalul acestei prime părți – zona misterului este limanul morții, materialitatea ei diafană, voluptatea răcorii ei funerare, atingerea dintre lut și <<idealul eteric>>, coborîrea îngerului, a geniului în corpul material (senzualitatea relației între înger și corp, la Eminescu, se poate apropia de viziunea misticilor în general.)” (Negoîtescu 1970: 105)

Cît de departe îl duce atitudinea polemică pe critic se poate urmări, de exemplu, în felul în care comentează poemul *Strigoii* în lumina aruncată asupra lui din adîncul plutonic. Din vastul poem el reține doar două versuri: „*Părea că-n somn un înger ar trece prin înfern*” și „*Un cînt frumos și dulce adormitor sunînd*”. Selectarea lor are un anumit grad de arbitraritate, fiindcă nu ține cont de sensul global al poemului, amplificînd oarecum disproporționat niște date secundare ale versurilor eminesciene în încercarea de a aduce argumente în sprijinul propriei teorii formulate polemic. A atribui numai acestor versuri o înaltă valoare estetică, în contextul în care el încearcă să circumscrie vizionarismul magic specific tărîmului plutonic, lăsînd la o parte alte reușite artistice ale poemului, dar care nu se integrează viziunii propuse de critic, este un gest interpretativ reductiv.

Concluzia care se desprinde în urma confruntării textelor critice este că Negoîtescu pare să-și propună nu atît o analiză care îl are în obiectiv pe Eminescu și poezia sa, cît una care corectează, rezolvă aspectele ce par să-i fi depășit pe criticii care l-au precedat, dă răspunsuri acolo unde ei nu au decît întrebări. Ceea ce-i permite să-și construiască o figură critică urmărind parcă să egaleze titanismul eminescian din planul liric. Așa cum Eminescu a însumat într-o sinteză superioară realizările înaintașilor în ce privește poezia, tot așa Negoîtescu își propune să ducă mai departe, în direcția unor explicații mai ample și mai profunde, intuițiile predecesorilor săi în domeniul criticii. Dacă aspectul polemic îl

îndepărtează pe critic de obiectul său, abordarea de către Negoîtescu a textului eminescian cu instrumentele poetului duce, pe de altă parte, în direcția opusă – aceea a unei prea mari apropieri, așa încît, în numeroase situații, limbajul critic devine o pastişă a limbajului eminescian. Chiar termenii „critici” de bază aplicați celor două fețe ale poeziei lui Eminescu sînt de natură metaforică: „Întrebuințînd termenii care își trag eficiența dintr-o geologie estetică și care au menirea *să sugereze* (s.n.) valoarea de adîncime a lirismului, vom numi (urmînd cuvîntul lui G. Călinescu, dar spre deosebire de el) neptunică acea parte a operei eminesciene ce corespunde în general antumelor și care, **tot așa ca** (s.n.) pămîntul format prin acțiunea apelor, își are originea în straturile mai tangibile ale spiritului: e poezia formelor legale ale naturii, în care omul și conștiința sa morală și-au aflat clima de bucurii și dureri; iar plutonică acea parte ce corespunde în general laboratorului și care, **tot așa ca** (s.n.) – în geologie – roca născută din focul subteran, vine mai din adînc, de unde se frămîntă văpăile obscure.” (Negoîtescu 1970: 19 – 20)

Există în acest fragment o adevărată alegorie a lirismului eminescian, ale cărei semnificații se iluminează pe parcursul studiului. Cei doi „termeni critici”, e important de remarcat, nu pot reda exact, obiectiv „valoarea de adîncime a lirismului”. Ei pot doar „să o sugereze”, după cum el însuși precizează. Descrierea poeziei eminesciene în termeni de *neptunic* și *plutonic* are la bază comparația. Aceasta e o figură de stil recurentă mai ales în partea întîi a studiului, îmbracă forme diverse și pare născută din imposibilitatea de a surprinde, în termenii „științifici”, obiectivi, pe care un demers critic îi presupune, sonurile poetice.

O primă categorie de comparații o constituie cele inspirate de versurile lui Eminescu. Este vorba, fie de preluarea unor comparații ale poetului, fie de modificarea și exprimarea în alți termeni a unor imagini eminesciene sau sînt creații ale „criticului-poet”, dar tot în consonanță cu datele fundamentale ale acestei poezii.

Cum se nasc aceste figuri critice? Să luăm un exemplu: „Între timp, călare pe o cometă, **ca** (s.n.) pe un vultur de aur cu înaripare de flăcări, magul pornește și el spre golurile interastralice, în care e primit cu venerație, *căci* (s.n.) stelele sclipesc sfinte în calea lui, făcîndu-i loc de trecere: „*Se suie-n vîrf de munte, o stea din cer coboară, / O stea, vultur de aur, cu-aripile de foc, / Pe ea șezînd călare, în infinit el zboară. / Stelele sclipeau sfinte și-n cale-i făceau loc*” (Negoîtescu 1970: 45).

Este acesta un exemplu tipic de absorbție a discursului critic de către cel poetic. Sintagma „ca pe un vultur de aur cu înaripare de flăcări” este o transformare a versului „O stea, vultur de aur, cu-aripile de foc” prin reducerea metaforei la comparație și înlocuirea ritmului versului cu structura a-ritmică a prozei. „Înfin” e substituit cu un ansamblu neologistic – „goluri interastralice” și, în plus, se introduce conjuncția circumstanțială de cauză *căci* menită să creeze o legătură clarificatoare explicită acolo unde în textul poetic ea poate fi doar presupusă. Astfel, între versul 3 și versul 4 lipsește legătura cauzală, pe care însă o regăsim în momentul când discursul critic reia într-o formă foarte puțin schimbată aceste versuri. Toate aceste aspecte fac citarea redundantă.

Dacă prima categorie de comparații avea un scop explicativ-sugestiv, mergând în direcția clarificării unor sintagme eminesciene ambigue, a doua categorie, reprezentată de ceea ce s-ar putea numi comparații savante, are un vizibil caracter impresionistic, în sensul că aceste comparații se vădese a fi rodul unor lecturi particulare ale criticului. Sînt referiri la Paracelsus, Brentano, Giotto, Angelus Silesius etc. În cele mai multe dintre cazuri, ele sînt puse în paranteză ca un fel de note personale, de asociații spontane trezite de textul eminescian pe parcursul lecturii și, cu toate că se fac trimiteri exacte uneori, fragmentul anumit pe care criticul îl are în minte nu este citat în comentariul său. În mare parte, aceste comparații trimit la sisteme filozofice, dar apropierea de acestea se menține la distanța prudentă pe care o presupune comparația, făcută și ea oarecum în treacăt. Acest fapt este dovedit de expresiile la care recurge pentru a face legătura între termenii comparației: „seamănă cu”, „se poate oglindi”, „sugerează”, „aduce aminte de”, „se poate apropia de”. Negoîtescu se ferește să dea o explicație pe temeuri filozofice poeziei eminesciene. Aceste comparații savante au un caracter mai accentuat sugestiv decît primul grup. Tendința acestora din urmă spre explicitare pare contrabalansată de tendința comparațiilor savante spre un anume impresionism.

Propensiunea explicativă nu se manifestă doar la nivelul comparațiilor. Se întîlnesc frecvent pe parcursul textului sintagme cu un caracter explicit, marcat de verbul copulativ **a fi** însoțit din cînd în cînd de pronume de întărire, verbul punînd în balanță versuri eminesciene cu explicația dată de critic: „În somnul **care e** haos și fecunditate” (Negoîtescu 1970: 31), „<<sufletul diform>> **e** suflul liric, entelehia

naivă” (Negoîtescu 1970: 34), neprihănire a muzicii de vis, **ce e** naivitatea poetului însuși.” (s.n.). Acest sistem de echivalențe precis stabilite atinge la un moment dat rigori matematice, criticul folosind simbolul matematic al identității în locul verbului **a fi**: „Chipul (= imaginația creatoare, poate somnul fecund)” (Negoîtescu 1970: 58).

Toate aceste construcții se dovedesc a fi încercări ale criticului de interpretare, de raționalizare a unui lirism greu de prins într-o expresie exactă. Această mișcare înspre clarificare e contrabalansată, din nou, de o alta, care lasă un spațiu larg sugestiei. Este o mișcare de repetiție și acumulare de elemente care imprimă un anumit ritm frazei, apropiat de sonoritatea versurilor eminesciene.¹ Se observă în aceste exemple ce revin periodic pe parcursul desfășurării discursului critic o structură de obicei ternară, dar care cunoaște și variații, fiind alcătuită uneori din două, dar și patru, cinci elemente. Ea se bazează pe repetiția unor determinări gramaticale, mai rar complemente și mai frecvent atribute. La nivel lexical este vorba, fie de enumerarea unor elemente diferite, dar care țin de aceeași sferă semantică, fie de reluarea aceleiași imagini în termeni sinonimici care doar o aproximează.

Acestă structură ternară imprimă frazei critice o cadență muzicală, îi dă o notă incantatorie, ce amintește de muzicalitatea versurilor eminesciene. Este o structură care induce prin însăși forma ei starea de somnolență caracteristică strofelor citate. Aici explicația critică nu mai pare necesară. Ea este substituită de tehnica sugestiei ce rezultă din folosirea unei asemenea structuri **frastice**. De fapt, fraza critică ajunge să oglindească poetic versul eminescian, nu atât la un nivel semantic, cu

¹ De exemplu: „**Dintr-o** rugăciune plină de jale, **dintr-un** dureros surîs, **din** undele acestei muzici a tristeții care adie prin țării, se naște gândirea îmbătătită de muzică a lui Demiurgos și din amarul ei, cosmosul” (Negoîtescu 1970: 28 – 29), „... puterea magică a astrologului de a dirija mersul cosmosului, tot **prin** gândire, **prin** descifrare, **prin** <<înțelepciune>>” (Negoîtescu 1970: 36), „magul își urmează fără să se tulbure, **deasupra** tempestei, **a** florilor de iarnă, **a** frunții <<sterpите>> a muntelui, în calmul de veci al țărilor, astrologia mirifică” (Negoîtescu 1970: 37), „Între om și stea există **o legătură** sacră, **o legătură** cosmică” (Negoîtescu 1970: 39), „Prin atmosfera de purpură ireală pătrunde **plînsul** harfelor, **plînsul** astralic, **plînsul** îngeresc” (Negoîtescu 1970: 39), „Prin gândul de tonalitate dulce-amară al magului, (...) se aude **povestea** geniilor-îngeri, **demonia** serafilor, **miragiile** gnostice” (Negoîtescu 1970: 40), „ei n-au uitat **durerea** din centrul lumii, **singurătatea** Demiurgului, **plînsul** genuin al haosului, **somnul** scufundat în propriul său plîns” (Negoîtescu 1970: 42) etc. (s.n.)

toate că și acest lucru se întâmplă, cît la un nivel ce ține de sensibilitatea artistică, de intuiție și nu de clarificare conceptuală.

Privită din punct de vedere semantic, se constată că această structură este folosită cu precădere în contextele în care criticul încearcă să cuprindă substanța profundă a lirismului eminescian. Cînd, în finalul părții întâi, Negoîtescu dorește să sistematizeze observațiile făcute pe parcurs, el nu reușește decît să realizeze ample tablouri enumerativ-repetitive în care limitele structurii ternare sînt spulberate de năvala elementelor ce se aglomerează ca pentru a compensa prin aspectul formal de mare amplex, și, deci, prin sugestie, absența comentariului critic.

În ansamblu, stilul critic al lui Negoîtescu din partea întâi a studiului reflectă o suită de mișcări contrarii ce se împletesc pe aceeași pagină. Astfel, dacă prima categorie de comparații identificată în text are, așa cum s-a văzut, un scop clarificator, cea de-a doua e mai marcat subiectivă și funcționează mai mult pe baza impresiei decît pe baze științifice, ceea ce contrabalansează tendința primei categorii spre explicitare. La fel, direcția explicativă de inspirație matematică, în care verbul **a fi** este echivalentul semnului *egalității* din această disciplină teoretică, este secundată de direcția contrară reprezentată de structura ternară care comunică la nivelul impresiei.

Această structură antitetică a discursului critic își are originile, de fapt, în opoziția care se stabilește între obiect și metodă, între limbajul obiectului și limbajul critic venit a-l descrie. Iată ce respinge criticul din creația eminesciană: „procesul de creație va avea mereu sensul clarificării conceptuale. Vestita luptă a lui Eminescu cu forma, laudatul său travaliu manuscris trădează pînă la urmă aceeași tendință de a părăsi concretul frumuseților obscure, noaptea imaginii, pentru natura comună și sentimentală, pentru soarele idealismului rațional.” (Negoîtescu 1970: 26).

Prin urmare, dacă obiectul pe care Negoîtescu își propune să-l circumscrie nu este cea parte a liricii eminesciene care se supune principiilor discursive, logice, raționale, coerente, clare, ci, dimpotrivă, cea care încalcă aceste principii și urmează doar drumul lirismului pur, cu legile sale specifice, atunci se creează o discrepanță între obiect și discursul critic despre el. Căci se ridică întrebarea: Cum poate fi explicat un obiect care urmează alte legi decît cele ale rațiunii curente, în termenii acestei rațiuni? A-l explica astfel înseamnă a opera o reducere a lui

similară cu cea la care a fost supus de către însuși poetul în planul „neptunic” al creației, înseamnă a risca să nu poți arăta în ce constă valoarea și noutatea lui. De aici apelul la un limbaj pe linia care separă discursul critic de cel poetic, de aici apelul la tehnica sugestiei prin comparații și structuri frastive muzicale și tot de aici contradicția constantă între tendința criticului spre un limbaj explicativ și atracția spre limbajul poetic. În calitate de critic, funcția sa este de a clarifica opera în termenii discursului logic obișnuit, dar obiectul său opune rezistență acestei maniere de tratare și îi impune criticului propriul său limbaj.

Sugerarea deosebirilor dintre cele două planuri ale creației eminesciene nu se limitează la așezarea lor sub specia plutonicului, respectiv a neptunicului. Marcarea distanței se realizează și prin utilizarea frecventă a unor termeni care țin de sfera semantică a muzicalului, în partea întâi, și a unor termeni împrumutați din domeniul sculpturalului, în partea a doua. Universul plutonic este prin excelență unul muzical. Așezarea poeziei eminesciene sub semnul muzicalului și al plasticului nu este doar un demers stilistic ce ar putea să rezulte din necesitatea de a sugera și de a face cât mai pregnantă diferența între două direcții de creație în aceasă poezie, ci este un fapt conștientizat și programatic gândit de către critic. Este evident că Negoieșcu împrumută pentru configurarea celor două planuri opoziția făcută de Nietzsche între apolinic și dionisiac ca forme ale artei.

Dincolo de numeroasele paralele ce se pot trasa între felul în care se configurează universul plutonic eminescian în viziunea criticului și concepția nietzscheeană despre creație din **Nașterea tragediei**, se evidențiază un aspect esențial: problema moralității în artă.

Esența teoriei lui Nietzsche e cuprinsă în următoarele afirmații: „arta – iar nu morala – este tratată ca activitatea cu adevărat *metafizică* a omului; în carte chiar, revine de mai multe ori teza că existența lumii se *justifică* numai ca fenomen estetic. De fapt, cartea întregă admite, în spatele tuturor celor ce se întîmplă, numai o judecată și o nebunie de artist, - un <<zeu>>, dacă vrei, dar în mod cert numai un zeu-artist cu totul neîndoielnic și imoral [...]. Lumea, mîntuirea *împlinită* în orice clipă a zeului, ca viziunea veșnic schimbătoare, veșnic nouă a celui mai suferind, a celui mai contrastant, a celui mai contradictoriu, care știe să se mîntuie numai în *aparență*: această întregă metafizică de artist (...) trădează deja un spirit care, ca urmare a primejdiilor ce-l pasc, se va pune

odată în gardă în fața interpretării și semnificației *morale* a existenței.” (s.a.) (Nietzsche 1998: 14-15)

Termenul **moral** este utilizat cu sens depreciativ de Negoîtescu atunci când se referă la creația neptunică a lui Eminescu. El dobândește înțelesul de trădare a lirismului în favoarea unor alte valori decât cele estetice. De exemplu: „Eminescu s-a întâlnit cu Maiorescu în cultul lor comun [...] pentru ceea ce ei împreună numeau adevăr și în acest cuvânt, în măsura în care Maiorescu împlînta o lamă morală, Eminescu îi da o electrizare metafizică.” (Negoîtescu 1970: 114), **Luceafărul** „decepționează prin precaritatea anecdotei și morala poncifă a geniului.” (Negoîtescu 1970: 161).

Acestui mod al lirismului îl opune pe cel din zona plutonică. Aici nu se mai vorbește de morală, ci de un sens pur estetic al creației: „În poemul lui Eminescu moartea nu acoperă un sens existențial ori religios, ci unul strict poetic-magic, ceea ce diferențiază interesul operei. Momentul metaforic esențial, spre care perspectiva poetic-magică tinde, este clipa contactului între spirit și corp, între înger și materie.” (Negoîtescu 1970: 50)

Concluzia părții întâi este: „Într-o lume de somn și magie, desigur că mîntuirea pierde înțelesul ei creștin și nu poate fi vorba decât tot de o mîntuire demonică, estetică. Și aici se revelează imposibilitatea, de fapt, a unei soluții a problemei răului în poezia eminesciană.” (Negoîtescu 1970: 110)

Preferința criticului îndreptată evident spre latura plutonică a creației eminesciene, dorința ca prin revelarea acestei laturi să deschidă un drum nou în poezia românească vine în contradicție cu teoria valorilor ce urma să constituie fundamentul teoretic al curentului euphorionist, teorie ale cărei urme sînt identificabile în alte volume de analiză ale criticului. Această teorie e dezvoltată pe larg în corespondența cu Radu Stanca, unde Negoîtescu afirmă explicit: „eu tind a socoti valoarea estetică una care, în sine, e oarecum minor realizabilă și nu-și dezvoltă plenitudinea semnificațiilor decât în conjuncție cu celalte valori”, „maximum de realizare estetică se obține prin conjuncția estetic-moral”(Negoîtescu 1978: 111) „materialul poeziei e *gîndirea însăși* (s.a.) în stare deci de a realiza toate valorile.” (Negoîtescu 1970: 112). El dezvoltă aici, în parte, ideile lui Schiller privind moralitatea în artă, idei pe care Nietzsche le respingea. Pe de altă parte însă, el apreciază la

Eminescu acea parte a creației care stă sub semnul esteticului pur, din care moralul este absent și care nu-și caută materialul în gândire – cum se întâmplă în zona neptunică. Mai mult, consideră că această parte reprezintă o culme a realizării artistice, cu toate că aici nu se produce, conform definiției sale, fuziunea estetic-moral.

Direcția eminesciană pe care Negoțescu vrea să o promoveze în poezia română și în care se înscrie, de fapt, ca poet se opune celei euphorioniste care, de asemenea, urmărește o redirectionare a literaturii române. Interesant este că, așa cum reiese din corespondența cu Radu Stanca, redactarea studiului începe și se desfășoară în paralel cu dezvoltarea acestei concepții teoretice.

Ce înseamnă exact această direcție euphorionistă? Răspunsul poate fi găsit din nou în corespondență. Ea pornește de la constatarea unei lipse în structura axiologică a spiritului românesc considerînd că acesta s-a dezvoltat unilateral: „sufletul nostru este astfel alcătuit că știm trăi numai pe o singură coardă, cea estetică, dar occidentalul european nu rezistă decît la valoarea estetică conjugată cu altele, care de-abia ele să-i dea adîncime și semnificație durabilă.”(Negoțescu 1970: 106). Obiectivul euphorionist este următorul: „Să umplem, dacă acet lucru este posibil, golurile, rupturile din structură. Calea noastră trebuie deci să ducă la obiectiv și nu la subiectiv (deci nu la literatură psihologică, dostoievskiană sau proustiană). Noi trebuie să milităm pentru un realism în sens goethean, în sens clasic și nu romantic.” (Negoțescu 1970: 111-112)

Totuși, în ciuda acestor declarații, criticul recunoaște: „Pentru mine, care sînt atît de pornit spre analiză psihologică [...] și care am crescut în cultul spiritului psihologizant, e deosebit de greu, îmi cere un efort rar, să militez pentru spiritul obiectiv, antipsihologic [...]. Dar îmi amintesc o memorabilă vorbă a lui Goethe către Eckermann, care spune că o operă mare o faci împotriva pornirilor, prin victorie asupra lor. Și cum eu cred că un adevărat artist trebuie să înceapă prin actul de a-și depăși talentul, prețuiesc cu atît mai mult, colorez cu și mai multă și mai accentuată ambiție, efortul de obiectivitate.”(Negoțescu 1970: 112)

Iese la iveală în acest punct conflictul, în termenii lui Krieger (1982), între persoana criticului care se regăsește în tendința pur estetizantă a literaturii și *persona* sa care se îndreaptă cu mari eforturi în direcția opusă. Este un conflict vizibil în întreaga activitate critică a lui

Negoîtescu. Pe de o parte, el încearcă să rămână fidel teoriilor sale despre conjuncția valorilor în operele de artă, pe de altă parte, propria înclinație îl trădează. În **Istoria literaturii române** acest fapt este vizibil în frecvența foarte mare cu care apar evaluările de tipul realizat/nerealizat artistic, în selecțiile drastice pe criterii estetice (cum se întâmplă, de altfel, și în **Antologie**), așa încît teoria pare a fi uitată sau prea puțin observabilă. El ajunge să fie acuzat chiar de estetism și e nevoit să se „apere” în prefețe, interviuri etc.

Conform teoriei sale, Negoîtescu ar trebui să prefere neptunicul eminescian care se îndreaptă spre acea obiectivizare și clasicizare ce corespunde direcției Cercului și care îmblânzește romantismul. Însă, în studiul său, el susține tocmai contrariul: „valorile plutonice au stat [...] bine ascunse, proiecția lor asupra tărîmului neptunic eminescian, și care se manifestă doar o dată cu abolirea clasicității de limpezimi filozofice, de perfecțiuni formale, înșelătoare, de impersonalitate și scepticism academicizant, a rămas și ea prada obscurității dimprejur.” (Negoîtescu 1970: 118) Aici însă are loc un proces descris de Krieger în termenii următori: „persoana izbutește să atenueze *persona* mai mult decît de obicei, sistemul acesteia din urmă se deschide (și ne deschide și pe noi, în calitate de cititori ai săi) spre exterior, astfel încît poate cuprinde în sine elemente străine, subminante, care, pe măsură ce sînt incluse, largesc capacitatea sistemului (ca și pe a noastră). Posibilitatea unei deschideri libere se poate dovedi în cele din urmă o iluzie, dar tocmai această iluzie impulsionează și susține efortul considerabil pe care îl depunem cu prilejul dezbaterilor critice dintre noi și colegii noștri, dezbateri ce, uneori, conving sau chiar răstoarnă opinii.” (Negoîtescu 1970: 89-90)

În concluzie, se poate stabili următoarea serie de opoziții: clasicism goethean – romantism germanic, apolinic – dionisiac, moral – amoral (estetic), neptunic – plutonic. Primii termeni ai opozițiilor corespund programului stabilit deliberat de către critic, cei ce li se opun - înclinației sale naturale. Însă maxima realizare artistică nu o găsește acolo unde o proclama pe plan teoretic, la nivel rațional, ci, dimpotrivă, în chiar direcția opusă, dar care corespunde propriului instinct artistic.

BIBLIOGRAFIE

- Ion Negoitescu, 1970, **Poezia lui Eminescu** Editura Eminescu, București
- Ion Negoitescu, 1975, **Engrame**, Editura Albatros, București
- Ion Negoitescu, 1978, **Radu Stanca, Un roman epistolar**, Editura Albatros, București
- Vladimir Streinu, 1976, **Eminescu. Arghezi**, Editura Eminescu, București
- G. Călinescu, 1970, **Opera lui Eminescu**, vol.I - II, Minerva, București
- Friedrich Nietzsche, 1998, **Opere complete**, vol. II, Editura Hestia, Timișoara
- Murray Krieger, 1982, **Teoria criticii**, Editura Univers, București
- Jean Starobinski, 1974, **Relația critică**, Editura Univers, București
- Jean Starobinski, 1985, **Textul și interpretul**, Editura Univers, București

Eminescu – ultimul romantic și primul realist-socialist

Pentru „atleții și bicicliștii filozofiei” marxist-leniniste, un clasic al literaturii burgheze precum Eminescu nu trebuia să se înalțe la „vecia lui deosebită, închisă”¹, ci să se coboare în mijlocul claselor progresiste². Obligat să refacă, anamnetic, drumul de pulbere al rădăcinilor dureroase, Luceafărul se întorcea în brațele Cătălinei, admițându-și „*extracția sănătoasă*”. Cercul strîmt al proletcultismului a asimilat marea operă printr-un proces de fagocitoză, o înglobare constructivă prin dimensiunea utilitaristă descoperită în textul clasic și o redefinire a punctelor de reper. Unul dintre aceste puncte de reper era, paradoxal, nemărginirea, vectorul ascendent al aspirației spre Absolut. Pentru cei care, în competiția socialistă, încercau să stabilească recorduri și în măsurarea „nemărginirii”, Absolutul devenise efigia concretului, a realului, adică un semn întors în cartea lumii noi, deoarece Poporul-țara-partidul-conducătorul îl aduceau, îl adjuceau cauzei pe cel cufundat în stele. Cugetătorul solitar se desprindea de apoliticul Parinte-Demiurg și aluneca în sfera Părintelui-Partid: „*Cugetătorul solitar*, spunea Savin Bratu, care și-ar face iluzia că poate judeca realitatea obiectivă doar pe baza unei cunoașteri izolate a faptelor, ar eșua [...]”. Procesul transformării socialiste e vast și complex. Cunoașterea acestui fenomen presupune o cuprindere a

¹ T. Arghezi (1960). Formularea proaspătului convertit la proletcultism este memorabilă și memorată în loc de introducere pentru comentariile literare: „a vorbi de poet este ca și cum ai striga într-o peșteră vastă [...] nu poate să ajungă vorba pînă la el, fără să-i supere tacerea...”

² În poemul *Eram bărbatul care*, G.Călinescu surprinde această apropiere a poetului estet de realitatea socială, răspunzînd astfel, prin actul coborîrii, îndemnurilor jdanoviste: „Cînd coama-mi străluci la tîmple sideral/ Mă coborîi în vale ca un Virgil pe cal/ Cu lira într-o mînă, cu hăturile-ntr-alta/ Unde foșnește grîul și scoate așchii dalta/ Strînsei în spume frîul, facui la oameni semn/ Cum să arunce dalta, cum să cioplească-n lemn...Descălecai, le-am zis: În obște mă prenumăr,/ Lăsați-mă buștenul să-l țin și eu pe umăr/ Din moară să scot sacii, albit tot de făină/ Să trag cu voi din baltă, de peste plasa plină/ Veghea-voi turma noastră-n ocolul de nuiete/ Cu plumb și cu mistrie, urca-mă-voi pe schele/ Frățește mi-au strîns mîna- Tovarăș fii cu noi/ Un fluier simplu taie-ți și fă-ne cînturi noi”.

ansamblului, pe care gîndirea individualistă, mic-burgheză, orgolioasă și ușor impresionabilă la accidental, nu o poate avea.” (S. Bratu 1960). Există, poate, printre miturile comunismului, și ideea că procesul revoluției socialiste este atît de complex încît devine greu de aproximat prin metodele tradiționale ale gîndirii logice³. Chiar dacă „*sub frunte-i viitorul și trecutul se încheagă*”, chiar dacă „*universul e la degetul lui mic*”-nici măcar poetul nu poate înțelege fenomenul și toată debusolanta sa complexitate. Singurii “cugetători solitari” patentati erau geniile politice.

Chiar dacă după alte criterii, Eminescu fusese, totuși, declarat geniu cu mult înaintea genezei spontanee a geniilor comuniste: „Acesta a fost Eminescu, aceasta este opera lui. Pe cît se poate omenеște prevedea, literatura poetică română va începe secolul al XX-lea sub auspiciile geniului lui.” (Măiorescu 1997). Verdictul măiorescian devine tradiție de interpretare și, mai ales, premisă axiomatică pentru toate studiile critice mai aprofundate care-i vor urma. Imaginea geniului ne-nțeles capătă repetabilitatea tautologică a unui mit. Migrînd dintr-un spațiu cultural în altul, miturile suferă prea puțin alterări de conținut, întrucît „mesajul transmis trebuie, pentru a avea șanse de eficacitate, să corespundă unui anumit cod deja înscris în normele imaginarului.” (Girardet; apud Boia 1998) Pe de altă parte, chiar dacă nu conduc la alterări de esență, re-botezarea sau sincretismul devin strategii-cheie în legitimarea mai puțin traumatizantă a unor ritualuri inedite. Și dacă cei dintîi creștini misionari au avut intuiția de a nu schimba datele festive păgîne, ba chiar au asimilat elementele ritualurilor indigene—atunci, de ce să nu alunece și mitul Luceafărului dinspre seculara paradigmă culturală înspre o mitologie reiterată ritualic și acceptată cu religiozitate?

Mitul lui Eminescu este reactivat și integrat calendarului festiv comunist odată cu anul centenar 1950. Gloriosul regim socialist își trîmbițează acum intenția de a-l face pe poet accesibil maselor. (N.Georgescu 2000: 260). Și chiar așa se întîmplă; tirajul edițiilor

³ Complexitatea inimaginabilă a revoluției socialiste duce la parodieri, mai ales cînd ne gîndim la romanul lui A. Platonov, **Cevengur**, care descrie toată aventura lui Kopionkin și a calului său, numit Forța Proletară, ridiculizînd eforturile acestora de-a aduce lumina comunismului și în stepa rusă. Prin adaptarea pattern-ului narativ picaresc la spațiul sovietic, autorul complică, la rîndul lui, complexul fenomen de prefacere socialistă experimentat de personaje, complexitate care rămîne inexpugnabilă.

jubiliare depășește, în acest an, 100000 de exemplare, urmînd ca, în decada 1949-1959, să crească la 700000. Strategia economică socialistă a vînzării „literaturii la pachet” conduce la absorbția rapidă a acestei cantități industriale dar și la difuzarea operei eminesciene “în fiecare colțișor al țării”, după cum se laudă manualele anilor ‘60 în notițele introductiv-îndrumătoare. Din vîrf al piramidei culturale, imaginea poetului își asumă, umilă, rolul unei simple cărămizi în edificiul comunist, în timp ce vînzarea și popularizarea mitului ne poartă către reflexia unui complex și îndrăzneț joc cu oglinzi: interșanjabilitatea genialității poetului cu genialitatea politica a “celui mai iubit fiu al poporului”. Ca fațetă “plutonică” dar și ca ascendență demnă de geniul carpatin, imaginea lui Eminescu primește blazon nobiliar. Mai mult, ca să nu mai cînte singur, poetul este așezat în tovărășia barzilor oficiali precum A.Toma, M. Beniuc, D. Deșliu, A. Păunescu și a tuturor stihuitoților ocazionali care semnează encomioanele datelor festive.

Atipic pentru cenzura comunistă este că, prin pîlnia principiilor chirurgice de tipul „ce se taie, nu se fluieră”, opera eminesciană se strecoară cu suplețe și rezistă aproape integral, cu excepția unor „omisiuni” care devin absențe tradiționale în editarea ei. Ba chiar, statul socialist face din ediția Perpessicius o chestiune națională, cercetătorii primind fonduri în vederea definitivării acestui proiect monumental. Pe de altă parte, nu trebuie să ignorăm că, dincolo de această „acropolă” dedicată părții mai puțin cunoscute a gîndirii eminesciene, propaganda comunistă insista asupra zonelor fertile ideologic, îngroșînd conturul unei imagini comode și deja populare. Proiectanții fațetei ideologizate construiesc și deconstruiesc în același timp: o amnezie generalizată, manifestată de autorii manualelor școlare, trimite în zona „plutonică”⁴ textele inutile cauzei socialiste, dar, pe de altă parte, insistența fermă asupra unor teme, sonori și poeme este, de fapt, un fericit prilej de îndoctrinare. Sensul de „comunitate deplină de simțire cu omul zilnic” dezvăluie o accesibilitate care este pe placul propagandei, tocmai pentru

⁴ Distincția *plutonic* / *neptunic* a depășit de mult accepția pe care i-o dă I. Negoitescu în **Poezia lui Eminescu**. Chiar dacă lucrarea este criticată de P.Creția, întrucît pare a porni de la o bipartiție falsă a operei în antume și postume, prefața ediției a III-a este subtil-polemică față de limba de lemn a edițiilor populare definind plutonicul și ca fațetă a mai puțin popularului Eminescu contrastînd cu mult prea popularizatele texte ale industriei edițiilor comuniste

că, după cum observa G.Călinescu (1976: 315), Eminescu a scris și poezii care „*nu depășesc înțelegerea obștească*”.⁵ Fiind destinată consumului, literatura realist-socialistă își dezvăluie trăsătura dominantă, nu în vreo poetică constitutivă, ci în obiectivele sale imediate: „accesibilitatea” (E. Negrici 1999) acestei literaturi noi își descoperă, așadar, filiația, și cu o anumită *vulgată* a operei eminesciene.

Edițiile de popularizare ale obsedantului deceniu au ca marcă individualizatoare tocmai această „*accesibilitate*” manifestându-se nu numai în articulațiile montajelor lirice, dar și în așa-zisul eșafodaj critic care le încadrează în prefețe și adnotări finale, care, cu toatele, pretind a explica opera pe înțelesul poporului. În 1950, exponenți ai acestei concepții precum N.Moraru și M.Beniuc prefăteză două ediții centenare care, dincolo de stralucirile diamantine ale argumentațiilor realist-socialiste, prezintă triumfal și o cheie finală a poeziilor. Pentru ca nu cumva cititorul să se rătăcească în *selva oscura* a interpretărilor virtuale, aceste adnotări circulă nestingherite până în anii 60, și ca epilog critic al unor voci mai poetice de prefăcători (T. Arghezi, M. Sadoveanu). Se renunță la ele abia când se consideră că același cititor era ghidat, în spiritul adnotărilor, de către manualele școlare. Din sfera universitară, și I.Vitner se coboară cu greu pentru a-și aduce contribuția pe calea progresului, dând societății o monografie de referință ale cărei linii directoare sînt, de asemenea, preluate în literă de lege tot de manualele de literatură română.

În 1934, M.Beniuc îi închina poetului nepereche versuri de-o suavă și candidă șovăială: „Pe Eminescu, noi, poeții tineri,/ Zadarnic încercăm, nu-l vom ajunge/ Cîntecele lui fără seamăn/ Sînt pentru noi miraj de neatins /Caravana noastră trecătoare/ Aleargă după oaza visurilor lui / Și oaza aleargă mereu la fel de departe/ În zare.” (apud I.Vitner 1950). În 1950, ferit de-o umbră agonizînd între cultură și prolet-cultură, același M. Beniuc ajunge, precum Pocitan-ben-Pehlivan, la oaza visată. Sigur pe sine acum, Beniuc recidivează anual prefăcînd neobosit edițiile populare. Dragostea pentru popor, nazuința spre viitor, viața mizeră în regimul burghezo-moșieresc, vîna socială, militantismul—devin cuvintele-cheie ale unui text care începe deplîngînd inexistența unei „judecăți unitare

⁵ Comuniunea poetului cu obștea este invocată cu precădere în cazul liricii erotice :”în fundamentul ei suav genitală [...] nu e nimic în erotica eminesciană care să depășească poezia populară și romanța, deci înțelegerea obștească”.

asupra valorii poeziei eminesciene”. Un fel de teorie a conspirației, inventată ad-hoc, subliniază că, de fapt, există un punct de convergență a criticii reacționare—acordul tacit „ca nu cumva să reiasă că opera literară este strâns legată de realitatea socială în care poetul trăiește”. Rezultă că, subliniază cacofonic dar autoritar prefațatorul, Titu Maiorescu primejduiește țara: „Maiorescu [...] lasă a se înțelege că poezia ar descinde direct din lumea ideilor platoniciene. De aici, în mod nemijlocit, se ajunge la teoria Luceafărului „*nemuritor și rece*”, a poetului care nu trebuie să-și întindă aripile serafice în viața concretă.” (Beniuc 1950). Teoria ori mai bine zis sindromul „*Luceafărului nemuritor și rece*” îl vexeză și pe I. Vitner. Comentînd poemul eminescian, profesorul universitar întoarce din drum Hyper-eonul și conchide că „aspirația geniului este de a fi alături de oameni”, iar „neputința de a realiza aceasta e din cauza superficialității și mărginirii lor.” (I. Vitner 1950: 82), „...*cercul strîmt*” fiind lumea trîntorilor burghezi în care Eminescu a trăit și pătimit etc.

Curios este avatarul *Luceafărului* și prin manualele școlare. Pînă în anii 70 nu îl găsim printre lecturile-studiu ale elevilor, în schimb este amintit în notițele bio-bibliografice precum cea a manualului de clasa a VII-a: “Din **Luceafărul**, cea mai izbutită poezie a literaturii noastre, se desprinde experiența sa tristă de viață, a omului de geniu care nu poate fi înțeles într-o societate bazată pe exploatare.” (Manual pentru clasa a VII-a: 1972). Chiar dacă programa școlară pentru gimnaziu nu prevedea studierea unui poem de-o asemenea complexitate, ceea ce observăm noi aici este cum autorii de manuale preluau masiv din celebrele adnotări-cheie ale edițiilor populare: „Acest conflict este rezultatul vieții de mizerie dusă de poet, al disprețului cu care a fost întâmpinat de clasele exploatoare.”⁶

Acest *sindrom al Luceafărului* este amendat și de Călinescu, cine mai știe dacă ironic, într-un articol care explică principiile leniniste de analiză literară: „Modul de-a analiza literatura tolstoiană al lui Lenin se potrivește perfect și interpretării lui Eminescu. Acesta avea atitudini ascetice, ataraxice, asociale, fiind totodată un polemist amarnic. Nu sfătuim pe nimeni azi să stea în singurătăți celeste, “*nemuritor și rece*”,

⁶ Adnotări la finalul edițiilor de popularizare a operei eminesciene, preluate ad-litteram de toate volumele pînă în 1960.

nici să suspine după veacurile feudale...” (Călinescu 1960). Sigur, exista un reflex al însingurării care contravenea principiilor triumfalismului și optimismului comunist. Chiar atunci când era evident, pesimismul era întors din condei. Iată ce se „adnotează” pe marginea ultimului vers din **Floare Albastră**: „Ultima strofă și mai ales ultimul vers: „*Totuși este trist în lume*” nu izbutește să modifice nota dominantă, optimistă a poeziei”. Mai mult, pentru I. Vitner, „Floare **albastră** protestează împotriva însingurării iubitului ei în visuri abstracte, fără sens, departate de viață”, întruchipînd, la fel ca și Blanca, „o frumoasă figură de revoltată.”⁷

A doua ediție de tiraj industrial a anului centenar 1950 este cea prefăcută de N. Moraru. Acesta pare mai hotărît în aplicarea principiilor leniniste, mai ales prin aceea că separă „ceea ce este bun și înaintat de ceea ce este înapoiat și primejdios”: „Poezia lui Eminescu este puternică în ura și disprețul față de asupritori. Dar ea este slabă în găsirea soluțiilor, în indicarea drumului de urmat [...]. Poetul cheamă adesea la răscoală dar nu merge pînă la capăt [...]. El nu arată ce-i de făcut pentru a-i nimici pe exploatare.” (G. Călinescu 1960). Mai interesantă decît argumentația în zona realist-socialistă este enunțarea unor principii de editare care par confiscate lui Perpessicius (1939): „La întocmirea prezentei ediții am căutat să obținem confruntarea tuturor edițiilor apărute pînă acum cu manuscrisele dela Academie...” pentru ca EPLA să înfațișeze cititorilor o „ediție completă” (N. Moraru 1950). Este cît se poate de clar că se încerca, prin intermediul acestor prefete, denaturarea ideii de ediție critică, adică de ediție în slujba științei și nu a Partidului. Amintind publicului că editorii de altă dată „urmăreau numai interese comerciale”, N. Moraru lovește și în Perpessicius, care, se știe prea bine, nu reușise să publice al IV-lea volum al ediției sale în același an centenar. Acuzat că s-ar fi îmbogațit de pe urma editării, Perpessicius va putea tipări acest tom abia în 1952, după ce, în interesul științei, pactizase cu regimul.

Ceea ce pare incontestabil este că aceste ediții populare „au contribuit mult la netezirea și aplatizarea textului poeziilor.” (N. Georgescu 2000: 261). În același spirit demascator care îi guvernează

⁷ I. Vitner (1950: 69), monografia dedicată vieții și operei poetului constituie o culme a argumentației realist-socialiste aplicate textelor eminesciene. Astfel, sub eticheta “romantismului activ”, lirica erotica era înscrisă în tematica socială și era considerată a fi utilă “prin buna educație a sentimentelor pe care o face” și nocivă prin pesimism.

cartea despre editorii lui Eminescu, N.Georgescu sugerează că „industria” fusese inventată întru uitarea ediției critice Perpessicius. Cine să uite, însă, această ediție dacă masele abia de cunoșteau textele celebre? Ar fi fost posibilă o consensuală „uitare” din partea exegezei? Se pare ca nu se putea evita, și cu atât mai mult, uita, un asemenea monument editorial. Din contra, această ediție devine text-standard și loc de pelerinaj profesional al tuturor eminescologilor. Ceea ce, într-adevăr, se impune precizat, este că între industrioasa abordare academică și industria Eminescu nu pare a exista vreun liant. Problema nu este, așadar, că tirajul mare al edițiilor populare asfixia tirajul unei ediții destinate *connaissance*-ilor, ci, mai degrabă, că tot ceea ce descopereau acești avizați ai operei eminesciene nu avea ecou în conștiința maselor. Într-adevăr, nici unul dintre autorii de manuale comuniste nu era muncit de vreo curiozitate critică: pe măsură ce în stratosfera exegeților se publicau studii de referință, la notele de subsol ale manualelor, tinerii primeau aceeași hrană ideologică. Se învăța că opera are, ca etape, „**tinerețea**”, „**beatitudinea**” și „**dezamăgirea**”.

Pentru același M. Beniuc, faptul că nume precum Perpessicius și Călinescu figurau în capul de listă al armatelor de intelectuali socialiști era subliniat cu vădită mândrie: „Avem, îndeosebi astăzi, savanți ca G. Călinescu și Perpessicius care și-au consacrat o mare parte din viața lor...cea mai însemnată, poate, pentru a dezvălui publicului tainele vieții și operei acestui mare poet.” (Beniuc 1960). Iată care sînt „tainele” interpretării lui Beniuc: „Cei doi poli ai vieții și operei lui M.Eminescu sînt: **dragostea** de viață și **ura** împoriva acelor care căutau să întunece viața.” (Ibidem). În continuarea acestei catene argumentative, manualele transformă „**dragostea**” în imperativ afectiv. „**Dragostea**” devenea cuvînt-cheie sau, mai degrabă, parolă a tovarășilor autori de manuale care înțelegeau, dincolo de abstracțiunea termenului, o realitate cît se poate de concretă: „Din acest fragment se desprind sentimentul de prețuire a folclorului nostru de către marele poet și **dragostea** pentru natură” (comentariu la poemul *Călin* în manualul de clasa a VII-a); „Eminescu slăvește **dragostea curată**, profund umană, în decorul unei naturi în care predomină [...] codrul sau crîngul cu lac și tei înfloriți”(Manual pentru clasa a IX-a); poetul exprimă „în versurile sale acel ceva care-l face nemuritor și-l leagă de viață și care nu sînt altceva decît năzînțele profunde, *dragostea de viață* a omului, a poporului...” (Culegere pentru

clasa a VI-a); „*dragostea de țară* și de libertate a fost zidul care a oprit înaintarea trușului Baiazid” (Culegere pentru clasa a VI-a); „***La mijloc de codru*** este scrisă după modelul poeziilor populare. Este o poezie din care se desprind **sentimente de admirație și de dragoste** față de natura patriei și față de creația populară” (Manual pentru clasa a VI-a); „***Lacul***-poezie străbătută de motive populare. Poetul a fost un cîntăreț neîntrecut al *dragostei pentru popor*”. (Manual pentru clasa a VIII-a).

La polul celălalt, al urii, se știea cît se poate de precis în ***Junimea***, Maiorescu, ciocoi, burghezo-moșierimea, clasa politică exploatoare etc. În viziunea autorilor de manuale, opera eminesciană nu se încurca în nuanțe, ci distingea dialectic între magia frățească a „***dragostei***” și ura împotriva asupritorilor. În funcție de fiecare context care îl resemantiza, cuvîntul-cheie dezvăluia un cod al „***dragostei***” pentru țară-partid-popor-conducător, alchimia acestui sentiment cuprinzînd toate cele patru sinonime ale adorației. Antitezele erau eficiente mai ales în mintea școlarilor care adăugau mecanic unor sintagme precum „pămînt de glorie”, „vatră sacră”, „mărețul vis”, „pămîntul strămoșesc”, „plai mirific” - regentul „***dragoste***”. Alături de „mitul patriei primejduite” (E. Negrici, 1998) la care contribuise, în secolul al XIX-lea, însuși Eminescu, se dezvolta și industria învățării iubirii de patrie, așa cum era aceasta explicată de un manual de clasa a VI-a: „*Dragoste* și devotament față de țară și partid înseamnă *dragoste față de cei care s-au luptat* pentru cauza poporului”. Patriotismul eminescian devine reactivul liric al întregii opere, propaganda valorificîndu-l constructiv pentru legitimarea propriului discurs naționalist. Nu e de mirare că poezia ***Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*** funcționează perfect în grupajele de lirică propagandistă de la începutul manualelor. Pentru elevi și, din păcate, pentru profesori, versurile eminesciene erau închinare, la fel ca și poeziile lui Beniuc sau ale lui Deșliu, partidului.

Antitezele clare, precum cea dintre dragoste și ură, sînt eficiente și în cazul biografiilor romanțate destinate școlarilor mici. Pentru cei care, în 1963, erau elevi în clasa a IV-a „M. Eminescu a crescut fără să știe cum trec anii: jocuri, hîrjoane, basme, cimilituri...Copilărie voioasă de-a valma cu frații mai mari și mai mici [...].Peste toate vegheau cu blîndețe ochii mamei [...]. M.Eminescu nu și-a uitat niciodată leagănul copilăriei [...]. Dar pretutindeni a dus o viață grea. *Conducătorii de atunci ai țării îl lăseau să trăiască în mare sărăcie, ros de boală și istovit de muncă. De*

multe ori umbla nemîncat, cu hainele rupte și fără adăpost.” (Manual pentru clasa a IV-a) Încărcat cu același potențial afectiv ca și povestea lui Cuore sau ca însemnările lui M. Sîntimbreanu despre copii zdrențuroși din cetățile capitaliste bogate, acest tip de biografie intră în seria literaturii de consum ideologic juvenil. Paul Cernat observă că fragmente precum ***Cuore (inimă de copil), Fetița cu chibrituri, Gavroche și Cosette, Un om năcăjit*** erau intenționat selectate pentru a prezenta bunăstarea comunistă prin contrast cu jungla capitalistă: „Prin manipularea acestei literaturi seducatoare „de zîmbet și duioșie” are loc procesul de implementare a mitologiei comunismului național în mințile fragede.” (P. Cernat, 2004). Nu altele sînt și obiectivele sus-amintitei biografii eminesciene. Copilul Eminescu este portretizat după modelul lui Nică humuleșteanul, adică integrat tipologiei fericitului „copil universal”. Extras „din rărunchii poporului”(așa cum preciza cu mîndrie N. Gherea) la fel ca și Creangă, Eminescu rămîne indisolubil legat de paradisul copilăriei prin aceea că folclorul îi furnizează o exclusivă și unică sursă de inspirație. Sursologia cu iz cosmopolit era negată cu vehemență, mai ales în comentariile manualelor școlare, chiar dacă, în studiile colecției ***Eminesciana***, anumite filiații și afinități erau făcute explicite. Și în această zonă, comentariul didactic-literar și critica literară nu comunicau: manualele insistau asupra tezei potrivit căreia „influența unei filozofii străine, atîta cîtă există, aduce numai nuanțe și amănunte”. De aici și pînă la exclusivitatea reperelor folclorice nu era decît un pas.

Pentru elevii de clasa a IX-a, Eminescu „era o proprietate a poporului” întrucît „opera sa crește din pămîntul neamului nostru”. Argumentele naționale se învîrteau în sfera interesului pentru mitologia autohtonă sau în existența unor trăiri erotice „*suav genitale*”(G.Călinescu 1997), tipice poporului de rînd. Totuși accentul pe textele de inspirație folclorică rămînea strategia de referință. Dar cum era definit, la rîndul lui, folclorul? Este suficient să amintim exemplele de poezie populară furnizate de un manual pentru clasa a VI-a: „Foaie verde, foi de fragă/ Muncitori din lumea-ntreagă/ Strîngem mîinile și-om face/ Horă din belșug și pace.” Deformările de acest fel nu au fost în nici un caz sancționate. Folclorul, fie el autentic ori proletcultist, a trecut dinspre zona naționalismului militant înspre cea a „*profundului umanism*”, care devenise ideea forte a manualelor anilor 80. Suflul umanist era expresia sentimentelor „adînc-umane” întîlnite în poezia populară, dar și dreaptă

măsură a „omului multilateral dezvoltat”. Sursele folclorice nu-și încheiaseră odiseea critică pentru că acestea răspundeau obiectivului central al literaturii de propagandă: accesibilitatea. Se insistă, așadar, pe studierea unor poeme precum *Călin*, *Revedere*, *Freacă de codru*, poezii considerate facile (accesibile), atât datorită notorietății, cât și datorită surselor de inspirație.

Să recapitulăm: statornicirea unui cult al geniului poetic este rezultatul eforturilor convergente de a paraliza răspunsul critic al elevului în fața unor poezii gata ambalate într-un comentariu literar corespunzător. Consensusul critic, la care visa și M. Beniuc în anii 50, primit „*la pachet*” odată cu educația socialistă, se relevă și în admirația nestăvilită a emulilor poetului. Chiar tentativele de re-scriere a poeziilor pesimiste, descoperite în opera poetică a lui A. Toma, sînt, în esență intenției lor, constructiviste. „Noul Eminescu” îl pastîșează cu bună-știință pe vechiul Eminescu scriind „cum ar fi trebuit să scrie Eminescu dacă ar fi creat trei sferturi de veac mai tîrziu.” (L. Boia 1998) . Printre atîtea variante ale poeziilor autentic eminesciene s-ar fi putut strecura și contribuțiile lui A.Toma, mentalul colectiv acceptîndu-le și confundîndu-le. Integrarea nici nu ar fi fost o operație dureroasă pentru că noul Eminescu nu altera sunetul sau maniera eminesciene, ci reorienta ideologic conținutul așa cum se întîmplă în variantele la *Glossă* sau la *Dintre sute de catarge*: „Mergi spre vremea care vine/ Crezi în om: ce vrea, el poate/ Ce e rău, tu schimbă-n bine/ Faur vieții te socoate/ Speră, luptă fără teamă/ Fapta nu e val ce trece/ Frați de-ndeamnă, frați de cheamă/ Cum poți sta-mpietrit și rece?”; “Dintre sute de catarge/ Care lasă malurile/ Cîte oare nu vor sparge/ Vînturile, valurile?” (A. Toma 1959) .

Gestul fraudulos de rescriere a acelei părți reacționar-pesimiste este semnalat și de G. Călinescu, în discursul de la Academie celebrînd cei 75 de ani ai „profesorului de energie” A. Toma: „Eminescu zice sceptic...Dumneata răspunzi cu optimism...Pentru Eminescu, vîntul era un agent distrugător...Pentru dumneata este o forță a naturii ce nu sparge neapărat pînzele dîrze și trainice.”(apud, L.Boia). Ajuns la „căruntețe”, A Toma „lasă impresia că poate rescrie, la nevoie, întregul volum eminescian.” (L.Boia). Configurînd o istorie absurdă, ne putem, oare, imagina ce s-ar fi întîmplat cu aceste texte eminescianizate? Poate că, aceeași tacere conspirativă, care uitase *Doina* în noaptea veșniciei, ar fi consimțit să accepte și variantele realist-socialiste ca piese ale marii

opere. Din fericire, speculațiile ni se opresc acolo unde, în istoria literaturii române, A. Toma devine o prezență fulgurantă și neînsemnată.

„*Cugetătorul partinic*” valorifica în cultul lui Eminescu partea utilizabilă, pragmatică. Pentru clasa muncitoare utilitatea se releva în câteva aplicații imediate: biografia poetului rămânea pilduitoare pentru elevi, poeziile celebre ofereau material didactic pentru orele de teoria literaturii, citarea din Eminescu constituia un semn al elevației intelectuale iar argumentul ascendenței nobile a geniului carpatin era invocat lejer, ori de câte ori era nevoie. Faptul că Iosif Vulcan dăduse terminația “-escu” numelui poetului se dovedește, iarăși, folositor cauzei: „Aș vrea să iau din graiul strămoșesc/ Din slova sfântă a lui Eminescu/ Cuvîntul plin de visul românesc/ Să scriu cu el pe zare: CEAUȘESCU.” (I. D. Bălan ; apud P. Cernat 2004). Cultul lui Eminescu era reactivat în devălmășie cu alte date ritualice. Paul Cernat urmărește calendarul sărbătorilor comuniste din luna ianuarie și subliniază cele patru date importante: 1. ziua celui mai iubit fiu al poporului; 2. ziua celui mai iubit poet al poporului; 3. ziua Unirii; 4. ziua consoartei celui mai iubit fiu. Se prea poate ca, obosit de atîta narcoză sărbătorească și turmentat de atîta dragoste descărcată în atmosferă, mentalul colectiv să mai fi încurcat datele și, uneori, să aglutineze două imagini sub semnul aceluiași cult.

Dincolo de meandrele ușchite ale machiavelficurilor propagandei, edițiile obsedantului deceniu, iar mai apoi, manualele școlare au contribuit la asfixierea unor texte prin transformarea acestora în cultură de consum. „Combinăția narcotică de entertainment și educație politică” (I. Manolescu 2004) este activă și în cazul celor mai „*iubite poezii*” ale lui Eminescu, fie că se insistă pe tema națională ori pe sursa folclorică, fie că se dau indicații prețioase de interpretare, fie că numele poetului era rima eficientă. Cu un canal ideologic foarte elastic, cultura de masă se pretează tehnicilor de manipulare a gustului public. Omogenizînd opiniile și adormind spiritul critic, consumul masiv conduce, chiar și în cazul unui public cu preferințe eterogene, la acel “*consens*” al receptării, care devine și premisă a valorii. Vîndută “*la pachet*” împreună cu suplimentul nutritiv ideologic, imaginea lui Eminescu devine unul dintre best-sellerurile scrise de artizanii propagandei. Într-o foarte mare măsură, intangibilitatea operei și cultul aferent acesteia sînt consecințe imediate ale omogenizării gustului pe filiera edițiilor populare și a programelor școlare.

Există, desigur, și un strat mai profund al analizei perenității operei. În fond, și înainte și după Eliberare, Eminescu își păstrează locul de cinstire în cultura română. Alți „clasici” sînt reduși la tăcere prin nepublicare ori prin „goluri istorice” care se cascadează în locul marilor absențe. Totuși, „poetul nepereche” se dovedește la fel de viabil și într-o cultură democratică și într-una totalitară. Mai întîi certificată prin criteriile unei poetici de tip constitutiv, opera a fost validată, mai apoi, și de poetica realist-socialistă, care se autojustifică în judecățile de valoare de tip condițional. Indiferent de contextul pragmatic, marile opere își găsesc resurse de regenerare.

După cum subliniază N.Georgescu, diversitatea edițiilor antebelice a condus la adevărate tradiții și școli de interpretare. Așadar, tocmai de consens nu este nevoie în critica literară. Chiar dacă studiul operei eminesciene s-a transformat în știință, care, ca orice știință, trebuie să-și fundamenteze teoriile într-un epistem comun, consensual, o altă viziune asupra editării poate fi declicul unei reîmprospătări de esență. Pledoaria lui Petru Creția în **Testamentul unui eminescolog**, 1998, vorbește pentru sine și de la sine: „Cele spuse pînă acum nu pot fi bine încheiate fără a lua în considerare ce anume nu știa Eminescu despre sine ca poet. Întîi, cît de nedrept a fost, cu el în primul rînd, dar și cu noi, fiind atît de avar cu publicarea operei sale[...] Să fi trăit un veac, greu de nădăjduit că și-ar fi publicat opera și ușor de crezut că ar fi sărăcit-o de mari biruințe ale verbului poetic[...].

Pe de altă parte, Eminescu n-a știut, și nu avea cum să știe, în ce măsură va deveni coextensiv cu conștiința de sine [...] a întregii comunități românești. Formula „poet național”, aplicată stereotip lui Eminescu, este încă insuficient analizată. Și prea adesea pradă unei retorici sforăitoare [...]. Dar este exactă.[...] A fugit de lume ca un anahoret, a refuzat slăviri și onoruri, dar rangul acesta poate l-ar fi acceptat, pentru că nu i-a fost acordat de nici o instituție, ci de însuși sufletul neamului său.”

BIBLIOGRAFIE

- T. Arghezi, 1960 , *Cuvînt înainte* la Mihai Eminescu, **Poezii**, ESPLA, București,
- M. Beniuc, 1950, *Prefață* la volumul omagial Eminescu, **Poezii**, ESPLA, București
- M. Beniuc, 1960, *Prefață* la Mihai Eminescu, **Poezii** (ediția a II-a Perpessicius), ESPLA, București
- L. Boia, 1998, *Un nou Eminescu: A.Toma*, în vol. **Miturile comunismului românesc**, Editura Nemira, București
- S. Bratu, 1960, *Spiritul de partid și cunoașterea vieții*, în vol. **Probleme actuale ale literaturii realist-socialiste**, ESPLA, București
- G. Călinescu, 1997, *Eminescu, poet național*, în Mihai Eminescu, **Poezii**, Editura Universității „Al.I.Cuza”, Iași
- G. Călinescu, 1960, *Lenin și moștenirea literară* în **Probleme actuale ale literaturii realist-socialiste**, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București
- P. Cernat, 2004, *În numele lui Eminescu*, în vol. **Explorări în comunismul românesc**, Editura Polirom, Iași
- N. Georgescu, 2000, *Eminescu și editorii săi*, Editura “Floare Albastră”, București
- R. Girardet, apud. L. Boia, 1998, *Cele două fețe ale mitologiei comuniste* în **Miturile comunismului românesc**, Editura Nemira, București
- Titu Maiorescu, 1997, *Eminescu și poeziile lui* în Mihai Eminescu, **Poezii**, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași
- Ion Manolescu, 2004, *Comunismul la pachet. Aventura și propagandă în filmnele polițiste*, în vol. **Explorări în comunismul românesc**, Editura Polirom, Iași
- E. Negrici, 1999, **Literature and Propaganda in Communist Romania**, The Romanian Cultural Foundation Publishing House, Bucharest
- E. Negrici, 1998, *Mitul patriei primejduite*, în vol. **Miturile comunismului românesc**, Editura Nemira, București
- Perpessicius, *Prefață*, în M. Eminescu, 1939, **Opere** (ediție critică îngrijită de Perpessicius), vol. I., Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, București
- A.Toma, 1959, **Cîntul vieții**, Editura Tineretului, București

*

- C. Boroianu, E. Iliescu & I. Popescu, 1963, **Manual de limba și literatura română** (clasa a VI-a), Editura Didactică și Pedagogică, București
- Culegere de texte literare** pentru clasa a VI-a , 1953, Editura de stat Didactică și Pedagogică, București
- Maria Fanache & E. Giurgiu, 1971, **Manual de literatura română** pentru clasa a IX-a, Editura Didactică și Pedagogică, București
- Fl. Popescu & M. Cucu, 1971, **Manual de limba și literatura română** (Clasa a VIII-a), Editura Didactică și Pedagogică, București
- Alecsandrina Tutoveanu & Ion Popescu, 1972, **Manual de limba și literatura română (clasa a VII-a)** Editura Didactică și Pedagogică, București

Receptarea lui Eminescu în anii '50

1. Cadru general

Anii '50 ai secolului trecut reprezintă în România, ca și în întreg blocul comunist, anii unei realinieri ideologice cu urmări pe toate planurile vieții sociale, politice și culturale, realiniere care atinge, implicit, și planul literar. Literatura nu se poate sustrage acestui fenomen, astfel că întreaga istorie literară este rescrisă, iar autorii sînt revalorizați din perspectiva integrării în noua structură ideologică. Grila care se aplică personalităților literaturii române, în viață sau nu, ține, se înțelege, de unicul sistem filozofic valabil în context, cel al materialismului dialectic.

Este vorba, deci, de o cheie marxist-progresistă, cu ajutorul căreia sînt citiți deopotrivă Alecsandri și Eminescu, Arghezi și Blaga. Unii rezistă noului canon, alții sînt trecuți la index. Eminescu face parte din categoria celor dintîi¹, iar scopul acestui eseu este să identifice mecanismele prin care lui Eminescu i se găsește locul într-o istorie literară proletarizată.

Modul în care opera literară și viața lui Eminescu sînt înscrise în noua paradigmă, argumentațiile care susțin o anume apreciere a sa pot fi foarte ușor citite în oglindă. Ceea ce criticii vremii scriu despre receptarea lui Eminescu în epoca anterioară lor poate fi foarte ușor scris în chip aproape identic, cu referire de această dată chiar la receptarea lui Eminescu din anii '50².

¹ Vezi afirmarea programatică a recitirii marilor nume ale literaturii autohtone în editorialul *Un măreț tezaur redat poporului*, din *Scînteia*, seria III, anul XIX, nr. 1634, duminică, 15 ianuarie 1950: „În concepția Partidului, reconsiderarea clasicilor noștri face parte din lupta activă și de masă pentru constituirea noii culturi, împotriva concepțiilor cosmopolite și formaliste ale artei burgheze, concepții ale căror rămășițe otrăvitoare încearcă și azi să bareze calea noii culturi socialiste, a manifestărilor ei creatoare, a tinerelor ei talente.”

2. Iată un exemplu concludent: „Dar ce alta dovedesc eforturile criticei burgheze decît străduința de a transforma opera poetului într'un bun al claselor exploatare, cu scopul de a le servi interesele împotriva poporului, cu alte cuvinte în cel mai autentic interes de partid?” (N. Moraru, 1950: 41). Dacă înlocuim termenul „burghez” cu cel de

2. „Recuperarea” lui Eminescu

„Obsedantul deceniu” al istoriei române are o însemnătate specială în ceea ce privește receptarea lui Eminescu, întrucât în 1950 are loc primul centenar al nașterii poetului, prilej potrivit pentru o recuperare în acord cu canoanele vremii. Printre denunțări ale clicii lui Tito, dezvăluiri despre criza economică americană și elogiuri la adresa muncitorilor care se întrec în a depăși planurile de producție, ziarele lunii ianuarie 1950 acordă un spațiu amplu pentru relatări, reportaje, comentarii și luări de poziție privind acest moment deosebit de important pentru un regim aflat în căutarea unei anumite „legitimități”³. Invitați din țările lagărului socialist vin să-și aducă omagiul lor poetului, în toate întreprinderile proletarii se adună și recită din Eminescu⁴, bucuroși că Eminescu a devenit în sfârșit al lor, toate personalitățile culturale ale vremii au un cuvânt de spus: Sadoveanu, Beniuc, Zaharia Stancu, Petru Comarnescu etc. Se publică noi ediții, în tiraje suficiente pentru ca Eminescu să redevină al poporului, acesta fiind un deziderat exprimat ca atare: „Dar numai condițiile de astăzi din țara noastră pot face din Eminescu și din opera lui un bun al maselor celor mai largi...”⁵.

Logica mărturisită a „recuperării” lui Eminescu este simplă: până la instaurarea regimului comunist, viața, opera și personalitatea poetului erau citite în mod deformat, pentru a corespunde intereselor claselor exploatare. Acum are loc, deci, o operațiune de „curățare a impurităților, pentru a obține imaginea adevăratului Eminescu. Dacă în trecut „s-au tras concluzii intenționat deformate și reacționare, iar frânturi din ideile poetului, rupte din contextul viu și complicat al operei sale, au fost utilizate ca lozinci și teze de toate grupările politice reacționare de la noi, de la conservatori și până la fasciști” (Vitner 1949: 5), venirea la

„comunist” și „clasele exploatare” cu „clasa muncitoare”, avem o propoziție valabilă astăzi despre receptarea lui Eminescu în anii ’50.

³ Este interesant de observat cum, cu excepția edițiilor aniversare din 1950, edițiile din ianuarie ale ziarelor vremii nu acordă o prea mare importanță nașterii lui Eminescu.

⁴ Ceea ce pare a avea efecte vizibile: la auzul versurilor unei poezii eminesciene, unei tinere proletare „îi înflorise doar bujorii în obraji și strîngea tare pumnii” –se relatează în *Contemporanul*, nr. 172, de vineri, 20 ianuarie 1950, în articolul ***Sărbătorirea lui Eminescu la cenaclul Tineretului***.

⁵ În editorialul ***Un măreț tezaur redat poporului***, din *Scînteia*, nr. cit.

putere a clasei muncitoare va face ca acestor concluzii intenționat deformată și reacționare să le ia locul concluziile cele juste. Exegeza eminesciană se revendică acum de la unica perspectivă valabilă, cea a clasei muncitoare: „Datorită unei metode de cercetare cu adevărat științifice, metoda materialismului dialectic, folosită de pe singura poziție care îngăduie interpretări și concluzii juste, poziția clasei muncitoare, Eminescu ne apare astăzi sub o lumină deosebită decît cea din trecut, mai legat de realități, atît ca scriitor cît și ca om.” (Nicolescu 1950: 234). Punctul de reper îl constituie opera critică a lui Dobrogeanu-Gherea, de sorginte socialistă, citată de nenumărate ori în articolele și studiile din epocă, de cele mai multe ori în opoziție cu cealaltă direcție a criticii, formalistă și nematerialistă, promovată pe filiera Titu Maiorescu – Eugen Lovinescu – Șerban Cioculescu, Tudor Vianu.

Marile pietre de încercare pentru criticii care scriu în perioada comunistă sînt aplecarea poetului către conservatorism, privirea sa romanticist-evlavioasă îndreptată spre trecut, însoțită de idealizarea feudalismului românesc, precum și puternica influență a filozofiei idealiste, așa cum reiese aceasta dintr-o multitudine de scrieri eminesciene. În logica bivalentă (cu rare tendințe de acceptare a existenței unor propoziții nedecidabile) a ideologiei materialist-dialectice, toate aceste „scăpări” își găsesc explicația în conflictul permanent dintre clasa muncitoare și burghezo-moșierimea exploatare. „Eminescu, boiernaș prin origină socială, mic burghez, intelectual proletarizat, mai apoi – a fost împins de către dușmanii oamenilor muncii și ai progresului să admire tot ce e vechi, prăfuit, amenințat de către istorie să se surpe, și să ignore tot ce era nou în epoca sa și în plină creștere.” (Vitner 1949: 7). Aflat undeva la mijloc între cele două forțe care se luptă pentru dominație, Eminescu biciuiește moravurile burgheze, nu își găsește locul într-o societate căreia nu îi aparține, plînge suferințele poporului, pe care le cunoaște grație tinereței sale proletare, suferă, deci, o adevărată tragedie, a cărei cauză este de găsit în influența junimistă și în insensibilitatea cronică a lui Titu Maiorescu. Maiorescu și grupul Junimii sînt vinovați pentru tănuirea unei bune părți din opera nepublicată a lui Eminescu, aceasta constînd în special din poezia sa socială. Grație eforturilor cercetătorilor angrenați în procesul redescoperirii poetului, tot mai multe texte ies la iveală, poezii postume, nepublicate: „Nimic nu izbește mai mult pe cel care cercetează «postumele» lui Eminescu,

variantele, scrierile lui politice, scrisorile, decît diferența colosală care există între chipul *real* al poetului și cel pe care istoriografia și critica fostelor clase stăpînitoare l-au impus conștiinței maselor.” (Maria Banuș 1950: 93)

În vederea construirii acestei noi imagini, a unui Eminescu apropiat de popor și de suferințele proletarilor, sînt reluate cu insistență anumite poezii, anumite citate, anumite idei, care devin cu ușurință locuri comune ale noii receptări.

3. „Locurile comune”

Ne referim mai întîi de toate la poezia *Împărat și proletar*, citată, răsцитată și nu în ultimul rînd recitată cu fiecare ocazie cu putință. Mai importante chiar decît varianta finală a poemului sînt variantele intermediare, care dezvăluie laboratorul de creație al poetului, adevăratele sale preocupări, înainte ca acestea să ajungă să fie deformate de cei de la Junimea. Atenuînd virulența acestor versiuni ale poeziei eminesciene, clubul junimist urmărește „îmblînzirea” poetului, în a cărei conștiință „predominau clișeele edenice ale socialismului utopic.” (Vitner 1949: 9). Laboratorul de creație al poemului este urmărit cu atenție de către cercetători; prima variantă a poeziei, *Proletarul*, care se limita numai la discursul agitatorului revoluționar din ceea ce avea să fie varianta definitivă, se naște ca o reacție aprobatoare la evenimentele Comunei din Paris, din 1871. Eminescu simte nevoia să integreze „acest mare eveniment al mișcării muncitorești internaționale și al istoriei” (Vitner 1955: 45) în opera sa; influențat însă de filozofia idealistă, va ajunge la varianta arhicunoscută astăzi, al cărei final “contrastează profund cu restul poemului.” (Ibidem). Această lipsă de unitate a poemului este definitorie pentru contradicțiile lui Eminescu și reflectă „puternicele contradicții din gîndirea artistului.” (Ibidem, p.49)

O altă poezie citată în mod frecvent este *Epigonii*, care constituie o „denunțare a unora din trăsăturile artei descompuse burgheze” (Vitner 1955: 21), ce ar avea la bază un antijunimism ușor de identificat în retorica poemului. Mai mult de atît, *Epigonii* ar constitui chiar „un răspuns și un atac în acelaș timp la ideile exprimate de T. Maiorescu în articolele *O cercetare critică asupra poeziei române dela 1867 și Observări polemice*, publicate în 1869.” (Vitner 1950: 112). Se mai aduc, apoi, mereu în discuție ca reprezentative pentru mentalitatea lui Eminescu

poeziile *Junii corupți* (care reprezintă un „început de drum pentru acea parte a poeziei lui Eminescu închinată revoltei maselor împotriva asupririi naționale și sociale” (Vitner 1955: 21), *Icoană și privaz*, „o înfierare a tendinței formaliste încurajate de «Junimea»” (ibidem, p.120), *Antropomorfism*, unde „poetul recunoaște că a comis un noian de greșeli”, a căror origine „o vede în himerele adesea urmărite” (N. Moraru 1950: 56), iar din ciclul *Scrisorilor*, cu precădere *Scrisoarea II* (în care poetul „denunță imposibilitatea dezvoltării creației artistice în lumea capitalistă, unde opera de artă este privită ca o marfă sau un amuzament, iar artistul este transformat în slujitor supus al prottipendadei” (Vitner 1955: 49) și *Scrisoarea III*, a cărei parte satirică reprezintă, desigur, o demascare a societății burgheze. Deopotrivă de interesant se arată însă a fi modul în care este receptată o poezie precum *Floare albastră*: „*Floare albastră* protestează împotriva însingurării iubitului ei în visuri abstracte, fără sens, depărtate de viață, se ridică împotriva moralei ipocrite, care împiedică și falsifică manifestarea sentimentului iubirii, îi arată cu o stăruință plină de gingășie omului pe care-l iubește perspectivele strălucitoare ale dragostei” (ibidem, p. 79).

Ideologia epocii se diseminează în chip vădit și în retorica frazelor, în alegerea cuvintelor: un artist nu poate, prin misiunea sa, decît să „protesteze”, obiectul acestui protest fiind ceea ce este „abstract”, „fără sens”, „depărtat de viață”. Chiar și „în partea cea mai categoric romantică” a prozei sale, scriitorul „nu pierde prilejul de a zugrăvi în culori cît mai veridice decadența moravurilor burgheze, corupția claselor exploatoare.”⁶

O altă idee reluată cu insistență în anii '50 este cea a opoziției lui Eminescu față de teoria reacționară a „artei pentru artă”, propovăduită de Maiorescu și de discipolii săi. „Combătînd cu înverșunare tendințele formaliste, decadente, ale artei burgheze, Eminescu a promovat o artă plină de conținut, de idei și de simțire, o artă militantă, adînc înrădăcinată în istorie și societate.” (Popper 1950: 177). În/prin versurile „*E menirea-mi adevărul / Numa-n inimă să-l caut*”, conform logicii vremii, Eminescu susținea că „rostul artei e să exprime adevărul, adică să oglindească realitatea.” (ibidem, p. 165). Exprimată în diferite maniere, ideea de bază

⁶ Horia Bratu, *Elemente realiste în proza lui Eminescu*, în *Contemporanul*, nr. 171, vineri, 13 ianuarie 1950.

este una și aceeași: departe de a fi un poet care scrie găsind în însuși actul scrierii împlinirea și rostul, Eminescu este un poet care scrie pentru a răspunde nevoilor societății, pentru a da prin opera sa glas strigătelor îndurerate ale celor exploatați. Arta, în viziunea poetului, nu poate fi altfel decât militantă, nu poate fi altfel decât socială, situându-se pe o anumită parte a baricadei. De cealaltă parte, cea a exploataților, întâlnim teoria vicioasă și pernicioasă a „artei pentru artă”, a artistului închis în turnul său de fildeș, impasibil la realitatea înconjurătoare. Or, Eminescu nu putea fi nici pe departe un artist de acest tip. Chiar și poezia epocii, dedicată poetului, este în acord cu canoanele vremii, respingând pe alocuri un astfel de portret al lui Eminescu⁷.

Putem înțelege mai bine acest aspect al receptării lui Eminescu dacă avem în vedere atenția acordată scurtei perioade în care acesta a activat ca revizor școlar. Portretul zugrăvit de critica vremii lui Eminescu are ca punct important această perioadă, în care Eminescu își dovedește vocația de luptător și de gânditor progresist, în opoziție cu ideile retrograde ale puterii contemporane poetului: „În perioada în care Mihai Eminescu bătea drumurile de țară ca revizor școlar, ideologii reacțiunii din țara noastră căutau cu înfrigurare, în arsenalul pedagogiei reacționare din apus, teorii care să-i ajute să mențină poporul în întunericul neștiinței.” (Mircea Ștefan 1954: 41). Și în acest caz, ca pe aproape întreaga durată a vieții sale, poetul și omul de acțiune Eminescu se lovește de piedicile puse voită de clasele conducătoare ale vremii, cu precădere de Titu Maiorescu.

Încadrându-se arhetipului victimei, portretul pe care îl capătă Eminescu se construiește, normal, și prin opoziție cu cei care îl aduc pe acesta în situația de victimă: „Între Eminescu, omul care se ocupa în cel mai pe urmă rînd, de durerile personale, durerile colectivității primînd și între (*sic!*) Maiorescu, pe care suferințele mulțimilor îl lăsau rece, se afla, - din punctul de vedere al concepției despre lume și societate – o prăpastie.” (Jebeleanu 1950: 19]. Această permanentă plasare în opoziție cu Titu Maiorescu, devenit un soi de țap ispășitor pentru tot ceea ce a

⁷ Vezi spre exemplificare poezia lui Vasile Nicorovici, **Prietenului Mihai**, în *Contemporanul*, nr. 171, din 13 ianuarie 1950: „Te-a răsplătit cu un discurs funebru / Un ins cu cioc și un sforar notoriu / Ți-a spus: <<Poet nepămîntean, celebru...>> / Și te-a închis în turnul de ivoriu”.

suferit Eminescu⁸, se constituie ca o notă distinctă în creionarea unei caracterizări a poetului. Eminescu este Eminescu în măsura în care este nevoit să facă față opoziției societății și opoziției Junimii, în măsura în care Titu Maiorescu și acoliții săi îl împing spre șovinism și îi golesc opera de conținut. Poetul nu izbutește totdeauna să se sustragă tuturor acestor influențe nocive; de aceea, important este chipul său adevărat, autentic, chipul său esențial, dincolo de tot balastul pe care i-l impuneau ceilalți, membrii claselor exploatoare.

4. Contradicțiile lui Eminescu

„Clasele exploatoare au izbutit, într-o parte a operei sale, să golească de conținut patriotismul poetului și să-l canalizeze în direcția otrăvită a șovinismului, pe linia urei între popoare, a desbinării oamenilor muncii...” (N. Ignat 1950: 148]. Ceea ce în opera și în gândirea lui Eminescu nu corespunde ideologiei materialismului dialectic se datorează în principal acestor intervenții impure venite dinspre clasele exploatoare. Este vorba, fie de direcționarea anumitor sensibilități eminesciene înspre atitudini pernicioase (astfel, patriotismul devine pe alocuri șovinism, privirea ultragiată în fața inegalității sociale devine gândire chinuită de sentimentul neputinței și al renunțării etc.), fie de interpretarea în mod deformat, de către niște „interpreți mărinimoși”, a textelor eminesciene.

Practic, reiese că Eminescu a avut ghinionul de a trăi într-o epocă de tranziție, în care era nevoie de o intuiție remarcabilă pentru a întrevădea viitorul luminos al clasei muncitoare. „Poetul apăruse prea târziu pentru ca să mai prindă perioada de ascensiune a burgheziei axată în jurul anului 1848, perioadă de înflorire culturală pe care a regretat-o, prea devreme pentru a putea distinge avântul mișcării muncitorești.” (Popper 1950: 152). Privirea pe care poetul și publicistul o îndreaptă, prin urmare, cu evlavie spre trecut nu se integrează cîtuși de puțin paradigmei ideologice a anilor '50. Chiar dacă Eminescu dă dovadă, fără doar și poate, de o mentalitate progresistă („...prin revolta lui față de tot ceea ce înseamnă exploatare, prin înfierarea acelor ce nu muncesc, Eminescu, față de timpul său, este un progresist.” (M. Beniuc 1950: 8), el rămîne

⁸ „Maiorescu îl împiedicase să se căsătorească cu Veronica Micle, temîndu-se ca, fericit, poetul să nu mai plîngă atît de frumos în versuri.” (Popper 1950: 174-175).

totuși de multe ori prins într-o mentalitate cu iz retrograd, situându-se pe poziții conservatoare evidente, care nu puteau fi foarte ușor obturate de noua critică: „Urînd burghezia el a criticat-o de pe pozițiile înapoiate ale moșierimii și de aici rezultă elogiul trecutului îndepărtat pe care-l face, al idilei patriarhale, de aci accentele îngust naționaliste și șovine care adumbresc sincerul său patriotism.” (Vitner 1950: 137). Aceste influențe ale mentalității moșierimii îl conduc pe poet la refugiarea într-un trecut istoric feudal care nu poate fi citit cu succes în cheie marxistă. Alături de influențele filozofiei idealiste via Schopenhauer, acesta reprezintă eșecul gândirii eminesciene, față în față cu realitățile prezentului: „...influențat puternic de filozofia idealistă, el nu a reușit să închege observațiile atît de juste asupra fenomenului social într-un tot care să-i îngăduie să vadă limpede rezolvarea conflictului social, adică viitorul.” (Vitner 1955: 49-50)

5. În loc de încheiere

A emite judecăți de valoare într-un fel sau altul în legătură cu ceea ce se scrie în anii '50, începînd cu momentul centenarului poetului, despre Eminescu, este cel puțin dificil. Dacă Mihai Beniuc (inițiatorul evenimentelor culturale și literare din ianuarie 1950) și ceilalți au dorit să-l „recupereze” pe Eminescu din servilism, convingere sau dacă doar au plătit tribut unor concesi pentru a căuta să spună, fie măcar și în subtext, ceva valabil, e, din nou, o problemă greu de rezolvat. Cert este că exegeza eminesciană a acelor ani este impregnată de ideologie, care ideologie apare adeseori și în locuri aparent imune la o astfel de citire (cum ar fi studiul Mariei Banuș 1950). Rămîne totuși de văzut ce poate fi valabil și astăzi și ce nu; în fond, anii '50 ar trebui să reprezinte un subiect de studiu pentru istoria culturală și socială ca oricare altul. Critica vremii nu are cum să fie scoasă din context, dar o citire adecvată, contextualizantă, poate fi o metodă adecvată pentru un studiu de acest gen.

BIBLIOGRAFIE

- Maria Banuș, *Natura și dragostea în poezia lui Eminescu* în Studii și conferințe cu prilejul sărbătoririi a 100 de ani de la nașterea lui Eminescu, 1950, Editura pentru Literatură și Artă a Uniunii Scriitorilor din R.P.R., București
- Mihai Beniuc, 1950, *Prefață* la Mihai Eminescu, Poezii, Editura de Stat, București
- N. Moraru, *Epoca lui Eminescu și literatura lui* în Studii și conferințe cu prilejul sărbătoririi a 100 de ani de la nașterea lui Eminescu, 1950, Editura pentru Literatură și Artă a Uniunii Scriitorilor din R.P.R., București
- J. Popper, „*Criticilor mei*” și concepțiile despre artă ale lui Eminescu în Studii și conferințe cu prilejul sărbătoririi a 100 de ani de la nașterea lui Eminescu, 1950, Editura pentru Literatură și Artă a Uniunii Scriitorilor din R.P.R., București
- Ion Vitner, *Locul lui Eminescu în literatura română* în Studii și conferințe cu prilejul sărbătoririi a 100 de ani de la nașterea lui Eminescu, 1950, Editura pentru Literatură și Artă a Uniunii Scriitorilor din R.P.R., București
- Ion Vitner, 1955, Eminescu, ESPLA, București,
- Ion Vitner, 1949, Influența clasei muncitoare în opera lui Eminescu și Caragiale, Colecția „Contemporanul”, București
- G. C. Nicolescu, 1950, *Eminescu și Creangă*, în *Viața Românească*, nr. 1
- Mircea Ștefan, 1954, *Lupta lui Mihai Eminescu pentru promovarea principiilor didacticii progresiste*, în *Revista de pedagogie*, ianuarie-martie, Editura Didactică și Pedagogică, București
- Scînteia*, nr. 1634 (15 ian. 1950)
- Contemporanul*, nr. 171 (13 ian. 1950), nr.172 (20 ian. 1950)

Eminescu pe spirala lui Moebius. Receptarea lui Eminescu în presa culturală a anilor '90

Pentru cine nu a participat direct la viața culturală de la începutul anilor '90, spectacolul oferit astăzi de o trecere în revistă a sa poate fi deopotrivă deconcertant și savuros. Ce a rămas din dezbaterile primilor ani postcomuniști este, deloc întâmplător, și ceea ce definește acești ani, și această istorie. Din receptarea lui Eminescu se păstrează în actualitate, atât în reviste cât și în volumul (alcătuit de Cezar Paul-Bădescu), care adună reacțiile la numărul 265 al revistei *Dilema*, ca un climax al „revizionismului” post-totalitar și o intrare în normalitatea critică, printr-un necesar gest de subversiune. Întrucât „logica cea mai profundă a lumii sociale nu poate fi sesizată decât plonjînd în particularitatea unei realități empirice.” (P. Bourdieu 1999: 9), miza eseului de față este investigarea peisajului editorial, prin reluarea acestui aspect dintre cele câteva care au reținut atenția participanților și a publicului. Lumea alternativă născută la întâlnirea dintre *arhiva culturală* și *spațiul profan*¹ – unde delimitările devin tot mai greu de trasat –, coroborează caracteristici ale amîndurora, pe care, fiind o zonă paradigmatică, le și reflectă în bună măsură.

Cu aceste premise, lucrarea de față își propune o descriere, nuanțată teoretic, a dinamicii interne a acestui spațiu de afirmare a spiritului public, urmărind configurarea unei istorii a ideilor la sfîrșitul secolului XX românesc. Avem în vedere, în această descriere, mai ales revistele *România literară* și *Dilema*, ca reprezentante ale *mainstream*-ului cultural. Ele sînt suficient de variate încît să permită atât atitudini conservatoare, cât și de avangardă, care, conform lui P. Bourdieu, se intercondiționează: „Paradoxal, în aceste cîmpuri (de producție culturală) – locul unei *revoluții permanente* – producătorii de avangardă sînt determinați de trecut chiar și în inovațiile destinate a-l depăși, înscrise ca

¹ Distincția nu e nouă, dar am preferat, fie și numai pentru actualizare, termenii lui Boris Groys, 2004, **Despre nou. Eseu de economie culturală**, Editura Idea Design & Print, Cluj.

într-o matrice originală în spațiul posibilelor imanent câmpului însuși.” (P. Bourdieu 1999: 54)

Adecvarea metodei sociologice la subiect reiese limpede din cele ce urmează. Nu e de conceput o analiză culturală avînd ca subiect presa, mai ales într-un moment ca acesta, în care aderența publică era ridicată și spiritele în vervă, altfel decît avînd în vedere ideea de *sferă publică*, definită de Habermas ca situație ideală de manifestare a existenței civice. Manipulată de mass-media în direcția *industriei culturii* care, prin produse neexigente, standardizate, ar duce la pierderea spiritului critic al participanților (A. Giddens 2001), aceasta suportă instaurarea *hiperrealității* (J. Baudrillard 1983), sindrom al falsificării realului prin imagini și *simulacre*. Mecanismul e evident și în cazul receptării lui Eminescu înainte de 1990: un tip de „ordonare ornamentală a realității”, dirijată de voci oficiale, cu efecte perverse, deloc estetice, a putut duce la formele flagrante de mitizare pe care analiștii anilor '90 au căutat cu insistență să le denunțe și elimine. Această *hiperrealitate* își păstrează încă resurse în imaginarul public, pe care l-au bîntuit ani de-a rîndul și care acum îl accesează în contextele cele mai diverse, dar mai ales în chestiunea identitară (descrisă de L. Boia ca o primă caracteristică a conștiinței românești. (L. Boia 1997). În plus, receptarea lui Eminescu, în mai mare măsură decît celelalte momente editoriale de interes, este afit un efect al funcționării câmpului cultural, cît și un factor manifest de structurare a acestuia.

Un articol care se impune pentru deschiderea discuției, pe care o anticipează și o sintetizează, este cel al lui Virgil Nemoianu, ***Despărțirea de eminescianism***, publicat în revistele *Dialog*, *Contrapunct* și *Vatra* în 1990. Ce spune răsplat Nemoianu – că e necesară o igienizare a spațiului cultural de toate fantasmelor care l-au bîntuit mai bine de jumătate de secol, exagerările manifestîndu-se mai ales în mitizarea poetului – este ceea ce vor repeta, în nesfîrșite nuanțări și variații, diverși exegeți de-a lungul deceniului de normalizare. Nu era pentru prima dată cînd o voce critică se pronunța împotriva convingerilor găunoase, pentru a promova ceea ce Petru Creția numise undeva, inspirat, „exerciții de admirație lipsită de idolatrie.” Printre intelectualii din mediile occidentale se remarcă, spune analistul, „o autocritică a gîndirii și literaturii române din ultima sută de ani și, mai ales, o distanțare sau despărțire de Eminescu și de moștenirea lui de idei, care pînă în pragul celui de-al doilea război

mondial, și dincolo de acesta, a marcat decisiv în fond structurile de comportament chiar (și în orice caz de autoînțelegere) ale unei întregi comunități istorice, etnice și sociale.” (Nemoianu, 2000: 44)

Cea mai dificilă rezervă pe care încă o avea de întâmpinat grupajul de articole ale *Dilemei* din 1998 este, cum reiese din fragmentul citat și din numeroase articole ulterioare, falacioasa plasare a poetului într-un imaginar colectiv prea puțin dispus sau antrenat să-și exercite spiritul critic în temperarea obsesiei identitare, dar pregătit să-l „apere” de demitizări. Demersul critic este, însă, un gest al acelei elite conștiente de sine și de bolgiile comunismului; de aceea, motivația sa era, în esență, recuperarea acelui Eminescu necompromis de ideologia de partid ale cărei efecte se grăbesc să le deplîngă, spre o cât mai grabnică eliminare, primele articole libere. În numărul doi, din 11 ianuarie 1990, al revistei *România literară*, Valeriu Cristea amintește de tristul moment al centenarului din anul precedent, cînd o ultimă intervenție a autorității ceruse ca pe prima pagină să nu mai apară imaginea poetului, ci a dictatorului. Imperativul politic funcționase, totuși, eficient, în așa măsură încît, oricît de polemici s-ar fi dorit unii publiciști de după revoluție, articolele lor mai păstrează încă nuanțe din tonul deloc critic anterior. Spre exemplu, un excelent articol al lui Ion Simuț, din iunie, același an, despre configurarea mitului biografic eminescian, se încheie astfel: „Astăzi, la cei 101 ani de la sfîrșitul lui dramatic, resimțim mai imperios nevoia de a-i povesti viața ca pe un mit la care ne întoarcem în speranța unui miracol mereu repetat în conștiința noastră trează, îmbogățită de vise, întretăiată de proiecte de trecut și încărcată de nostalgii.” Ar fi nedrept, totuși, să nu sesizăm recurența – nu întotdeauna involuntară – a unor accente patetice în articole apărute mult după acesta.

Alt simptom postrevoluționar și cumva tot în prelungirea exaltărilor abisale, deși aparent împotriva lor, este și asocierea poetului cu mentalul tinerilor căzuți la revoluție. Se menționează, într-o notă a redacției, din același ianuarie 1990, că a avut loc o *Reculegere sub semnul lui Eminescu*, gîndită ca un „prinos în care spiritul eminescian și spiritul de sacrificiu al eroilor tineri au fost așezate alături și acoperite de lacrimă”. Momentul era deschis de ministrul Andrei Pleșu, același care, trei ani mai tîrziu, în al doilea număr al proaspăt-apărutei reviste *Dilema*, scria un articol vituperant împotriva festivismului de la celebrările poetului care ascunde, de fapt, indiferența pentru poezia sa (e drept însă că aici se

referea la formele flagrante de exaltare pe care, cu siguranță, reculegerea din '90 nu le atinsese nicidecum).

Cel mai important e însă de remarcat voința de înnoire și de adecvare la noul context pe care o arată majoritatea articolelor momentului și care se va prelungi, dintr-un foarte necesar, de altfel, bun-simț critic, pînă foarte tîrziu. În primele cîteva luni, *România literară* întreprinde o anchetă despre cum ar trebui să arate revista, la care primește numeroase răspunsuri din public, și revine adesea cu editoriale despre normalitate, spirit critic, schimbare. Despărțirea de cei cincizeci de ani devianți nu s-ar fi putut face fără noul spirit de reconstrucție, simptomatic și pentru spațiul social al momentului. „Logica socialului are ca proprietate capacitatea de a *institui*, sub formă de cîmpuri și *habitus*-uri, un *libido* propriu-zis social, care variază în paralel cu universurile sociale în care se naște și pe care le susține. Tocmai prin relația dintre *habitus*-uri și cîmpuri [...] își face apariția ceea ce constituie fundamentul tuturor scărilor de utilitate, altfel spus adeziunea fundamentală la joc, acel *illuso*, recunoaștere a jocului și a utilității lui, credință în valoarea lui și a mizei sale, aflate, toate, la baza tuturor atribuirilor particulare de sens și de valoare.” (Bourdieu 1998 : 244). Este, altfel spus, un moment în care se configurează noile interpretări și noua stare de spirit.

Deloc întîmplător, revin din cînd în cînd accese ale spiritului polemic care se răfuieste cu vechi obișnuințe, cu exagerări și mitizări. Și *Dilema* pune problema „revizionismului”, anticipînd numărul 265. În nr. 53, din ianuarie 1994, sub titlul *Aniversări*, Dan C. Mihăilescu face o comparație amuzat-iritată între Eminescu și Caragiale, denunțînd faptul, greu de explicat rațional, că pentru simțul comun primul este un erou pozitiv, celălalt fiind demonizat nu prin lipsă de simpatie, ci prin refuzul de a i se acorda mai mult decît atît. Chestiunea își găsește, iarăși, explicații abisale, ținînd de imaginarul etnic colectiv care ar fi în mare derivă dacă ar trebui să se identifice, în egală măsură, cu un spirit histrionic, ușor controversat și „neserios” precum nenea Iancu.

Peste patru numere, se scrie, în nr.57, despre *Mituri literare și mituri politice*, sub tema generică *Mit. Mitică. Mititei*, și este din nou amintit Eminescu, pentru abuzurile făcute în numele său în cele două direcții. Autorul, Gh. Ceașescu, dă ca exemplu tracomania „legitimată” de poeziile despre Dacia, motiv suficient, cred unii, ca să ne proclamăm spiritul trac *sui-generis*.

Nr. 60 (4-10 martie 1994) se apropie și mai mult de spiritul revizionist care va izbucni în 1998; punând în discuție **Modelele culturale**, revista conține pe ultima pagină *O întrebare adresată lui Petru Creția: Cum vi se pare că funcționează modelul Eminescu în spațiul cultural contemporan?* Răspunsul eminescologului este admirabil de simplu: “Nu cred în modele de acest fel, în exemplaritatea unui om oricât de mare ar fi, pentru simplul fapt că tiparul, *forma mentis*, preexistă în cei care invocă modele, și pentru că ei le adoptă doar pentru a adăuga un prestigiu august, greu de tăgăduit, propriilor lor gânduri și vrieri. Omul mare nu este un model, el este o zestre și o măsură.”

Anii următori aduc, în presa culturală, articole de analiză, precum cele ale lui Zigu Ornea: **Eminescu la „Timpul”** (*România literară*, 1990, nr.7) sau G. Munteanu, **Antropogonia eminesciană** (*România literară*, 1991, nr. 40), care nu aduc neapărat noutăți, dar exersează o voce critică echidistantă și temperată. Mai apar recenzii la volume de exegeză eminesciană (Ioana Em. Petrescu, **Eminescu și mutațiile poeziei românești**; Ioana Bot, **Eminescu și lirica românească de azi** sînt printre cele mai importante, nu și singurele). Se fac adăugiri (E. Simion, **Fragmente critice**, în numerele 33-35 din 1991; Monica Spiridon, **Un nou Eminescu apărut...**, despre publicistica eminesciană; Mihai Cimpoi, **Orizontul matematic și semiotic eminescian**, pornind de la unele considerații ale lui Solomon Marcus – toate acestea, fragmente de studii care au și apărut ulterior în volum). Petru Creția își începe o rubrică de **Lecturi eminesciene** (în aproape treizeci de numere în anii 1991-1992). Apar și polemici (G. Munteanu se răfuiește cu E. Simion și Z. Ornea pe criterii, în fond, politice; ton resentimentar; poetul – simplu pretext, deși invocat, pentru legitimitate, în titlu: **Eminescianism și politicianism** (*România literară*, 1993, nr.46). De aici, contribuțiile caută să păstreze normalitatea comentariului critic, prin recitiri, recuperări (se scrie o vreme despre volumul X din **Opere**, cenzurat în anii '80), căutarea ineditului, adecvări. Este o normalitate aparentă, însă, fiindcă simțul comun nu sesizase temperarea exceselor – fiecare ianuarie reia triste comentarii despre sărbătoriri patriotarde și bombastice. Că acestea se perpetuează în ciuda vehemenței unora dintre articolele de analiză culturală este un simptom că „reparațiile” nu au aproape nici un efect. Dorindu-și să educe publicul larg prin afectarea unui aer de normalitate – în care autorii

eseurilor fără îndoială credeau –, revistele creează o formă nu într-un totu adevărată, care ascunde încă un fond problematic.

Că era nevoie de o revoluție în receptarea lui Eminescu se arată abia în 1998, în celebrul număr 265 al revistei *Dilema*, unde contestarea violentă și nihilismul unor articole nu vorbesc decât despre saturația de inerția în care continuase, în ciuda voinței de înnoire, demersul (așa-zis) critic. E un moment de intensă întoarcere a refulatului, urmată de o emancipare – abia acum – adecvată. Libertatea de a fi tânăr (neconsacrat) și de a declara public că nu-ți place Eminescu (Cezar Paul-Bădescu), de a ironiza manifestările cvasi-religioase încă neabandonate ale spiritului public în chestiunea Eminescu (T. O. Bobe) sau de a înșirui, sub titlul *Fapte*, detalii deloc mitizante despre viața concretă a poetului (M. Cărtărescu) etc., înseamnă mai mult decât teribilism juvenil, cum s-au grăbit să creadă (cele mai blinde dintre) reacțiile, nesperat de numeroase, la demersul grupului editorial.

O lectură atentă a articolelor, neîmpătimită de angoasa deconstruirii identității naționale, ar fi făcut de înțeles că nu de furia distrugerii gratuite, de blasfemie sau de neinstruire era vorba (Cărtărescu își susținuse, de altfel, teza de licență cu un studiu despre poezia lui Eminescu), ci de disponibilitatea pentru o foarte necesară înnoire a canonului sau, mai bine zis, a metodologiei acestuia, din care să dispară cu totul fervoarea irațională, inutilă și lipsită de argumente. (De altfel, Eminescu nu și-a pierdut deloc din popularitate, fiind desemnat cel mai valoros poet – însumând mai multe puncte decât Bacovia și Bologa la un loc – în ancheta *României literare* din decembrie 2004, la care au răspuns 34 de critici de vârste variate.) Și bătrînul Zigu Ornea caută – e drept, fără elanul revoluționar al tinerilor redactori – să elimine excesele idolatre: „Anularea spiritului critic în spațiul unei opere duce, treptat, la mortificarea ei.” O convorbire a Titei Chiper cu Alexandru Paleologu respiră aceeași dorință de adecvare a receptării, afirmînd valoarea poeziei, dar blamînd clișeele genialității neînțelese – cu amintiri din familie, bunicul Mihai Paleologu fiind director la *Timpul* și avîndu-l pe poet adesea invitat la serate – și ale canonizării bisericești în numele garanției identitare. Grupajul se justifică nu numai decît prin nevoia de a curăța receptarea poetului și, în general, spațiul public, de vechi obișnuințe dăunătoare; acest mod de desfășurare a luptelor literare e și o permanență a procesului de instituționalizare în cîmpul cultural. „Nou-veniții nu fac

decît să-i trimită neîncetat în trecut, prin chiar mișcarea prin care cei consacrați cu care ei se măsoară și, prin urmare, și produsele lor și gustul celor care le rămîn fideli.” (P. Bourdieu: 1994, p. 222). Nu cu „producătorii consacrați” țineau tinerii insurgenți de la *Dilema* să se răfuiască, ci cu o sensibilitate retrogradă și abrutizată de excesele pe care le avusese de suportat.

Nici sinteza pe care N. Manolescu o face discuției nu afirmă altceva decît incompatibilitatea punctului de vedere anistoric, exaltat și mitologizant cu spiritul critic („Dar tocmai carența spiritului critic în abordarea operei sale e răspunzătoare de banalitatea encomiastică de care această operă are parte de cîteva decenii bune”) și nevoia de lecturi recente pentru o discuție pertinentă („Cele mai multe [intervenții critice] au rămas la nivelul general al afirmării sau negării: prea puține au coborît la texte și nici una n-a întreprins o analiză aplicată, cu exemple și argumente”). Dar, pentru aceste afirmații, criticul este numit detractor al poetului de Mihai Ungheanu și de alți susținători ai „cultului național-comunist al valorilor”, fără a obosi, totuși, să reia: „Mi-am explicat și în alte împrejurări ideea, de altfel, banală, despre scopul criticii: ea nu se poate referi la marii autori ca la sfintele moaște; trebuie, din contră, să-i recitească permanent, cu discernămint și sinceritate, fără a-i transforma în obiect de cult. Unde începe cultul, sfîrșește cultura.” (*România literară*, 1996, nr. 4)

După lupta cu mentalități și sensibilități neadecvate este loc și pentru interpretări cu totul noi, pe un ton care, poate pentru prima dată în istoria receptării lui Eminescu în presa postcomunistă, nu mai este excesiv. Sînt propuse noi monografii – Mihai Zamfir, *Un Eminescu între două secole* (*România literară*, 2000, nr. 34), propune o perspectivă care sintetizează și exegeze mai vechi, într-o privire proaspătă la început de mileniu: „Voi sugera, în cele ce urmează, care ar putea fi sensul reevaluării estetice a operei lui Eminescu la începutul secolului XX.”. Direcțiile propuse sînt: „obsesia poemului romantic”, „nedesăvîrșirea esențială”, „contradicția interioară”, „sindromul unicității” și „noile poezii”. Se discută noi aspecte: **Politizarea bolii lui Eminescu** (Manolescu, *România literară*, 2000, nr.34), **Contradictoriu, despre esența poeziei** (L. Ciocîrlie, *România literară*, 2001, nr. 20) etc. Recitirile se fac după toate regulile genului („Oare nu prin relectură devenim conștienți de deschiderea textului, de gradul lui de indeterminare, de

pluralitatea sa ireductibilă și de propriul nostru rol, extraordinar de important, în definirea și articularea sensurilor sale?”(M. Călinescu 2003: 126).

Anul Eminescu aduce numeroase examinări critice mult mai puțin împătimate, acum că se spusese lucrurilor pe nume. E un mod mai demn și mai productiv de a celebra aniversarea poetului cu analize și lecturi noi, unele pertinente, altele mai puțin, unele cu adevărat inovatoare, altele pur și simplu didactice, iar fenomenul se petrece nu doar în revistele din Capitală. *Convorbiri literare* conțin, număr de număr, în anul festiv, grupaje întregi de articole de analiză, de la sinteze precum ***O paradigmă a tragicului de la Eminescu la Bacovia și Cioran*** la considerații mai vaste despre ***Universalitatea mării poezii***. Nu au dispărut cu totul articolele care blamează în continuare festivismul și naționalismul, dar ele sînt deja marginale, și nu preocuparea principală. Discursul critic se plasează, în felul acesta, în interiorul domeniului, nu în afara sa, în nesfîrșite discuții *meta* care, e drept, performează o necesară reglare a codului, dar nu transmit nimic. E limpede, în urma acestei descrieri, că, spre exemplu, discuțiile prilejuite de publicarea, în 2003, a volumului de scrisori inedite ***Dulcea mea Doamnă/Eminul meu iubit*** țin, deja, de o altă epocă a cîmpului cultural, una cu totul nouă, care a lăsat în urmă traumele și excesele comunismului și ale postcomunismului deopotrivă.

Ar fi inexact să se compare accesele de spirit critic, devenite posibile după 1990, în gradația lor înspre culminarea din 1998 și în relaxarea treptată a discursului ulterior cu o curbă a lui Jauss. Mai potrivit ar fi, poate, să ne imaginăm escorta exegetică, cu tot cu elanurile și reticențele ei, ca pe o spirală a lui Moebius, o realitate imediată alternativă care însoțește, în chip ineluctabil, opera, o secondează, o completează și o re-creează, *simulînd-o*.

BIBLIOGRAFIE

- Dilema*. Săptămînal de tranziție, Director: Andrei Pleșu, 1993-2000
România literară, Director: N. Manolescu, 1990-2004
Jean Baudrillard, 1983, **Simulations**, Columbia University Press
Lucian Boia, 1997, **Istorie și mit în conștiința românească**, Editura Humanitas, București
Pierre Bourdieu, 1999, **Rațiuni practice. O teorie a acțiunii**, Editura Meridiane, București
Pierre Bourdieu, 1994, **Regulile artei**, Editura Univers, București
Matei Călinescu, 2003, **A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii**, Editura Polirom, Iași
Anthony Giddens, 2001, **Sociologia**, Editura All, București
Boris Groys, 2004, **Despre nou. Eșeu de economie culturală**, Idea Design&Print, Cluj
Alina Mungiu, 1995, **Românii după '89. Istoria unei neînțelegeri**, Humanitas, București
Virgil Nemoianu, 2000, **România și liberalismele ei**, Editura Fundației Culturale Române, București

SECȚIUNEA III

STILISTICĂ ȘI POETICĂ

LEXICOGRAFIE POETICĂ

Teofil PINTILIE (Cluj-Napoca), **Petrișor MILITARU** (Craiova), **Petronela GĂBUREANU** (Iași), **Costina CREIȚĂ** (Iași), **Iulia NĂNĂU** (Timișoara), **Melania DUMA** (Cluj-Napoca), **Mădălina Gabriela CROITORU** (Iași), **Dan George BOTEZATU** (Brașov), **Andreea GRINEA** (Iași), **Sabina SAVU** (Iași), **Inga SAVCA** (Bălți), **Sorin Ovidiu BĂRAN** (Sibiu), **Adriana ILAȘCIUC** (Chișinău), **Cristian BÂNDEA** (Suceava)

Corabia lui Noe și corabia nebunilor

Imaginînd în **Memento mori** suita de secvențe care configurează istoria, eul poetic eminescian se simte atras de un model de cunoaștere ce simulează totalitatea prin persistența unei viziuni complete a devenirii, mediată doar de legile subtile ale regimului oniric. „*Una-i lumea-nchipuirii cu-a ei mîndre flori de aur, / Alta unde cerci viața s-o -ntocmești precum un faur / Cearc-a da fierului aspru forma cugetării reci.*” (Mihai Eminescu 1952: 101). Făcînd semn spre „legea” romantică a regimurilor compensatorii analizată de Albert Beguin (1998: 164-168) în ceea ce îl privește pe Schubert și a sa **Simbolistică a visului**, versurile trimit totodată spre acel demers de cunoaștere a cauzelor prime, care justifică desfășurarea „*panoramei deșertăciunilor*”. Și tocmai acest efort de „explicare” a ființei divine, specific în termenii Ioanei Petrescu celei de a doua etape de creație (Ioana Em. Petrescu 1994: 42), separă privirea „ochiului închis afară” de „organul moral” al lui Schubert, supus, în virtutea unei teologii tradiționale, dublei influențe a binelui și a răului. Disocierea care opune în **Memento mori** cele două tipuri de gîndire se va acutiza în ultima etapă a creației eminesciene prin modificarea substanțială a termenilor. Astfel, „gîndirii angajate în acțiune” (Ioana Em. Petrescu 1994: 151) i se substituie mecanismul pur discursiv, visul înstrăinîndu-se și el treptat de orice vizionarism, coborînd spre dizolvarea finală în nebunie. Îmi propun nu să inventariez discursuri ale nebuliei, sau despre nebunie, ci să urmăresc modalitățile în care ea apare în raport, dacă mai poate fi vorba de un raport real, cu gîndirea mitică nemediată (Ioana Em. Petrescu 1994: 110) care o precedă, sau, în alte cazuri, cu celelalte forme de reprezentare a realității.

Construit pe o structură de tablouri antitetice, textul **Scrisorii IV** urmează manifest o dialectică a rupturii, a diferenței survenite la un moment dat în însăși existența purtătoare de armonie a sensului, care duce în final spre anihilarea ființei în nebunie. Dacă în varianta finală a **Scrisorii**, atît viziunea inițială a cosmosului în armonie, cît și perceperea

prezentului drept timp al semnelor care și-au pierdut adecvarea la referenți, într-un limbaj realizat ca pur artificiu retoric, poartă amprenta recursului la eros, în textele care precedă poemul în manuscrise, notația este mult mai generală, permițând o înțelegere adecvată a finalului. Astfel, cântecul „*în confuzie divină*” (Mihai Eminescu 1943: 325-326) stă pentru întregul tablou idilic exprimând acea viziune totalizatoare care nu cunoaște nebunia pentru simplul motiv că exclude în egală măsură rațiunea angajată discursiv. „*Cum cântam odinioară / În confuzie divină / Și-nnodam a mele versuri / Cu icoane de lumină...*”. Expresia poetică desemnată aici cumulează „versul” și „icoana de lumină” într-o percepție totalizatoare precedând ceea ce Foucault numește în **Istoria nebuniei**, „momentul de decizie”, ruptura care survine în chiar actul constituirii sensului. Analizând în cartea sa procedeul închiderii nebunilor și modalitățile prin care aceștia corespund în epoca clasicismului francez unui mai vechi profil al marginalului, „un celălalt care trebuie exclus”, Foucault stabilește o legătură indisolubilă între formele nerațiunii și o ipostază negativă a limbajului care, în forma sa pozitivă, articulată în discurs, a fost confiscat de rațiune (Foucault 1996: 107). Nebunia va fi astfel condamnată la tăcere, la încă o închidere, mai deplină chiar decît cea fizică, în ceea ce Derrida numește, „cuvinte fără limbaj” (Derrida 1998: 59). „Nu e oare important pentru cultura noastră că nerațiunea nu a putut deveni obiect de cunoaștere decît în măsura în care a fost în prealabil obiect de excomunicare? Mai mult: deși notifică mișcarea prin care rațiunea cîștigă teren față de nerațiune și se eliberează de vechea sa înrudire cu ea, internarea manifestă și o aservire a nerațiunii față de orice altceva decît față de gesturile cunoașterii. O aservește unei întregi rețele de complicități obscure. Tocmai această aservire îi va da, treptat, nerațiunii chipul concret și indefinit complice al nebuniei, așa cum îl cunoaștem din experiența noastră.” (Foucault 1996: 109). Acest discurs de obiectivare exercitat asupra nebuniei, observă în continuare Foucault, va preschimba formele ei de expresie în niște accesorii ale incomunicabilității. Astfel, orice posibil discurs al nebuniei devine discurs despre nebunie, pe parcursul acestei mișcări de separație care o trimite într-o alteritate extremă, cu toate semnele identității ei, devenite inutilizabile. Totuși, chiar dacă „*maestrul e nebun*”, el continuă să fie posesorul unui instrument, fie el și sfărîmat, care depozitează în fragment cântecul uitat de conștiințele vorbitoare care par să fi moștenit un logos ce

se actualizează doar ca artificiu retoric și reprezentatie teatrală. „O, teatru de păpușe... zvon de vorbe omenesti,/ Povestesc ca papagalii mii de glume și povești / Fără ca să le priceapă... După ele un actor / Stă de vorbă cu el însuși, spune zeci de mii de ori / Ce-a spus veacuri dup-olaltă, ce va spune veacuri încă...”. Din această perspectivă, prezentul, ca timp al rostirilor repetitive, apare echivalent în semnificație cu întreg proiectul panoramei civilizațiilor din **Memento mori**, într-o istorie care și-a uitat cauzele prime.

Construit pe o structură similară, tabloul dacic din proiectul **Gemenilor**, urmează, chiar mai explicit, un scenariu marcat de existența unui moment de cezură, care explică motivul dublului, dar și existența celor două vârste istorice contrastante. Tînărul rege Sarmis, al cărui profil se conturează în primul tablou după tiparul cavalerului din **Scrisoarea IV**, trăiește, asemeni protagoniștilor din alte idile eminesciene, într-un spațiu ancorat în mit, construit la nivel textual prin tehnica refrenului cu valențe incantatorii (Ioana Em. Petrescu 1998: 56), dar și prin recursul la posibila proiectare onirică a erosului. „Tu ești? Tu ești aieva? Sau poate că visez.../ Dacă visez, te-ndură, rămii la al meu piept / Și fă ca pe vecie să nu mă mai deștept...”. O asemenea perspectivă totalizatoare nu cunoaște formele alterității, de vreme ce calitatea de gemeni a ființelor e posibilă doar în contextul unei diferențe (discesiuni - Derrida 1998: 64)¹ survenite la nivelul identității. Discursul lui Sarmis nebun se realizează ca pură negativitate, în blestem, marcînd supremația voinței de aneantizare. Cuvintele nebunului destituie sistematic tot ceea ce construiește voința de putere a lui Brigbel, pentru care blestemul se va actualiza ca rostire răsturnată, în anihilarea propriei ființe: „Cuvîntul gurii proprii, auzi-l tu pe dos”. Calitatea de semne purtătoare de sens, de identitate, a coroanei și a steagurilor, este negată, din perspectiva celui condamnat la asumarea unei marginalități extreme, dar care a participat la un moment dat la o realitate integratoare alterată însă din perspectiva înstrăinării prezente: „De-aceea-n codri negri mă-ntorc să rătăcesc./ În umbra lor eternă eu umbra-mi mistuiesc...”.

Imaginile excluziunii apar cu o pregnanță sporită în poemul **Povestea magului călător în stele**, unde registrul oniric precedă nebunia

¹ Echivalența *Discession* – *discesiune* aparține traducătorilor Bogdan Ghiu și Dumitru Țepeneag.

pe axa înstrăinării treptate a tînărului prinț. Călătoria stelară ar trebui să aibă aici tocmai o funcție de cunoaștere a adevărului, cu rol esențial în păstrarea echilibrului regalității, și totuși, prințul fără stea nu a putea eluda tragismul destinului său care duce în final la claustrarea în nebunie. În ultima secvență a poemului, el se încadrează în tipologia călugărilor înstrăinați la malul mării (Ioana Em. Petrescu 1998: 91) pentru care, voința de a fi, situată în punctul de extincție, se concentrează exclusiv în proiectarea onirică a unei fantasme feminine de semn acvatic, percepută drept posibilă formă de reconfigurare a totalității interioare. Ceea ce mai păstrează aceste invocații din „descîntecele de coborîre” (Ioana Em. Petrescu 1998: 91) din idile este cîntecul, aflat însă și el într-o ipostază a decrepitudinii: „*Astfel se chinuiește în rugăciuni asceze / În cîte-o biată arfă din arcul sfărîmat./ O arfă de aramă cu coarde ruginite,/ El zbîrnie pe dînsa un cîntec dezolat./ Strune-amorțite tremur de mîna lui trezite.../ El cheamă cu cîntarea-i o umbră ce-a visat.*” Ca și Mureșanu, protagonistul ultimei variante a poemului omonim, călugărul percepe cufundarea și anihilarea în mare² (Bachelard 1999: 97) drept singură formă de comuniune cu proiecția creată de fantezia sa. Ceea ce deosebește însă fundamental traseele acvatice ale nebuniei de rătăcirile cuplurilor arhetipale din **Scrisoarea IV** și **Sarmis** este o constantă abstragere din orizontul cunoașterii a aparițiilor feminine. Dacă discursul de îndrăgostit al lui Sarmis se configurează aproape exclusiv pe o dinamică a descrierii iubitei, pentru călugărul din **Mureșanu** necunoașterea va fi asumată ca suferință: „*O! sufletul din pieptu-mi spre tine să se rumpă / Ar vrea... Dar cine ești tu ? o, mișcă a ta buză /— Ești ingeru-mi de pază, ești Dumnezeu, ești Muză ?*” El este singurul personaj liric pentru care se realizează această ultimă înstrăinare, călătoria pe mare nefiind altceva decît călătoria în propria nebunie, pe urma semnului ei, a fantasmei sale obsesive și mereu necunoscute.

Marcată de un evident scenariu al îndoielii asupra realității, similar celui la care apelează Descartes în **Meditații metafizice**, proza postumă **Archaeus** pune la modul manifest problema multiplicității formelor de reprezentare. Cu siguranță, după ce timp de un secol romantismul a explorat cele mai întunecate reverii și toate modalitățile susceptibile de a

² Gaston Bachelard așează cufundarea în apă sub semnul „morții tinere și frumoase, a morții în floare”, în *Complexul lui Karon și complexul Ofeliei*.

oferi conștiinței teren pentru o exprimare cât mai deschisă, îndoiala nu mai poate avea sensul de deconstruire și de reargumentare din temelii a realității pe care îl deținea în epoca raționalismului francez. Și totuși, eul narator din *Archaeus* se comportă interogativ precum un veritabil interlocutor al lui Descartes, oferindu-i astfel bătrînului „doctor” prilejul de a desfășura un sistem care, deși impregnat de achizițiile idealismului transcendental³, face semn spre ființa și cogitoul cartezian. Actul dubitativ urmează traiectoria la care apelase și filosoful raționalist în etapa îndoielii naturale (Descartes 1998: 27-33), și anume, prin recurs la posibilitatea visului și a nebuniei. Chestionarea realității spațiului, timpului, cauzalității și a tuturor celorlalte categorii, care, pentru Descartes, corespundea îndoielii metafizice, este acum trecută printr-un veritabil filtru al reprezentărilor subiective. Urmărind, în **Meditații** o completă eliberare de toate aspectele percepției care pot cădea la un moment dat sub incidența îndoielii, Descartes, deși pare să eludeze în primă fază formele de alterare a reprezentării, construiește apoi, prin intermediul ipotezei „geniului rău” un demers dubitativ pentru care nici visul, nici nebunia nu mai pot fi excluse, deoarece într-o asemenea situație, posibilitatea verificării și a referinței ar fi pe deplin abolită: „Este sigur că eu sînt, și că exist, chiar dacă aș dormi întotdeauna, și chiar dacă cel care mi-a dat ființa s-ar servi de toate forțele sale pentru a mă amăgi. La fel, există oare măcar unul dintre aceste atribute, care să poată fi deosebit de gîndirea mea, sau despre care să se poată spune că este separat de mine însumi? Căci este de la sine atît de evident că eu sînt acela care se îndoiește, care înțelege, și care dorește...” (Descartes 1998: 40). Astfel, actul în sine al gîndirii, sustras în momentul purității sale iminenței erorilor pe care o implică orice percepție, constituie nu doar suportul care va afirma individualitatea și coerența internă a ființei, dar și argumentul de la care va fi reconstruită întreaga realitate externă eului rațional cartezian. În ceea ce privește textul eminescian, care pune în termeni similari problema reprezentării, subiectivității extreme a visului și a nebuniei i se opune un principiu, „archaeus”, văzut drept unic fundament imuabil al constituirii universului: „*Archaeus este singura realitate pe*

³ „Filozoful transcendental nu poate fi interesat niciodată în a dovedi existența lucrurilor în sine, ci doar în a arăta că admiterea obiectelor exterioare ca fiind reale constituie o prejudecată firească și necesară.” (Schelling 1995: 16)

lume, toate celelalte sunt fleacuri — Archaeus este tot.” (Mihai Eminescu VII: 82). În continuare, prin negarea obiectivității, sînt puse sub semnul întrebării formele percepției, văzute, în bună tradiție a idealismului german, drept categorii interne ale gândirii. „...*În starea de nebunie toate ideile sunt de o cumplită realitate... [...] Nu știm dacă știm ceva... O credem, fiindcă-o cred și alții, pentru că e o normă predominitoare, și asta nu fiindcă lumea ar fi cum ne-o închipuim, ci pentru că om cu om samănă mai mult ori mai puțin [...] Poate că noi nu facem alta decît visăm într-un fel și el într-altul... Și el o pipăie. Cu ce drept modul nostru să fie cel adevărat și al lui cel fals? Pentru ce nu viceversa? Suntem noi nebuni ori el e nebun... asta-i întrebarea.*” (Mihai Eminescu VII: 286). Din această perspectivă, unica formă de coerență a lumii e asigurată de existența la nivelul gândirii individuale a unui principiu ordonator atemporal. Consider de aceea că *Archaeus*, văzut drept unică realitate înzestrată cu o deplină consistență, apare într-o relație de echivalență în semnificații cu cogitoul cartezian. Citind pe urmele lui Foucault textul **Meditațiilor metafizice**, Derrida desemnează cogitoul drept moment de certitudine care întemeiază istoria formelor rațiunii și nerațiunii, un „punct în care se înrădăcinează proiectul de a gândi totalitatea sustrăgîndu-i-te. Sustrăgîndu-i-te, adică excedînd totalitatea, ceea ce nu este cu puțință - în ființare - decît spre infinit sau spre neant: chiar dacă totalitatea a ceea ce eu gîndesc e afectată de falsitate sau de nebunie, chiar dacă totalitatea lumii nu există, chiar dacă non-sensul a invadat totalitatea lumii, inclusiv conținutul propriei mele gîndiri. eu gîndesc, sînt în timp ce gîndesc.” (Derrida 1998: 88). O anumită identitate cu sine, în vis, în nebunie, sau în orice altă formă de reprezentare apare astfel obligatorie, pentru că doar calitatea de ființă garantează actul unui cogito atemporal⁴. Unui tipar similar îi corespunde postuma ***Patria vieții e numai prezentul***, unde singurul timp care definește ființarea e „clipa”, văzută drept fundament fragil al gândirii trecutului și viitorului: „*Clipa prezentă, numa-n ea sîntem, sîntem în adevăr*”. Asemenea cogitoului lui Descartes, gîndirea timpului ca „*stare de lucruri*” (Mihai Eminescu VII: 285) nu se poate argumenta decît în calitatea de existent coerent a subiectului gînditor, în străfulgerarea de atemporalitate a momentului

⁴ „...Ar voi să se poată preface în mii de chipuri, ca un cameleon...dar să rămîie tot el...” Mihai Eminescu, 1977, **Opere**, VII, p. 288.

gîndirii: „Și etern este tot ce este întotdeauna de față... în acest moment. Nu ce au fost, căci au fost stări de lucruri, nu ce va fi, căci vor fi iarăși stări de lucruri. Ce este. Numai dacă vremea ar sta locului am putea vedea lămurit ce-i etern... Numai într-un punct în care s-ar naște un moratoriu între moarte și viață.” (Mihai Eminescu VII: 287). Această rămînere pe loc a timpului se realizează astfel prin recursul la o formă de gîndire care, în momentul subtil al formulării sale, va fi echivalentă totalității, anihilînd întreg proiectul devenirii lumii. „În van împingeți ce vi-i dinainte, / În van doriți acelea ce-or veni. / Întoarceți-vă-n voi și veți cunoaște / Că toate-'n lume, toate-s în present. / Tot ce au fost și tot ce-a fi vreodată / Au fost, va fi numai pentru că e.” De aici survine și impresia de anihilare a alterității, „Un semn că toți e-n unul, un-n toți.”, pentru că celălalt nu e posibil decît prin dobîndirea duratei, a istoriei, care, în alte poeme crea ființele-gemeni. Dacă Descartes își argumentează cogitoul în Dumnezeu, oferindu-i prin comunicare o mișcare de temporalizare liniștitoare, un asemenea demers îi apare imposibil personajului eminescian, pentru care, „spiritul universal” trăiește în reprezentările fiecărui om, în percepțiile sale înstrăinate de orice obiectivitate, într-un univers în care fantezmele pot fi urmate pe toate mările, pentru simplul motiv că nu mai există terenul sigur al orașelor adevărului. Nebunia devine astfel doar o altă formă de a visa, incomunicabilă, ca orice vis despre care dorim zadarnic să vorbim în primele momente ale treziei.

Am încercat să demonstrez, pornind de la cîteva texte eminesciene pe care le consider reprezentative, că, în mișcarea sa dinspre o existență fragilă spre completa aneantizare în tăcere, nebunia se argumentează într-o formă de temporalizare a unei gîndiri care, în prezentul său indicibil, se sustrage oricărei durate. Am observat, de asemenea, că celor două forme de existență, le corespunde cîte o imagine de semn contrar a periplului acvatic.

Din această perspectivă, rătăcirilor pe mare ale cuplurilor originare, particularizări ale corăbiei lui Noe, arca tuturor perechilor potențial perfecte, plutind în „confuzie divină”, le corespunde, la polul opus al configurării realității imaginea protagoniștilor înstrăinați, străbătînd mările tîrzii ale propriului delir, pe urma fantezmelor nerostite ale nebuniei.

BIBLIOGRAFIE

- Gaston Bachelard, 1999, **Apa și visele**, Editura Univers, București
- Albert Beguin, 1998, **Sufletul romantic și visul**. Eseu despre romantismul german(traducere Dumitru Țepeneag, postfață de Mircea Martin), Editura Univers, București
- R. Descartes, 1998, **Meditații metafizice** (traducere Ion Papuc), Editura Crater, București
- Jacques Derrida, 1998, **Scritura și diferența** (traducere Bogdan Ghiu și Dumitru Țepeneag, prefață de Radu Toma), Editura Univers, București
- Mihai Eminescu, 1939, **Opere** (Ediție critică îngrijită de Perpessicius), vol.I, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, București
- Mihai Eminescu, 1943, **Opere**, (Ediție critică îngrijită de Perpessicius), vol. II, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, București
- Mihai Eminescu, 1952, **Opere**, Ediție critică îngrijită de Perpessicius, vol. IV, Editura Academiei Republicii Populare Române, București
- Mihai Eminescu, 1977, **Opere** (Ediție critică îngrijită de Perpessicius), vol. VII, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București
- Michel Foucault, 1996, **Istoria nebuniei în epoca clasică**(traducere Mircea Vasilescu), Editura Humanitas, București
- Ioana Em. Petrescu, 1998, **Eminescu și mutațiile poeziei românești**, Editura Viitorul Românesc, București
- Ioana Em. Petrescu, 1994, **Mihai Eminescu - poet tragic**, Editura Junimea, Iași
- George Popa, 1989, **Prezentul etern eminescian**, Editura Junimea, Iași
- Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, 1995, **Sistemul idealismului transcendențial** (traducere de Radu Gabriel Pîrvu), Editura Humanitas, București

Pînza de păianjen: simbol, metaforă și matrice compozițională în nuvela *Sărmanul Dionis*

*„Aș vrea să fiu precum păianjenul care-și trage din pînțele toate
firele operei sale. Urăsc albina, iar mierea este pentru mine
rezultatul unui furt.” G. Papini, **Un om sfîrșit***

1. Cîteva precizări teoretice. Despre semnificație ca *pradă*

Tom Sebeok obișnuiește să compare interacțiunea semiotică cu o pînză de păianjen. Păianjenul nu-și folosește pînza doar pentru a-și asigura mîncarea, ci aceasta este și *un mijloc de comunicare* cu alți păianjeni. Cînd un păianjen trece peste acele puține fire despre care el știe ca nu sînt lipicioase, spre deosebire acelea care îi vor prinde victimele imprudente, atunci pașii lui crează vibrații. Aceste vibrații pot fi folosite pentru a transmite semnale către alți păianjeni de pe pînzele lor. Mai mult, păianjenul continuă să țese pînza sa, mărindu-și nu numai șansa de susținere și de nutriție, dar și de comunicare.

O persoană, după Sebeok, construiește „pînze interpretative” care se extind în afara și în lăuntrul sferei noastre imediate de influență sau chiar în afara și în lăuntrul sferei noastre de înțelegere. Rețeaua internet este o asemenea pînza de păianjen, unde noi căutam diferite căi sigure de a naviga sau, la fel de bine, trimitem propriile semnale sau împartășim firul gîndurilor noastre. Pentru cei imprudenți există și aici anumite capcane, deci navigarea pe internet nu e doar o simplă experiență de descoperire. Într-un mod analog, în *Sărmanul Dionis* de Mihai Eminescu, personajul principal caută să-și construiască un spațiu în care el este în siguranță și în care își poate manifesta libertatea interioară și poate cunoaște legile universului interior și ale celui exterior. Și această experiență presupune capcane, nu numai descoperiri. Vom urmări cum se țes „pînzele interpretative” în planurile onirice din nuvela fantastică *Sărmanul Dionis*, care sînt modalitățile de comunicare și capcanele din aceste universuri imaginare și cum reușește să ordoneze structura pînzei de păianjen firul narativ al acestei proze.

În viziunea naratorului, Archaeul este principiul lumii care este divizat la rîndul său într-un număr de prototipi individuali, iar lumea apare în acest caz ca fiind visul acestor prototipi, care aspiră la contopirea cu Absolutul: „*S-ascultăm poveștile, căci ele cel puțin ne fac să trăim și viața altor oameni, să ne amestecăm visurile și gîndurile noastre cu ale lor... În ele trăiește Archaeus... Poate că este partea cea mai frumoasă a vieții omenești. Cu povești ne leagă lumea, cu povești ne adoarme. Ne trezim și murim cu ele...*” (Mihai Eminescu 1977). Oamenii sînt posibilități ale Ființei. Archaeul sau Sufletul, în sensul pe care vechii greci îl dădeau acestui termen, trăiește și în poveste. Povestirea fantastică va apărea ca proiecție originară și autentică a prototipului uman, iar imaginația, stimulată în copilărie de povești și basme, devine o facultate creatoare de fantasmе, o virtualitate a libertății interioare sau o posibilă sursă a armoniei spirituale. Forța imaginației este astfel o cale magică de acces în planul fantastic, văzut ca mod și specializare a inconștientului, dar și o cale de cunoaștere a abisului interior, oniric, lunar.

Cu ajutorul formelor de percepție, care sînt timpul și spațiul, vom urmări un astfel de Archaeu, în sus și în jos, pe coordonatele timpului și ale spațiului, în funcție de limitele pe care singur și le construiește.

2. Frecvența și productivitatea lexicală a termenului. Semnificații contextuale

Monologul „*metafizicului nostru*”, cu care se deschide nuvela, exprimă „concepția în genere a lui Eminescu, arată un exces de interiorizare și de analiză a eului, evident în visarea concentrică” (Călinescu 1985: III/220) și ne poziționează, din punct de vedere narativ, în centrul pînzei de păianjen sau în conștiința personajului principal, fiindcă Dionis ne dezvăluie ceea ce generează firul povestirii și înlănțuirea de vise concentrice: „*În faptă lumea este visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spațiu – ele sunt numai în sufletul nostru*”. Dacă povestirea este expresia Sufletului, iar imaginația este cea mai bună modalitate de manifestare a impulsului creator, atunci lumea nu este decît expresia legilor interne ale omului și a modului cum se reflectă lumea exterioară în Suflet. Avînd aceste observații ca punct de plecare vom urmări de cîte ori apare în nuvelă firul de păianjen și pînza sa, ce loc

ocupă motivul în text, accepțiile stilistice ale acestuia și ce conotații îi adaugă Eminescu.

În nuvelă sintagma *pînză de păianjen* apare de trei ori, *păianjenul* apare de trei ori, *păienjenit* de două ori (colțul „întunecos și păienjenit” al casei lui Dionis și ochii „păinjiniți de lacrimi” ai Mariei), *păienjeniș* de două ori, *a păienjeni* o dată („gerul îi îngheța pleoapele și-i păinjinea ochii”). De asemenea, găsim o singură ocurență a expresiei *firul gîndurilor* și a metaforei *pînza gîndurilor*. Pe scurt, se poate observa că păianjenul și/sau pînza de păianjen intră în relație cu casa lui Dionis, cartea de astrologie scrisă de Zoroastru, cu vederea, cu gîndirea și cu erosul salvator.

Dionis, „băiet tînăr”, „sărac”, „poate de nici optsprezece ani”, „un copist avizat a se cultiva pe apucate” se întoarcea „cu voluptate” (G. Călinescu) acasă prin ploaie. Casa¹ „lui de pustnic” este „un colț întunecat și păienjenit”, iar podul acesteia este plin de „lungi pînze de păianjin”. Casa este aceea care dă o identitate personajului, este „materializarea supremă a reveriei liniștii, intimității și protecției. Dincolo de pragul casei se întinde întunericul, frigul, sălbăticia, lumea largă și neliniștitoare a noneului. În orașul labirintic casa este centrul visat și dorit” (Cărtărescu 1992: 66). În acest fragment, păianjenul are un rol figurativ fiindcă prezența lui creează o atmosferă de decrepitudine. Epitetul decorativ *păienjenit* relevă fie un alt aspect al lucrurilor, care este neprevăzut, ascuns, fie este strîns legat de ansamblul descrierii. De asemenea, apariția păianjenului în descrierea interiorului camerei lui Dionis are și conotații feerice – „pînzele de paianjin străluceau vioi în lună” – sau induce o stare onirică: „În colțurile tavanului cu grinzi lungi și mohorîte păienjenii își exercitau tăcuta și pacinica lor industrie; într-un colț al casei, la pămînt, dormeau una peste alta vo cîteva sute de cărți vechi...” (s.n.). În cameră „gerul îi îngheța pleoapele și-i păinjinea ochii”. Verbul *a păienjeni* descrie starea de reverie a personajului, aduce în prin plan crăpătura dintre lumea reală și lumea imaginară și contribuie la manifestarea stării de ambiguitate care este caracteristică întregii nuvele. După descrierea camerei, atenția naratorului se îndreaptă din nou spre personaj: Dionis merge la fereastră. În fața locuinței sale era o casă „albă și frumoasă”,

¹ G. Călinescu descrie casa lui Dionis ca fiind „surpată de ploi și de mușchi, înăbușită de păianjeni, cu o grădină salbatică și încălцитă”. (Călinescu 1985: III/ 292)

unde el ghicea „*un tânăr și tremurător glas de copilă adiind o rugăciune ușoară, pare că parfumată, fantastică*”. În primul fragment rolul păianjenului este unul decorativ, exceptînd verbul *a păienjeni* care are conotații simbolice prin faptul că relevă rolul pînzei de păianjen de a face legătura între ceea ce numim realitate și universul imaginar, între prezent și trecut (din perspectiva lui Dionis) sau între prezent și viitor (din perspectiva călugărului Dan), legătura dintre lumea paradisiacă și lumea sublunară. Ochii *păienjenii* sînt ochii care pot vedea materializîndu-se dorințele obscure și persistente ale inconștientului. În descrierea camerei păianjenul pare un detaliu obsesiv care tinde să se încarce semantic, fiind pus în alt context decît cel strict descriptiv.

La finalul acestei reverii, Dionis își începe lectura magică: „*El își aproprie scaunul de fereastră, pe care o deschise și, la lumina cea palidă a lunii, el întoarce foaie cu foaie uitîndu-se la constelațiunile ciudate. Pe o pagină găsi o mulțime de cercuri ce se tăiau, atît de mult îi păreau un ghem de fire roș sau un păienjeniș zugrăvit cu sînge. [...] Privi din nou la păienjenișul de linii roșii – și liniile începură a se mișca. El puse degetul în centrul lor – o voluptate sufletească îl cuprinse... [...] Și liniile semnului astrologic se mișcau cumplit ca șerpilor de jeratec. Tot mai mare și mai mare devenea păianjenul.*

- *Unde să stăm? Auzi el din centrul de jeratec al cărții.*” (s.n.)

Păianjenul, ca substitut al pînzei sale, simbolizează semnul sau cercurile care se intersectează și care permit, din perspectiva poeziei, focalizarea discursului epic și generarea episoadelor narative, precum și trecerea dintr-un episod narativ într-altul. Pînza de păianjen este o metaforă, „o substituție analogică de sememe, în baza intersecției semice” (Parpală-Afana 1998: 219). Pînza de păianjen din carte este un desen analogic care descrie mișcarea corpurilor cerești în spațiu. Armonia sferelor cerești simbolizează integrarea microcosmosului în macrocosmos. Pînza de păianjen este o metaforă care apare în cinci sintagme în cîteva rînduri consecutive („*mulțime de cercuri ce se tăiau*”, „*un ghem de fire roș*”, „*păienjeniș zugrăvit cu sînge*”, „*păienjenișul de linii roșii*”, „*centrul de jeratec*”), fiecare reușind să surprindă o nuanță a acestei metafore. *Mulțimea de cercuri ce se tăiau* descrie prima impresie pe care o are personajul despre această reprezentare astrologică precum și senzația de dezordine, de intersectare a planurilor din realitatea imediată și universul imaginar. *Ghemul de fire roș, păienjeniș zugrăvit cu sînge* sau

păienjenitul de linii roșii surprind relația sau legătura care există între cele două planuri: acela al conștientului și cel al inconștientului. Cele două planuri au aceeași sursă fiindcă ele se împletesc atât de bine încât formează *un ghem*, al cărui fir este format din împletirea gândirii conștiente și a impulsurilor inconștiente, fără a lăsa să se vadă care dintre ele este cel care domină și care structurează sau determină realitatea. Sursa nu poate fi decît Archaeul sau Atman care încearcă să devină conștient de sine și care se regăsește metaforic în *centrul de jeratec* al cărții astrologice.

3. Probleme de hermeneutică

Din punctul de vedere al hermeneuticii, simbolul pînzei de păianjen trimite la expansiunea impulsurilor inconștiente peste asprimea conștientului și este centrul de intersectare al planului real cu cel fantastic. Simbolul reprezintă un „semn care trimite la un obiect prin intermediul altui semn” (Coteanu 1973: I/22). Ca simbol păianjenul semnifică inconștientul, laborios și timid, violent și regresiv, expansiv și retractil în același timp. Păianjenul este stăpînul intimității ungherelor, al colțurilor întunecate și tenbroase. Dintr-o perspectivă psihanalitică (Durand 2000: 99), „păianjenul în centrul pînzei e [...] un excelent simbol al introversiunii și al narcisismului, această absorbție a ființei de către propriul său centru”. Călătoria în timp, prin magie, este o călătorie interioară spre sine.

Dacă din perspectiva hermeneuticii accentul este pus pe figura păianjenului, dintr-o perspectivă poetică vom lua în considerare *firul* care provine din abisul intim al păianjenului. În lumina lunii, Dionis contemplează cercurile concentrice, care sînt reprezentarea schematică a orbitelor planetelor, a cosmosului. Firele concentrice sînt direct legate de cifra șapte, de simbolul Facerii, al Creației Perfecțe, permițînd accesul în Absolut prin operație magică. Prin urmare metafora pînzei de păianjen semnifică legătura analogică dintre microcosmos și macrocosmos, faptul că omul trăiește într-un univers și că, la rîndul său, omul însuși este un microunivers, care este guvernat de aceleași legi care guvernează macrouniversul. Pe baza acestei analogii se bazează astrologia, dar și practica magică de a răsfoi cartea din șapte în șapte pagini, aluzie la cele șapte zile ale Creației și care are drept urmare ieșirea de sub legea timpului și a proiectarea Archaeului în perioada de timp dorită. Și fiindcă

firele de păianjen se intersectau, iar călătoria dintr-un plan în altul este posibilă înseamnă că cercurile concentrice formează, de fapt, o spirală. Orice pînză de păianjen are în realitate formă de spirală. Numai o spirală permite ascensiunea personajului în planul lunar și căderea sa în planul sublunar. Această diferență este esențială. Mircea Eliade spune în studiul său, *Imagini și simboluri* (apud Durand 2000: 100), că orice fir este o evocare a labirintului, ansamblu metafizico-ritual care presupune ideea de încercare, de dificultate, de primejdie de moarte. Prin urmare, distingem două tipuri de fire: firul care înlănțuie, aparținînd cercurilor concentrice și firul care eliberează, al spiralei sau firul Ariadnei din mitologie. Și acesta este semnificația simbolului reprezentat de pînza de păianjen. Primul sens al metaforei ține de poetică și de structură interioară a textului și trimite la schema discursului narativ, în timp ce al doilea sens ține de hermenetică, trimite la imaginar și la arhetip.

În continuare, pînza de păianjen care am descoperit că are formă de spirală, îi îngăduie lui Dionis călătoria în timp. *„Își ridică ochii și privi visînd în fața cea blîndă a lunei; - ea trecea frumoasă, clară, pe un cer limpede, adînc, transparent prin nouri de un fluid de argint, prin stele mari de aur topit. Părea că deasupra mai sunt o mie de cercuri, părea că presupusa lor ființă transpare prin albastra-i adîncime.*

– *Cine știe, gîndi Dionis, dacă în cartea aceasta nu e semnul ce-i în stare a te transpune în adîncurile sufletești, în lumi care se formează aievea, așa cum le dorești, în spații iluminate de un albastru splendid, umed și curgător.*” În acest fragment Dionis devine Dan din vremea lui Alexandru cel Bun: *„...încet, încet paienjenișul cel roș se lărgi, se diafaniză și se prefăcu într-un cer rumenit de apunerea soarelui*”. Este remarcabil modul în care se face trecerea din planul real în planul fantastic prin analogia desenului roșu „păienjenit” (reprezentînd probabil cele șapte planete din astrologia clasică) cu apusul soarelui pe care îl descrie călugărul Dan. Dan se trezește și își aduce aminte că venise pe cîmpie ca să citească și citind adormise. În acest moment ceea ce apare ca fiind realitate (Dionis și ritualul său magic) este din perspectiva călugărului Dan un vis, o lume fantastică posibilă. Trecutul devine prezent. Firul care leagă cele două aspecte temporale este Archaeul. Dan se duce la casa lui Ruben. În discuția cu dascălul Ruben, Dan este convins de existența metempsihozei de care vorbeau egiptenii și se gîndește că a călătorit în viitor. Din discuția dintre cei doi aflăm impulsul conștient care

îl aduce pe Dan la Ruben: Dan îl întreabă pe maestrul său dacă poate călători *„într-un spațiu zidit cu totul după voia”* sa. Răspunsul este afirmativ, numai că în acest caz se vor despărți pentru totdeauna, fiindcă *„în spații dorite, ziua va fi secol și când te vei întoarce nu vei mai găsi pe Ruben, ci un alt om analog cu mine, pe care însă ușor îl vei găsi... numai poate el nu te va mai cunoaște, poate va fi pierdut tainele învățăturei lui și va fi om ca toți oamenii”* (s.n.).

Meșterul Ruben este cel care i-a împrumutat lui Dan cartea, care trebuie răsfoită numai din șapte în șapte pagini, fiindcă *„formulele [care sunt scrise în carte] sunt vecinice ca cuvintele lui Dumnezeu, pe care el le-a rostit la facerea lumii”*. După ce îi sărută mîna, Dan pleacă plin de încredere de la casa care se transformă în peșteră cu pereții negri, iar Ruben devine un Mefisto, care încearcă să-l păcălească pe slujitorul lui Dumnezeu. Dan se întoarce la chilia sa, unde își amintește de Maria, fiica spătarului Tudor Mesteacăn. Aici ființa călugărului Dan se dedublează: se desparte într-o *„parte eternă și una trecătoare”*. Este semnificativ că atît în dialogul lui Dan cu Ruben, cît și în cel cu umbra sa (*„toate prostiile de azi se vor întîmpla și atunci, se-nțelege că-n diminuaire analogă, absolut însă același lucru”*), este pomenit principiul analogiei care stă la baza Creației, a aventurii magice și a structurii narrative a nuvelei: *„Să urmăm – zise umbra torcînd mai departe firul gîndurilor sale...”* Metafora firul gîndurilor creează impresia de continuitate prin labirintul interior al Sufletului. Dan se desparte de umbra sa și pleacă spre locuința Mariei, care îl însoțește în călătoria selenară. Am precizat că dorința conștientă a lui Dan era aceea de a călători într-un spațiu construit după voia sa, dar impulsul inconștient al acestei dorințe era iubirea lui pentru Maria. Aspirația de a locui împreună cu ea într-un spațiu paradisiac este o încercare de refacere a cuplul adamic care putea comunica direct cu Dumnezeu. În locul Mariei rămîne pe pămînt umbra ei, iar cei doi îndrăgostiți *„se ridicară încet, încet prin aerul luciu și pătruns de razele lunii, prin nourii negri ai cerului, prin roiurile de stele, pînă ce ajunseră în lună.”* Dan transformă pămîntul într-un mărgăritar pe care îl puse la „salba” iubitei sale. Cu o „închipuire urieșească” el imaginează pe cer doi sori și trei luni și își clădește un palat dintr-un „șir de munți”. De asemenea, *„greierii răgușiți cîntau ca orologii aruncate în iarbă, iar păienjeni de smarald au țesut de pe o insulă pînă la malul opus un pod de pînză diamantică ce steclește vioriu și transparent, încît, a lunelor raze*

pătrunzînd prin el, înverzește rîul cu miile lui unde [...] trece Maria peste acel pod, împletindu-și părul al cărui aur se strecură prin mînuțele-i de ceară". Forța fanteziei generează construcția epică prin grandoarea viziunii cosmice și a naturii hiperbolizate. Prenumele Mariei și prezența epitetului metaforic (podului de *pînză diamantină*) sugerează calitatea mediatoare a principiului feminin de a menține legătura între om și divinitate și rolul salvator al erosului în destinul capricios al lui Dionis.

După căderea din spațiul imaginar paradisiac, Dionis îi scrie Mariei o scrisoare de dragoste: „...chipul tău, umbra ce ai aruncat-o pe *pînza gîndurilor* mele este singura fericire ce am avut-o în lume”. Dionis trimite scrisoarea și așteaptă la fereastră: „*ea se ivi în fereastră [...] și ochii ei pînjiniți de lacrimi se îndreptară spre el*”. Metafora *pînza gîndurilor* semnifică centrarea gîndirii asupra anumitor aspirații interioare, care se desprind din succesiunea episoadelor narative de care Dionis nu se poate lipsi: împlinirea în cuplu și comuniunea cu Absolutul.

4. Semnificația în-cercării sau ieșirea din labirintul oniric selenar

Element al epifaniei lunare, păianjenul reprezintă Archaeul în demersul nostru hermeneutic, fiindcă el este principiul generativ al texturii sau textului², iar pînza de păianjen nu este decît imaginea înnodării lumilor ficționale, constituind, în același timp, un element de coeziune între diversele episoade ale discursului narativ. Am urmărit deja cele douăsprezece apariții, explicite sau implicite, ale păianjenului și/sau a pînzei sale în discursul narativ și am observat următoarele: păianjenul și pînza sa apar în relație cu casa lui Dionis, cu cartea de astrologie a lui Zoroastru – cu rol fundamental în aventura onirică a lui Dionis, cu gîndirea, cu vederea și cu erosul. Mai precis, acest element este prezent pe de o parte în momentele decisive din nuvelă, iar, pe de altă parte are legătură cu cîteva din temele fundamentale ale creației eminesciene: timpul, magia, erosul, visul, privirea. Apariția păianjenului în text, și implicit a pînzei sale, relevă mai multe registre de descifrare: mai întîi are o valoare picturală sau decorativă, apoi structura imaginii pînzei sale ne dezvăluie articulațiile călătoriei onirice, în care recunoaștem mișcările

² Etimologic vorbind cuvîntul *text* vine din latinul *textus*, care înseamnă „textură, țesătură, țesut”.

prin care inconștientul structurează simbolic imaginea lumii, alternând peisajul stilizat cu detaliul obsesiv, care este adus în prim plan. Bineînțeles că nivelul simbolic al imaginii decurge tocmai din încărcătura ei onirică, lunară. Ioana Em. Petrescu arată că universul este imaginat după „criteriile visului, chiar dacă principiul construcției nu este unul conștient. „Simbolul funcționează de aceea, în opera lui Eminescu, cu discreția unui rapel travestit în cele mai obișnuite înfățișări (ca în multe din viziunile realismului magic contemporan).”(Ioana Em. Petrescu 1978: 141).

Dacă luăm în considerare clasificarea lui Tzvetan Todorov referitoare la categoriile fantasticului, aventura onirică a lui Dionis este o înlănțuire succesivă de fantastic miraculos și fantastic straniu, după cum urmează: călătoria lui Dionis în alt timp și în alt spațiu (fantastic miraculos), episodul dezvăluirii identității lui Ruben (fantastic straniu), călătoria în spațiul selenar (fantastic miraculos), căderea din spațiul paradisiac (fantastic straniu).

În ceea ce privește configurația nuvelei, aceasta este compusă din succesiunea a patru călătorii prin patru labirinturi (Livescu 1995): orașul labirintic, cartea ca labirint, edenul ca labirint, călătoria Archaeului prin labirintul manifestării. Labirintul orașului cuprinde labirintul cărții, care generează labirintul edenic, în care se manifestă Archaeul și Dumnezeu, în ipostaza sa de Atotcunoscător, fiindcă este reprezentat sub forma ochiului atotvăzător după modelul ochiului lui Horus din mitologia egipteană. Cartea este o parte a universului lui Dionis, la fel cum Dionis este o parte a armoniei cosmice. Cartea cuprinde cunoașterea lui Dionis, la fel cum Dionis are latent realizarea cunoașterii lui Dumnezeu. *Pînza de păianjen* este o metaforă a anologiilor care se regăsesc la toate nivelele creației divine. Cartea de astrologie este creația Archaeului, la fel cum cosmosul este Creația Divinității. Cosmosul se reflectă în cartea de astrologie, la fel cum conștiința creatoare a lui Dionis reflectă gestul primordial al Creatorului universului. Archaeul este creatorul lumilor imaginare precum Dumnezeu este sursa lumilor văzute și nevăzute. Archaeul pleacă de la marginea cercului larg care deschide spirala universului său ce cuprinde istoria și materia cu miile ei de forme ale devenirii, străbate un traseu inițiativ, care poate fi labirintul cărții de astrologie ce prefigurează labirintul lunar, pentru a ajunge, în cele din urmă, în spațiul ocrotitor al centrului (doma lui Dumnezeu) care este

expresia legilor divine, dar nu și sursa acestora. Această neînțelegere îl exclude pe „*metafizicul nostru*” din spațiul angelic selenar.

Din perspectiva mitocriticii, în nuvela eminesciană regăsim trei scenarii mitice de referință: *mitul androgenului*, care îl recunoaștem în dorința de a reface cuplul adamic în spațiul edenic lunar și *mitul Ariadnei*, aspirația Archaeului de a ieși, prin magie, din labirintul limitat al manifestării. De asemenea, dorința personajului de a crea un spațiu paradisiac, analogic edenului primordial, generează un scenariu epic avînd ca model *mitului lui Arahne*, după modelul artistului care are curajul de a crede că arta lui se poate compara cu aceea a zeilor și acest fapt îl face să fie pedepsit de legea divină.

Călătoria inițiatică a Archaeului reprezintă o modalitate de a accede în profunzimile propriei ființe și de a afla esențialul prin situarea în centrul propriei lumi interioare. Apariția metaforei *pînzei de păianjen* nu este programatică la Eminescu, nu ține de o intenție conștientă, ci de tendințele inconștiente din structurile obscure și „păienjenite” ale eului. În acest fel, imaginea pînzei de păianjen care reorganizează haosul interior al personajului este o *mandală individuală*, conform viziunii jungiene, creată pentru a depăși un impas ontologic.

BIBLIOGRAFIE

- G. Călinescu, 1985, **Opera lui Mihai Eminescu**, vol. I-VI, Editura Minerva, București
- Mircea Cărtărescu, 1992, **Visul chimeric**, Editura Litera, București
- Nicolae Ciobanu, 1984, **Sărmanul Dionis: capodoperă fantastică terminată**, în vol. **Eminescu – structurile fantasticului narativ**, Editura Junimea, Iași
- Ion Coteanu, 1973, **Stilistica funcțională a limbii române**, vol. I, Editura Academiei, București
- Ioana Em. Petrescu, 1978, **Eminescu – Modele cosmologice și viziune poetică**, Editura Minerva, București
- Gilbert Durand, 2000, **Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală**, Editura Univers Enciclopedic, București
- Mihai Eminescu, 1977, **Opere**, vol. VII, ediție critică coordonată de Petru Creția, cu un studiu introductiv de Perpessicius, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București
- Cristian Livescu, 1995, **Sărmanul Dionis sau lumea ca labirint**, în volumul **Voluptatea labirintului**, Editura Timpul, Iași
- Sorin Mocanu, 1999, **Mihai Eminescu – semnificația labirintului**, în **Studii eminescologice**, Editura Clusium
- Emilia Parpală-Afana, 1998, **Introducere în stilistică**, Editura Paralela 45, Pitești

Timpul într-o semiotică a materialității

Există imagini care, datorită esenței lor materiale, închid cu strășnicie ideea. Se încadrează perfect tabloului și transmit asupra centrului semnificația, păstrându-se într-un permanent anonim. În spatele formei pe care o oferă cu dezinvoltură privitorului își ascund voluntar procesul. Cel ce contemplă întregul trăiește nelămurirea unui farmec difuz. Focalizându-și însă privirea asupra imaginii materiale poate avea surpriza descoperirii unui sens esențial pentru filozofia ansamblului.

Vom urmări în cele ce urmează drumul semnificării unei astfel de imagini, puternic ancorată în senzorial, prin raportarea la un concept general-abstract. Vom analiza în ce măsură imaginea **pietrei** în diferitele sale ipostaze ascunde în lirica eminesciană drama raportării la timpul anistoric.

Imaginile materiale acționează cu o viclenie esențială, arătând și ascunzând totodată masivele voințe care luptă în adâncul ființei (Bachelard 1998: 30). În acest context, contemplarea activistă a pietrei ține de instaurare ordinii sfidării. Reveria petrificatoare naște visul solidității și al rezistenței tradus prin reflecție și revoltă împotriva timpului istoric. Eminescu însuși înzestra piatra cu atributul activării resorturilor gândirii în încercarea sa de mitologie românească, **Genaia**: „*Cînd a născut Dumnezeu cîntecul vînturilor, gîndirea stîncilor, ca omul ce va privi la ele din ele să formeze ideile sufletului său*” (Mihai Eminescu: IV/462).

Că imaginea **pietrei** ascunde în ea gîndire și sfidare a timpului istoric o demonstrează creații fundamentale ale liricii eminesciene.

Strigoii, poemul atît de sideral, deși ancorat într-un spațiu al tenebrelor, își construiește imaginea personajului-cheie, preotul cel păgîn, pe coordonatele materialității geologice. Bătrînul ce stăpînește legile firii și înșală vremea e încremenit „*pe-un jilț tăiat în stîncă*”, iar „*Picioarele lui vechie-s cu **piatra**-mpreunate*”. Această imagine mineralizată a bătrînului mag se constituie într-o reprezentare a depășirii timpului istoric prin identificarea cu însuși principiul rezistenței, **piatra**. Integrarea în geologic e o formă de a întoarce timpul spre primordialitate.

Chemat să restabilească ordinea unei iubiri ce transgresează moartea, magul cel bătrîn se întoarce în ființare („Cu greu a lui picioare din **piatră** le desface”). Învierea reginei dunărene, formă supremă a sfidării temporalității, nu se poate realiza decît în lăuntru al materiei principiu al rezistenței, **piatra** („În poarta prăbușită ce duce-n fund de munte / Cu cîrja lui cea veche el bate de trei ori”). Piatra care învie piatra care închide („Și piatra de pe groapă crăpînd în două sare”). Și astfel, „În negrul zid s-arată / Venind ca-n somn lunatec, în pasuri line, **ea**”. O dată săvîrșită învierea, aceasta se supune legii tenebrelor, noaptea fiind unicul timp al ființării. Încălcată această condiție, pedeapsa devine inevitabilă. Procesul își cunoaște reversul. Arald și Maria devin parte a spațiului ce i-a generat pentru o nouă iubire, reintră în piatră („Cînd ei soseau alături pe cai încremenți”, / (...) „ Și-n două laturi templul deschise-a lui portale”). Bătrînul mag, ieșit din timpul mineralizării pentru a-i veghea pe îndrăgostiții tenebrelor reintră acum în geologic și totodată în veșnicie („ Bătrînul-și pleacă geana și iar rămîne orb, / Picioarele lui vechie cu piatra se-mpreună,/[...] / Pe jilțul lui de **piatră** înțepenește drept / [...] / Și veacuri înainte el șede-uitat, bătrîn”).

Piatra devine astfel în **Strigoii** imagine a ieșirii din și a intrării în eternitate, singura formă în măsură să împlinească iubirea în moarte.

Aceeași semnificație generală. dezvoltă **piatra**, într-un cu totul alt context, în **Odin și poetul**. Imagine a regalității și nemuririi, **piatra** e materia care confirmă acceptarea poetului la masa zeilor Valhalei („Un scaun pentru bard – și-n scaunul nalt / De **piatră**, cu sprijoanele lui nalte, / Eu m-aș simți că-s uriaș”). Imaginea Daciei evocată „de un bătrîn ce sta-ntr-un colț de masă” este pusă, de asemenea, sub semnul **pietrei** („Nu mi-i ști spune ce mai face țara / Ce Dacia se numea - regatul meu? / Mai stă-nrădăcinată-n munți de **piatră**/ Cu murii de **granit**...”). Pentru acest topos mitic nimic mai potrivit decît o reprezentare materială a sfidării timpului, **piatra**. Această ipostază a reveriei pietrificate este doar o anticipare a complexului de imagini din **Memento Mori**.

Într-un poem al creșterii și descreșterii civilizațiilor, reprezentarea spațiului dacic, ca tărîm al zeilor, nu se poate realiza fără apelul la principiul **pietrificării**. În acest topos mitic „Dochia are un palat din **stînce** sure” ai cărui „stîlpi-s munți de **piatră**”. Insistența aparent tautologică asupra materialității („munți de **piatră**”) justifică considerarea acestei materii ca principiu de organizare a spațiului dacic. Mitul ca

ipostază a timpului exemplar și piatra, formă a rezistenței materiale, sînt elemente compatibile. Faptul că piatra naște o proiectare în timpul esențial este confirmat de generalizarea procesului încremenirii la nivelul atmosferei: („*Dar un nor pe ceruri negru se înalță și se-ncheagă, / Se formează-ncremenește și devine-o domă-ntreagă*”). Între cele două tipuri de pietrificare, cosmică și telurică, există o legătură intimă: „*A ei scări ajung din ceriuri a stîncimei negri colți*”. Așezarea într-un timp mitic, al unei perpetue rezistențe, este proiectată astfel la nivelul cosmosului ca integralitate. Călătoria Dochiei „*-n văi aurie*”, „*pe-ale rîului dulci unde*” nu este decît un periplu spre un alt topos al pietrificării, muntele solar („*Munte jumătate-n lume – jumătate-n infinit*”). Dacă în **Strigoi** piatra închidea în ea taina sfidării timpului prin înviere, acum același principiu închide timpul însuși („*Pe acea poartă din munte iese zori în coruri dalbe / [...] / Pe-acolo soarele-și mîină car cu caii arzători, / Pe-acolo noaptea răsare blondă lună argintoasă / Și popoarele de stele ies în roiuri luminoasă*”). Același topos pietrificat definește și existența zeilor Daciei. Din muntele solar ei „*În a oamenilor lume scările de stînci coboară*”, „*Și pe negre stînci trunchiate stau ca-n tron în verdea lume*”. **Piatra** ca formă de fixare a timpului în cer devine acum modalitate de a atesta stutul nemuririi pe pămînt. Acest spațiu iese astfel de sub incidența temporalității păstrînd toate însemnele miticului.

În reprezentarea toposului dacic **piatra** nu este numai cadru, ci și instrument al zeilor, personificare a forței și rezistenței poporului mitic. În lupta împotriva Romei „*Oastea zeilor Daciei*” e întîmpinată de „*Munții lungi*” ce-și „*clatin codrii cei antici, și-n răsturnare / Prăvălesc de stînci căciule, salutînd întunecat*”. Muntele și zeul comunică, primul fiind elogiul celui din urmă. „*Și Zamolx, cu uraganul cel bătrîn, prin drum de nouri / (...) brațul își ridică strigînd stîncelor să cadă*”. Doar exponentul nemuririi poate domina ceea ce nu intră sub incidența muririi: **piatra**.

Cezarul prin actul cuceririi devine și el un agent al sfidării timpului; de aceea însemnul geologic este definitoriu: „*Pe un trunchi înalt de stîncă chiar cezarul stă-n uimire*”. De cealaltă parte, imaginea conducătorului dac nu este încă individualizată, cetatea purtînd însă semnul pietrificării ca însemn al ieșirii din timp. Sarmizegetusa, „*Înrădăcinată-n munte cu trunchi lungi de neagră stîncă*” „*ajunge norii cu-a murilor colți*”. Decebal este individualizat abia în momentul în care, învins, „*glasu-i secolii pătrunde*”, „*Și blestemu-i se repetă repezit*” din

„*stînci în stînci*”. Sonorizînd geologicul, el își proclamă destinul de profet nefast al timpului Romei.

Memento Mori dezvoltă, așadar, imaginea **pietrei** ca formă a depășirii timpului istoric, definind toposul și personajele mitice.

O schemă de organizare a imaginarului geologic relativ simetrică cu cea din **Strigoii** este ipostaziată în prima parte din **Povestea magului călător în stele**. Bătrînul mag, pe care „*Al vremilor curs veșnic nu-l poate tulbura*” trăiește „*Pe muntele gigantic ce fruntea și-o strecoară / Prin nori pînă la soare*”. Pentru a descoperi „*enigma vieții*”, feciorul de-mpărat trebuie să depășească și el proba înfruntării geologicului: („*Acela acel munte pe jos trebui să-l suie*”). Imaginea magului în momentul întîlnirii cu feciorul de împărat confirmă legătura dintre statutul personajului și reprezentarea geologică („*Pe-o stea prăvălită, cu cartea în mînă / Adînc se gîndește puternicul mag*”). **Piatra** este, aici, prezentă în ipostaza sublimată de „*stea prăvălită*”. Încremenirea care sfîdează timpul înglobează astfel și principiul luminii. La fel ca în **Strigoii** taina vieții nu poate fi dezvăluită decît în lăuntrul geologicului: „*Urmează-mi în munte în salele mari*”. Trimis pe aripile somnului-înger spre a dezlega înțelesurile necunoscute, feciorul de-mpărat-călugăr apare iarăși într-un spațiu pietrificat, însă de această dată degradat: „*Acolo, printre stînce, bătrîne și schelete / Un templu în ruină, de apă înecat, / În scorburi de părete trăiește-un biet călugăr*”. **Piatra** nu mai este acum imagine a gîndirii mineralizate care prinde timpul, ci ipostază a timpului geologic ce prinde viață prin creație: „*Eu de pe stîlpul negru iau arfa de aramă / ... / Arfa care din pietre durerile le cheamă*”). **Piatra** însuflețită nu a pierdut nimic din visul solidității și revoltei însă de astă dată a căpătat prin cîntecul orfic atributul exemplar : a fi viu în afara timpului istoric.

O ultimă ipostază a fixării „timpului echinoctial”(Ioana Em. Petrescu 1978: 55) în imaginea pietrei la care ne oprim este cea prezentă în deschiderea poemului dramatic **Mureșanu** : „*În turnul veci de piatră cu inima de-aramă / Se zbate miazănoptea...iar prin a lumii vamă / Nici suflețe nu intră, nici suflețe nu ies*”. **Piatra** este singura materie capabilă să materializeze un timp ce nu cunoaște dramele ruperii, un timp al încremenirii. Compact în neclintirea lui, acest moment al cumpenei este ideal pentru a circumscrie reflecția asupra timpului însuși.

Aceste ipostaze ale imaginii **pietrei** ca formă de reprezentare a temporalității confirmă că reveriile geologice dau întotdeauna iluzia

atotputernicieii. Eminescu își așază poezia în tiparele acestei imagini activînd nu numai potențialitățile acumulate prin cultură ci și forța ei de materie primordială, care pune ființa în fața unei continue raportări la timpul începuturilor.

BIBLIOGRAFIE

- G. Bachelard, 1998, **Pămîntul și reveriile voinței**, Editura Univers, București
- G. Călinescu, 1985, **Opera lui Mihai Eminescu**, Editura Minerva, București
- Rosa Del Conte, 1990, **Eminescu sau despre Absolut**, Editura Dacia, Cluj
- Mihai Eminescu, 1952, **Opere complete**, vol. IV, Ediție critică îngrijită de Perpessicius, Editura Academiei Republicii Populare Române, București
- D. Irimia, 1979, **Limbajul poetic eminescian**, Editura Junimea, Iași
- D. Irimia (coord.), 2005, **Dicționarul limbajului poetic eminescian. *Semne și sensuri poetice. I Arte***, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași
- Ioana Em. Petrescu, 1978, **Eminescu, modele cosmologice și viziune poetică**, Editura Minerva, București
- I. Negoîtescu, 1980, **Poezia lui Eminescu**, Editura Junimea, Iași
- Jean – Jacques Wunenburger, 2004, **Filozofia imaginilor**, Polirom, Iași

COSTINA CREIȚĂ
Anul IV, Iași

Archaeus – Metamorfozele sau forma

„Cine vede în prezent a văzut totul, adică și cîte s-au ivit pînă acum, din veșnicie și cîte se vor scurge în necuprinsa vreme, de acum înainte, căci toate au aceeași origine și înfățișare.”

(Marcus Aurelius)

Dificultatea definirii timpului aruncă inevitabil gîndirea în situații aporetice, paradoxale. Pentru Pascal timpul este unul dintre acele lucruri pe care este imposibil și chiar inutil să le definești. Deși întreaga noastră experiență se desfășoară în timp, există întrebări în legătură cu acesta la care nu putem răspunde prin însăși experiența noastră, ci doar printr-o

reflecție filosofică sau prin poveste – „*partea cea mai frumoasă a vieții omenești*”(Eminescu).

Noțiunea de timp înglobează trei ipostaze: simultaneitate, succesiune și durată; acestora li se alătură, în plan verbal, prezentul, trecutul și viitorul - părți constitutive ale categoriei ontologice a timpului în percepție umană.

Existența, dedusă din posibilitatea pe care omul o cugetă, timpul și spațiul, apreciate subiectiv, nesfârșit divizibile în mișcarea materiei, dar unitare în procesul conștiinței, în care trecutul e cuprins în prezent, la rîndul lui un viitor în germene, toate aceste elemente conduc spre identificarea unei surse leibniziene a meditației din **Archaeus**, în care esențială este ideea indestructibilității ființei noastre inteligibile, *archaeul*, un factor stabil în mișcarea veșnică a formelor materiei. Întreaga teorie a archaeului, ca imbold originar al tuturor fenomenelor de viață, se construiește pe principiul rațiunii suficiente, enunțat de Leibniz. De vreme ce există tot ceea ce poate să existe, și numai cum există, lumea așa cum există este cea mai bună cu putință. Dar trebuie să distingem între lumea textului și o lumea realului supusă întrebărilor cu privire la timp, provocate de lectura textului.

Lumea textului ca manifestare a Archaeului

Consubstanțial divinității (ca întemeietor, prin limbaj, de lumi), Eul creator reprezintă principiul rațiunii suficiente, prototipul, manifestat în lumea textului, care devine ipostaziere a Cărții Lumii, întrucât nu există creație *ex nihilo*, nimic nu se naște din nimic (cu excepția creației originare, divine), avînd ca principiu întemeietor Logosul: „La început a fost Cuvîntul...”. În mod similar, nebuloasa artistului creator (desprinsă din raportul cu aceea a lumii) va fi organizată și va lua forme specifice în poezie, proză, dramaturgie, dar purtînd aceeași substanță, astfel încît, ceea ce construiește poetul... despre sine vorbește.

Preocupat de problematica timpului, Platon discută **prezentul**, pe care îl rezervă **eternității**, în opoziție cu trecutul și cu viitorul, care se aplică timpului propriu-zis. Timpul reprezintă o masă informă de trecut și de viitor – detașate de prezent, care le dă sens. Nu altceva va spune Eminescu: „*Timpul mort și-ntinde trupul și devine veșnicie*” (**Scrisorea I**) sau „*Din sînul vecinicului ieri / Se naște azi ce moare.*” (**Luceafărul**).

Dacă prezentul este considerat ca diferență între *acesta* și *acela* și dintre *nici acesta*, *nici acela*, în eternitate, *aici* și *acum* coexistă, este un prezent absolut care permite desfășurarea timpului. În filosofia lui Aristotel, problema timpului și a prezentului stă în legătură cu mișcarea și cu schimbarea, mișcarea fiind însușirea esențială care împiedică ființa să coincidă cu ceea ce este: punctul, în accepție eminesciană, este cel care marchează „intrarea” în devenire, declanșarea metamorfozei: „*Dar de odată-un punct se mișcă/ Cel întîi și singur, iată-l*” (**Scrisoarea I**)

Statutul prozei **Archaeues** – prefată pentru nuvela **Sărmanul Dionis** sau text autonom (deși, chiar și în această a doua variantă poate fi considerat pre-text pentru ansamblu) - pare a fi stabilit de explicația eminesciană care afirma existența în fiecare dintre noi, a unei posibilități coerente, organizate: „*Stă dincoace de noi, ca într-un manuscris, cîte un arheu, de care suntem manevrați, iar dacă nu joci piesa din manuscris cum trebuie este undeva un arheu jignit.*”

Manifestări succesive

Ca posibilitate organizată, ca structură care ține și care face ca altceva să țină prin ea, **Archaeues** „n-are subzistență. Dar are în schimb consistență... Există o «rațiune» încapsulată în orice situație reală. Poate că ea păstrează, în întruchipările ei diferite, un anumit raport cu rațiunea

generală; dar ceea ce interesează acum este raportul cu materia ei, pe care o stăpânește și organizează, ca o rațiune autentică, deși singulară, cum este.” (C. Noica 1975: 159)

Fiecare om fiind „o-ntrebare pusă din nou spiritului Universului” (mss. 2261), în tipologia eroilor intuim însușiri ale Archaeus-ului: rostul lor de a ilustra principiul energiei vitale pe scara eternității (*punctum saliens*), capacitatea de a se mișca într-un timp „intemporal” și într-un spațiu nedimensional, de a putea transcede limitele impuse cunoașterii și cele ale trecerii de la ființă la ne-ființă, de la moarte la viață. Este cazul lui Făt-Frumos, ca și „Sărmanul” Dionis – archei în șirul fenomenologic.” (Aurelia Rusu în Eminescu 1982: 460)

Timpul și memoria textului

Narînd întâmplări trecute, povestind, textul literar (în proză) are ca timp existențial trecutul, pre-existînd receptării sale, care ar putea chiar anticipa emiterea sa, dacă cel care creează textul e considerat în același timp receptor prim, încercînd să dea o semnificație sensului neactualizat; așadar un complex de posibilități (un *Archaeus*), dar care nu are parte de un șir nesfîrșit de archei, ci de diferite metamorfoze ale acelorași.

Între cei doi poli: anterioritate (a textului) și posterioritate (a momentelor comunicării), se situează prezentul comunicării (nederminat), revelat prin *incipit* care deschide calea spre întemeierea universului semantic de tip estetic. „*Netăgăduit că sunt multe lucruri la priceperea căroră nu-l ajunge capul pe-un membru gros de la primărie sau pe-un subcomisar de poliție – deși aceștia sunt în general oamenii care pricep tot.*” (*Archaeus*). Dar această frază nu reprezintă, de fapt, un veritabil început - poate doar al desfășurării sintagmatice a textului ca întreg, dar și în acest caz situația este incertă -, întrucît întîlnim alte variante, semne ale activării memoriei, ale necesității de re-scriere, ale descifrării palimpsestului. Astfel, în mss. 2297 citim: „*Schema cursului naturei este un cerc de forme , prin care materia trece ca prin puncte de tranzițiune. Astfel ființele privite în sine sunt asemenea unui rîu curgător pe suprafața căruia sunt suspendate umbre. Aceste umbre stau pe loc ca o urzeală, ca ideea unei ființe sub care undele rîului etern altele formează o bătătură, singura ce dă consistență acestor umbre și totuși ea însăși, într-o eternă tranziție, într-un pelerinagiu din ființă-n ființă, un Ahasver a formelor lumii...*”

Încercînd soluționarea tezei care privește o metamorfozare la infinit sau o întrerupere a acestui proces, Eminescu formulează întrebarea: „*Este numărul formelor în natură mărginit sau nu?*” (mss. 2255) sau se înspăimîntă : „*Dacă a mea durere, un veșnic Ahasver,/ La sorți va fi pus iarăși, de către luimi din cer,/ Ca cu același suflet din nou să reapară/ Migrației eterne unealtă de ocară?*” (***Bolnav în al meu suflet***), răspunsul rămînînd inaccesibil: „...*Cine-mi spune că-i cea din urmă oară?*”.

Textul, ca variantă actualizată a unui sistem pre-existent de semne, afirmă explicit abandonarea oricăror raportări anterioare, vrînd să instituie propria sa lume („*Se vede că autorul vrea să înceapă de la az buchî*”). Acest lucru nu devine posibil însă decît odată cu abandonarea textului cu caracter teoretic, care situează în prim-plan propriul proces de producere într-un act de comunicare ce își are începutul într-un moment anterior. Refuzul determinismului caracterizează însă *povestea*, care se sustrage hotarelor spațiului și timpului: „*S-ascultăm poveștile, căci ele cel puțin ne fac să trăim și-n viața altor oameni, să ne amestecăm visurile și gîndurile noastre cu ale lor... în ele trăiește Archaeus*”, căci Veșnicia nu este nici înainte, nici după timp: este o dimensiune asupra căreia timpul se poate deschide, fără certitudinea că există o cale de acces către Absolut.

Moșneagul, acel *Antiquus dierum* – „*Cel vechiu de zile*”, își propune o inițiere a neofitului în teoria despre Archaeus, însă « la théorie de la poursuite dépend de fondements lointains, des écrans opaques de la loi du temps, et transporte l'antique son de la mémoire, le souvenir de l'image qui soutient le mystère du repérage et des cercles équivalents de l'idée ». (L. Saffaro 1985: 17)

Considerînd timpul din perspective diferite - a prozei artistice și a eseului filosofic, devine important faptul ca ***Povestea regelui Tlă***, fragmentul ***Archaeus*** sau ***Istoria unei lacrimi*** se află în interiorul textului, de aspect teoretic: Istoria fiind un exercițiu de anamneză („*Pare că te cheamă cineva din urmă pe nume...te uiți și nu-i nimic*”), artistul „*e un inel dintr-un șir întreg de oameni care l-au purces*” (***Istoria unei lacrimi***), povestea rămîne „*partea cea mai frumoasă a vieții omenеști. Cu povești ne leagă lumea, cu povești ne adoarme. Ne trezim și murim cu ele.*” (***Archaeus***)

Sustrăgîndu-se în mod voit dimensiunii poveștii regelui Tlă înspre care Moșneagul îl atrage, tînărul dorește reluarea firului poveștii despre „singura realitate pe lume”, Archaeus, Moșneagul fiind în căutarea și

sperînd că „va găsi cuvîntul care să păsteze tăcerea”. (Derrida 1967: 385). Astfel, cele două povești se amestecă, la fel ca în *Cînd crivățul cu iarna*: „Atuncea focu-mi spune poveste-a mai frumoasă/ Din el o aud astfel cum voi să o aud/Și-amestec celelalte cu glasul-pîlpîit/Și mîndru-acest amestec gîndirea-mi o descoasă,/ O-nșiră-apoi iarăși cum dînsa a voit”; personajul pare a da ascultare îndemnului rilkean: ”Nu te lăsa sedus de suprafețe, în adîncimi totul devine lege!” Ieșirea din etern și accederea la prezent, singurul care împarte cu eternitatea privilegiul de a fi - este nu se poate face însă decît prin fragmentare și acest proces devine posibil în poveste, în vis sau în fantezia creatoare. Povestea devine o lume a dezmarginirii, o irealitate cu maximă deschidere și adîncime, dar care, spre deosebire de vis, este construită: nu numai că spun povestea lumii, dar o preiau și devin creatorul propriei mele povești.

Infinit - Infinire – Trecere

Întrucît „orice idee despre absolut este negativă”, Eminescu va acorda importanță numirii, identității atribuite **conceptului** de timp și metamorfozelor sale, spunînd astfel *nefinitul* timpului, *nefinitul* spațiului, căci ”cu infinitul ești în nemargini, cu nefinitul în margini.” (Noica 1975: 57) Sau, tot cu termenii lui C. Noica, „morții i se asociază nefinitul, în timp ce viața are infinitul de partea ei, sau timpul, înfinirea.” (ibidem). Astfel, din cîmpul lexical al termenului **timp**, Eminescu denumеște Archaeul „etern”- „Și etern este tot ce este întotdeauna de față.. în acest moment. ” (**Archaeus**), putînd spune deopotrivă Eternul, căci „răspunzător pentru drama existențială este Timpul-Demiurg” (Rosa del Conte). Aflarea tîlcului poveștii rămîne inaccesibilă neinițiatului, care se încadrează într-un alt timp, mai bine spus în *vreme* și, nu numai că nu poate descifra eternul, dar îi și refuză revelarea: Acel *niciodată* rostit de erou pare să intre în opoziție cu a-temporalul „*A fost odată*” al basmelor, el este așadar intrat în timpul concret, supus trecerii și încearcă să afle rostul vremurilor așa cum vremea dă rost fiecărui lucru. *Netemporal* înseamnă, de fapt, *Absolutul*, căci e negativul.

Existența, prin cele două ipostaze ale sale: *posibilitate* (în ordinea lumii) și *realitate* (în lumea fenomenală) va fi percepută diferit, în funcție de criteriul cu care se operează: cel al creativității sau al „firului logicii”: „Oamenii învățați, dar fără talent propriu, adică purtătorii ființei moarte mi-i închipuiesc ca o sală întunecată cu o ușă de intrare și cu una de

ieșire. *Ideile streine intră printr-o ușă, trec prin întunericul salei și ies pe cealaltă, indiferente, singure și reci.*” (mss 550), rămânând fidele convenției perceperii lumii. Acestora li se opune „fantazia poetului și a artistului” care „*nu mai este reflecția lumii astfel cum ea se arată ochilor într-o reală trezie*”, „*capul unui om de talent*” fiind „*ca o sală iluminată cu păreți de oglinzi*” (mss 550).

Privită detașat, viața fenomenală pare fluviu neîntrerupt („*Vreme trece, vreme vine*”), individul însă e un fragment, o existență limitată, aceasta nefiind decât diviziune infimă „din noaptea vecinicei uitări, în care toate curg”. Universalitatea frământării este punctată de refrenul „*valurile, vânturile*”, existența fiind „*cîntul cel etern neisprăvit*”, căci ceea ce este propriu creației divine va deveni propriu și creației umane.

Deschizînd căile de acces spre fantasticul eminescian, care cristalizează într-o succesiune de aventuri ale spiritului în oniric, **Archaeus** este, încă o dată, o dovadă a respingerii cadrelor pre-stabilite, conținutul narativ fiind cel care impune formula, cerută de povestea în vis a narațiunii. Refugiul în fantastic, invocarea practicilor magice (ca în **Sărmanul Dionis**) credința în ireversibilitatea timpului sînt tot atîtea forme ale uitării condiției: „*Să străiască-n vremi cărunte și să-și uite toată firea*” (**Mureșanu**). Ca inteligență întrebătoare, pentru care „*totu-i problem*”, Eminescu imaginează diferite forme ale uitării: fie retragere din „*lumea cea comună*”, regresiune temporală, fie spațial, printr-o neistovită sete de peregrinări în cosmos, care sînt echivalente cu fuga de lume (dacă e să considerăm **tempus** ca înrudit cu **templum**, așa că timpul ar însemna tot spațiul, sacru și originar). Dez-mărginirii în absolut, muzicii lui Beethoven, îi corespunde în **Sărmanul Dionis** călătoria în lună, înălțare ce vizează eliberarea de profan; așa cum Beethoven compune după ce va fi uitat natura vocii omenești, actualizînd o „*reminiscență de memorie*”, momentul Dan sau momentul Dionis nu reprezintă decât activări ale aceleiași substanțe eterne. Întoarcerea în timp înseamnă scoatere din simultaneitate, aducerea celui alt ca memorie, o nevoie de identitate cu sine și în același timp distanțare de sine.

Indiferent dacă vorbește despre un timp cosmic, al ritmurilor astrale, al anilor-lumină , despre un timp fizic – pe care Thales îl desemnase prin numărul mișcării după anterior și posterior – despre un timp mitic, timpul sacru, „marele Timp” sau cel al omului, care gîndește la rîndul lui timpul și are viziuni temporale, Eminescu vorbește despre o

„fire unică” (Noica), ritmicitatea, pulsația sau *treierul*. Fiecare timp își dobândește identitatea printr-o prefacere și refacere neîncetată, într-o metamorfoză continuă. Astfel, timpul își dezvăluie natura sa proteică; el nu e ceva în afara lucrurilor, e un suflet al lor, mai degrabă ceea ce le pătrunde, căci nu poate fi intuit nici doar înăuntrul lucrurilor, căci timpul e cel care se gîndește la trecerea noastră: „*Ca și miile de unde,/ Ce un suflet le pătrunde,/ Treierînd neconținut/ Sînul mării infinit.*” (**Numai poetul...**)

Elasticitatea timpului

Ideile din concepția kantiană asupra raporturilor dintre timpul subiectiv și timpul obiectiv: „*În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spațiu – ele sunt numai în sufletul nostru. Trecut și viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sîmbure de ghindă, și infinitul asemenea, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă*” îl fac pe Călinescu să vorbească despre „halucinații de timp și spațiu”. Dacă în receptarea lumii are loc o încercare de anulare a temporalității, printr-o percepere deformată a „blestematului de timp” – fie prin dilatare („o eternitate”), fie prin comprimare („un minut”), la întemeierea ei, adică în vis („*În faptă, lumea-i visul sufletului nostru*”), timpul este suspendat. Neputința afirmării unui lucru și a unei idei imposibile stă în legătură cu ne-recunoașterea esențelor și a regulilor după care se desfășoară jocul: nerespectarea rînduiei, a succesivității temporale („*Toate cele la vremea lor*”), neconsumarea băuturii care l-ar face să intre într-o altă ordine temporală, a tăcerii ca primă fază a inițierii, îl mențin pe tînăr legat de ordinea dată, într-o „lume ca nelumea”, pe care Moșneagul vrea s-o tulbure printr-o „altă ordine de lucruri”, amintindu-i de relativitatea adevărului. Elasticitatea nu e numai a timpului, în care prin instalarea în vis, raporturile dintre realitate și meta-realitate sînt răsturnate, ci și a individului care se visează elastic și care își are propria lume reală, nedorind să-și reamintească condiția.

Eminescu nu numai că dă conceptelor de *timp*, *trecere*, *veșnicie* o identitate românească, dar, deși poate utiliza termeni ca **infinit**, **infinitate** sau **nemărginire**, ajunge să și creeze doi termeni noi: „**nefinire**” și „**infinire**”, **infinit** conținînd în structura lui un participiu trecut care i-ar anula conținutul semantic: „*În ce nefinire microscopică s-ar pierde*

milioanele de infuzorii ale acelor cercetători, în ce înfinire de timp clipa de bucurie.” (Sărmanul Dionis)

În **Aspecte ale Mitului**, în capitolul *Mitologia Memoriei și a Uitării*, Mircea Eliade afirmă că „adevărata anamnesis istoriografică se revarsă și ea într-un timp primordial, Timpul în care oamenii își fondau comportamentele culturale, crezând totodată că aceste comportamente le erau revelate de Ființe supranaturale”, astfel acest *Antiquus dierum* nu face decât să-și proiecteze novicele spre o memorie a originii, fiindcă nimic nu e pierdut și fiindcă „datorită timpului ce nestrămutat distruge pentru că, originea a căpătat un sens...” (Claude-Henri Rocquet), pentru că, pentru suflet, cunoașterea constă în reamintirea Ideilor pe care le-a contemplat în cer.

Ființa, „*trecînd din formă-n formă*”, așadar, înscrisă în *succesivitate* prin materialitatea ei (coaja prizonierantă) dorește, ca prin genialitate (partea spirituală) să acceadă la „*roată*”, la *simultaneitatea* ce aparține divinului, așa cum apare în *Sărmanul Dionis*. Sfîșiată (desprinsă în fișii și supusă chinului transformărilor), partea originară se vrea integrată totul originar „*O, de-aș muri odată*” (*Povestea magului călător în stele*).

BIBLIOGRAFIE

- Mihai Eminescu, 1997, **Geniu pustiu. Proză literară**, Editura Litera, Chișinău
- Mihai Eminescu, 1992 **Aur, mărire și amor**, Editura Scrisul Românesc, Craiova
- Mihai Eminescu, 1982, **Opere** (ediție Aurelia Rusu), vol. 6, Editura Minerva, București
- Mihai Eminescu, 1978, **Poezii. Proză literară**, vol. 2, Editura Cartea Românească
- Mihai Eminescu, 1970, **Despre cultură și artă** (ediție D. Irimia), Editura Junimea, Iași
- George Călinescu, 1993, **Opera lui Mihai Eminescu**, vol. I, Ed. Hyperion, Chișinău
- Constantin Ciopraga, 1973, **Personalitatea literaturii române**, Editura Junimea, Iași
- Rosa Del Conte, 1990, **Eminescu sau despre Absolut**, Editura Dacia, Cluj-Napoca
- Jacques Derrida, 1967, **L'Écriture et la différence**, Editions Seuil, Paris,
- Mircea Eliade, 1990, **Încercarea labirintului**, Editura Dacia, Cluj-Napoca
- Constantin Noica, 1975, **Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii românești**, Editura Eminescu, București
- Constantin Noica, 1992, **Cuvînt împreună despre rostirea românească**, Editura Humanitas, București
- Liviu Rusu, 1966, **Eminescu și Schopenhauer**, Editura pentru Literatură, București
- Lucio Saffaro, 1985, **Théorie de la poursuite**, Editions d'Alphée, Paris

Lirism și temporalitate în *Odă în metru antic*

Modul liric este identificat în romantism cu intenția de reprezentare a unui obiect inefabil cum este afectivitatea, fapt care transformă poezia „într-o experiență individuală, incomunicabilă, o experiență care nu poate fi nici descrisă, nici împărtășită, sau, în orice caz, nu cu mijloace obișnuite.” (Comloșan-Borcin 2003: II/ 132)

Limbajul liric, ca orice limbaj, va suplini o absență, evocând „într-o scenă imaginară ... ceea ce noi numim, într-o manieră indubitabil prea simplistă, «obiectul» dorinței” (Gans 46/1981: 131) poetului-subiect, iar funcția sa nu va mai fi aceea de a transmite o stare de altfel incertă și ambiguă, al cărei sens nu poate fi decât cel mult aproximat, ci de a produce niște emoții presupus asemănătoare cititorului.

Vorbirea lirică devine produsul manifestării unei anumite excitații, în care s-au întrepătruns obiectivul și subiectivul (Kayser 1975: 476-477). Ei îi corespund, conform lui Wolfgang Kayser, trei atitudini lirice fundamentale: enunțarea lirică, apostrofarea lirică și vorbirea cantabilă. Dacă prima dintre ele are într-o anumită măsură un caracter epic, identificând un «existent» și exprimându-l, iar cea de-a doua unul dramatic, transformând în urma înfîlnirii dinte „sfera sufletească și cea obiectivă” obiectualitatea în «tu», ultima este „cea mai tipic lirică” și are ca rezultat apariția odei: „Aici nu există o obiectualitate opusă și care să acționeze asupra eului, aici cei doi factori se contopesc pe de-a-ntregul, aici totul este interioritate. Manifestarea lirică este simpla autoexprimare a interiorității subiectivizate sau a subiectivității interiorizate.” (Kayser 1975: 477-478).

Vorbirea cantabilă se caracterizată prin: un «tu» de obicei mai apropiat de vorbitor, „accesibil contemplării” și care nu impune o atitudine de «preamărire»; un eu mai ferm, mai sesizabil și „parcă mai familiar decât *vates*-ul imnurilor autentice” (Kayser 1975: 480); o singură conturare a atitudinii fundamentale; contopirea subiectivului și obiectivului; automanifestarea unei stări sufletești la un anumit nivel;

lipsa stratificărilor și a subordonărilor în cadrul procesului liric, desfășurat mai degrabă liniar sau ca rotire în jurul „acelui centru tainic al stării sufletești” (Kayser 1975: 482).

În *Odă...*, subiectul enunțiator (în termenii lui Kayser vorbitorul) se adresează unor entități diferite, ambele de gen feminin. Prima este identificată cu suferința („*Suferință, tu...*”), iar cea de-a doua cu nepăsarea („*Vino iar..., nepăsare tristă*”). Folosirea perfectului simplu „*răsăriși*”, a adjectivului „*dulce*” (la superlativ absolut, datorită îmbinării oximoronice cu „*dureros*”), precum și rechemarea la sîn a nepăsării, personificată prin acest gest și prin epitetul «tristă», implică ideea unei relații de familiaritate între „vorbitor” și un «tu» care substituie inițial figura iubitei, marcată metonimic în text prin substantivele *suferință* și *ochi*, urmate fiecare de către un determinant adjectival („*dureros de dulce*” și „*tulburători*”), iar ulterior personificarea unei atitudini (nepăsarea).

Toate verbele, cu excepția lui „*răsăriși*”, „*piară*” și „*vino*”, sînt la persoana întîi, conturînd imaginea unui „eu” ferm, ușor sesizabil de către cititor, și care-i oferă posibilitatea de a se transpune mai ușor în experiența enunțată de subiect.

Nu se poate identifica în *Odă...* o situație, un fapt sau un cadru obiectiv care să fie prezentificate în manieră „subiectivă” prin intermediul discursului liric. Acesta este produsul unei experiențe-limită a cărei declanșare presupune tocmai contopirea obiectivului și a subiectivului prin instaurarea unei stări neobișnuite manifestată la un grad maxim de intensitate („*ard de viu*”; „*Focul meu a-l stinge nu pot cu toate/Apele mării*”; „*De-al meu propriu vis mistuit mă vaiet,/ Pe-al meu propriu rug mă topesc în flăcări*”). O dată cu trecerea de la starea contemplativă inițială la cea de maximă tensiune se manifestă și dorința de închidere a cercului situațional prin revenirea la postura inițială.

Avînd în vedere aceste caracteristici, atitudinea lirică ce transpare din poezia eminesciană corespunde celei intitulată de W. Kayser vorbire cantabilă. Discursul produs de ea depășește statutul unei enunțări sau al unei apostrofări, reprezentînd cel mai înalt grad de manifestare a „subiectivității interiorizate”.

Atitudinea și forma discursului liric se modifică de-a lungul variantelor. Inițial este invocată la persoana a doua figura lui Napoleon (A¹), ulterior oda ia forma unui monolog (B), ajungînd, în urma

„retușurilor” și „infiltrațiilor” care vor „neutraliza, anonimizându-le, atributele ei napoleoniene” (Mihai Eminescu 1994: III/ 114) (C¹), la o subiectivizare și o concentrare tot mai pronunțate (C², D și E), corelate cu reducerea treptată a numărului de strofe de la 13 (C¹), la 12 (C²), apoi la 8 (D), la 7 (E) și într-un final la 5 (F).

Singurul element care nu se schimbă este apariția unei „treziri” dintr-o stare de „mirare de sine”(A¹, B, C¹, C²) sau de contemplație (E, F), fixată într-o dimensiune atemporală marcată la nivel textual prin folosirea imperfectului. Această „trezire” determină coborîrea în mulțime, coborîre care, în primele două variante se soldează cu reîntoarcerea pe soclu, pe cînd în ultimele oferă prilejul întîlnirii cu „ochii cei ucigași”, „ochii turburători” care provoacă o a doua ruptură la nivelul percepției temporale prin revelarea „voluptății morții”.

Starea lirică se declanșează pe fondul manifestării unei temporalități care se poate califica, utilizînd o sintagmă aparținînd Rosei Del Conte, drept „dispersivă” și caracterizată prin ritmuri psihologice măsurate după gradul de intensitate al suferinței, produs al unui „*sentiment...al timpului clipei*”, *dar nu de factură faustică, și al unei aptitudini „de a consuma tot viitorul în intuiția punctuală a unei clipe”* (Rosa del Conte 2003: 188).

Eului liric îi este revelată natura psihologică a timpului, care va fi perceput dual, drept un timp al vieții și un timp al morții, „*condiție și măsură a tensiunii sale vitale, a efortului său de a dori și de a vrea*” (Rosa del Conte 2003: 182), fiind intervalul conștient dintre apariția unei nevoi/ înregistrarea unei lipse, și satisfacerea/eliminarea ei (Rosa del Conte 2003: 150).

Relația dintre starea lirică și temporalitate se concretizează în plan textual prin ceea ce Ioana Em. Petrescu numește „un joc” al timpurilor și modurilor verbale, dublat de o varietate de ipostaze pronominale asumate de un «eu» generic. Astfel, apariția infinitivului „a muri” din primul vers, marchează „coborîrea din zona nominală, experimentînd acțiunea” (Ioana Em. Petrescu 1991: 141).

Starea de imobilitate a ființei, redată prin folosirea imperfectului, timp al indeterminării, asociat adverbului „*pururi*”, este ruptă „dramatic și abrupt” (Ioana Em. Petrescu 1991: 141) în strofa a doua prin folosirea adverbului „*deodată*” și a verbului la perfect simplu „*răsăriși*”, care introduc „acut” sentimentul temporalității, marcînd în același timp și declanșarea crizei ce va rupe identitatea ființei. Dacă în prima strofă,

pronumele era doar de persoana întâi, acum apare și unul la persoana a doua, cauzator al unei suferințe nedeterminate. „Cu exprimarea lui «tu» se trece în regimul alterității, unde «tu» este o alteritate tranzitorie” (Ioana Em. Petrescu 1991: 141).

Verbele la prezent din strofa a treia oferă actualitate și permanență rupturii înregistrate anterior, iar comparația cu Hercule și Nessus introduce un alt pronume la persoana a treia, „un «el» care ridică în regim mitologic destinul eului, destinul «meu»” (Ioana Em. Petrescu 1991: 142).

Suferința este cea a unui sine sfîșiat ce se ascunde în spatele unor măști pronominale.

Ultima strofă marchează pasajul de la regimul afirmării unei dorințe la cel al invocării morții ca unică posibilitate de întoarcere la starea inițială și la acel „eu” care se contemplă pe sine ca entitate nediferențiată din moment ce nu se confruntase încă cu alteritatea prezenței feminine.

Cadrul folosit ca suport în desfășurarea stării lirice nu este tipic «romanțelor» postume, în care discursul liric are, așa cum remarcă Nicolae Manolescu, un caracter „mediat”, poetul recurgînd doar rareori la „confesiunea nemijlocită, subordonînd-o de obicei unei viziuni epice sau dramatice, în care se fac auzite mai multe «voci», aceea a poetului fiind o «voce» printre altele; între aceste voci se înjghebează un «dialog», care, nu o dată își țese replicile în sînul unei «scene» aproape teatrale, fixată de la început într-un «cadru» precis.” (Manolescu 2002: 120)

Scenariu dialogat lipsește cu desăvîrșire, fiind înlocuit de un monolog, iar cadrul tipic desfășurării sentimentului erotic se pierde, în cazul de față, într-o ambiguitate contextuală: mantia din prima strofă și privirea ridicată către stele trimit la variantele anterioare și la ideea de statuie; urmează întîlnirea cu suferința care „răsare” asemenea unui astru, lipsind o indicație precisă care să ne clarifice dacă statuia a coborît de pe soclu pentru a o întîlni, ca-n variantele precedente, sau a fost ea cea care i s-a revelat, smulgîndu-l din contemplație, sau dacă nu este vorba în fond de nici o statuie¹; în timp ce ultimele trei strofe nu mai permit identificarea nici unei indicații scenografice.

¹ Cezar Papacostea identifică „manta” cu tribunul filosofilor stoici și cinici, pe cînd Perpessicius o consideră ca făcînd parte din atitudinea romantică (vezi nota introductivă

Este evidentă tendința de simplificare a versului și de eliminare a unui retorism facil, dar aceasta nu ar trebui înțeleasă, conform părerii Ioanei Em. Petrescu, drept „o abandonare a ornamentului în favoarea unei absolute «simplicități» a discursului poetic...ci o evoluție de la figurile de stil spre figurile de structură (în limbaj consacrat, spre figuri gramaticale) sau spre aparent tradiționale structuri metrice fixe” (Ioana Em. Petrescu 2002: 223), căci dubla comparație mitologică își pierde prin resemantizare valoarea ornamentală din poeziile de tinerețe, devenind „idee de redescoperire prin mit, a situațiilor arhetipale ce definesc condiția umană, primind funcția ce-i va fi specifică în limbajul literar al veacului nostru.” (Ioana Em. Petrescu 2002: 152).

Ar fi mai degrabă vorba de figuralul teoretizat de Laurent Jenny în **Rostirea singulară**, adică de „procesul estetic-semantico care condiționează readucerea discursului la puterea actualității” (Jenny 1999: 10) și care presupune legătura dintre procesele tensionale și cele reprezentative, pentru că „figuralul nu poate exista în afara esenței discursivului, în măsura în care acesta din urmă este locul unei deplasări în act și a deschiderii unui nou drum reprezentativ.” (Jenny 1999: 81).

Și cum am putea defini mai bine sintagma „a învăța a muri” sau „*pe mine/ Mie redă-mă*”, decât ca pe un „dispozitiv” care „deschide un câmp diferențial mai vast decât cel în care se înscrie limba și parcă anterior acestuia” (Jenny 1999: 59), căci forma propusă de figural „are o consistență enigmatică și ireductibilă, dispunerea sa este sigură, dar sensul se află înaintea sa. Ea se produce, astfel, în sincopa dintre ceea ce e împlinit și ceea ce va să vină, sincopă în care se desface orice posibilitate a unui acord prestabilit cu figura. Ea indică o direcție pe care nu sîntem siguri că ne putem înscrie și cu atît mai puțin că o putem parcurge pînă la capăt.” (Jenny 1999: 58).

Factorul care declanșează în **Odă...** instaurarea stării lirice a fost considerat de unii exegeți o criză de natură existențială², o scindare a sinelui³, fiind neglijate elementele care trimit la ideea unei experiențe

la **Odă...** aparținînd lui Perpessicius, în Mihai Eminescu, 1994, **Opere**, ediția Perpessicius, vol. III, Editura Saeculum și Editura Gemina, București).

² Cf. opinia lui Edgar Papu (1979: 204), care afirmă că **Odă** este „pe plan mondial, poate prima valoroasă piesă lirică a existențialismului”.

³ Ioana Em. Petrescu (1991: 151) vede în figura lui Hercule pe cel „condamnat să trăiască în aeternum, în propriul trup, moartea pe care el a dat-o lui Nessus; viața lui

erotice, deși apar încă din varianta C¹. „Ochii turburători” devin astfel semnul personificării unei suferințe care are un dublu statut de subordonare, față de un sine imobil, fixat într-un imperfect al nedeterminării și un sine prăbușit într-un prezent al istoriei, lipsit de instrumentele necesare pentru a gestiona această implozie de voluptate thanatică care declanșează o criză asemănătoare celei pe care Emil Cioran o descrie în eseu *A fi liric* din *Pe culmile disperării*.

Nu poate fi vorba de vreo influență directă (din mărturisirile lui Cioran nu reiese că ar fi fost pasionat de acest text, ci de *Rugăciunea unui dac*), și nici de o posibilă redescoperire a lui Eminescu prin intermediul viziunii cioraniene asupra lui (Cheie-Pantea 2002: 9-11), ci mai degrabă de o afinitate intelectuală care, în cazul de față a produs anumite similitudini interesante, care ar merita să fie semnalate.

La începutul eseului Cioran se întreabă de ce nu putem rămîne închiși în noi înșine și umblăm în căutarea unei expresii, a formei, „încercînd să golim de conținuturi și să sistematizăm un proces haotic și rebel” (Cioran 1990: 5). Dar nu se poate obține o formă altfel decît prin smulgerea din singurătate, adică prin renunțarea la acel „A fi plin de tine însuși, nu în sens de orgoliu, ci de bogăție, a fi chinuit de o infinitate internă” (Cioran 1990: 5) și confruntarea cu alteritatea. Dar, „a fi chinuit de o infinitate internă și de o tensiune extremă, înseamnă a trăi cu atîta intensitate încît simți cum mori din cauza vieții. Este atît de rar acest sentiment și atît de ciudat, încît ar trebui să-l trăim cu strigăte.(...) Cînd tot ce ai tu ca trecut sufletesc palpită în tine într-un moment de nemărginită încordare, cînd o prezență totală actualizează experiențe închise și cînd un ritm își pierde echilibrul și uniformitatea, atunci din culmile vieții ești prins în moarte fără a avea acea groază în fața ei care însoțește obsesia chinuitoare a morții.” (Cioran 1990: 5-6).

Pentru a fi cît mai bine înțeles, Cioran pune această stare în legătură cu sentimentul pe care amantii îl au „cînd în culmea fericirii le apare trecător, dar intens, imaginea morții”, la fel cum Eminescu face trimiteri aluzive la starea erotică, mai accesibilă cititorului, chiar dacă la fel de intransmisibilă.

devine trăirea morții («nemurirea») celui alt.(...) Hercule, cel impregnat de sîngele arzător al lui Nessus, nu se poate elibera de povara otrăvitoare a alterității și nu poate redeveni el însuși în spațiul propriei morți”.

Această stare se află la baza experienței lirice, căci „Devii liric atunci cînd viața din tine palpită într-un ritm esențial și cînd trăirea este atît de puternică încît sintetizează în ea întreg sensul personalității noastre.” (Cioran 1990: 7).

Unii oameni devin lirici doar în momentele capitale ale vieții lor, atunci cînd iubesc sau suferă, dar este vorba, după părerea lui Cioran, de un lirism accidental, care-și are sursa în determinante exterioare și durează atît cît acestea sînt prezente. Dar „Nu devii liric decît în urma unei afectări organice și totale”, căci „Nu există lirism autentic fără un grăunte de nebunie interioară. Este caracteristic faptul că începutul psihozelor se caracterizează printr-o fază lirică în care toate barierele și limitele obișnuite dispar pentru a face loc unei beții interioare dintre cele mai fecunde. Astfel se explică productivitatea poetică din fazele prime ale psihozelor. Nebunia ar putea fi un paroxism al lirismului.” (Cioran 1990: 9).

Nu se poate determina exact ceea ce îl va fi incitat pe Eminescu să scrie *Oda*, dar trebuie semnalat faptul că elaborarea ei se întinde pe o perioadă care merge, cu întreruperi, de la 1873 pînă la 1882 și că ultima variantă este considerată de majoritatea exegeților ca fiind cea mai valoroasă. Coincidența dintre apropierea anului de declanșare a bolii și definitivarea acestei ode atît de neobișnuite și moderne prin ambiguitatea contextuală, prin discursul concis și nu în ultimul rînd prin forma fixă (revalorizată ulterior de poeții moderni de talia lui T. S. Eliot și Ezra Pound), poate fi și rămîne doar o stranie coincidență, sau poate duce la concluzia că starea pe care o descrie eul liric este tocmai aceea despre care vorbește Cioran în fragmentul citat anterior, adică nebunia ca „paroxism al lirismului”.

Instaurarea stării lirice din *Odă în metru antic* este, dincolo de natura ei sau a experienței declanșatoare, legată textual și semantic de ieșirea dintr-o temporalitate cosmică care îi oferă subiectului enunțiator o perspectivă statuară precum și ocazia de a se „mira de sine”, avînd drept unic punct de reper „steaua/Singurătății”, și de intrarea într-una a devenirii resimțită ca „o vremelnicie curgînd în matca duratei” (Rosa del Conte 2003: 141). Iruperea sentimentului temporalității coincide cu apariția prezenței feminine, oferindu-i subiectului ocazia de a se confruntarea cu sinele „mistuit” de propriul vis, și de a se percepe astfel ca alteritate.

Din *Odă în metru antic* transpare imaginea unui Eminescu „plin de umbra sa augustă, statuar, sorbind voluptatea rece a eternității (și conștient totodată, dincolo de sensul estetic al personalității sale și de valoarea sa morală, de divinitatea actului poematizării ...). El se consumă în erosul ideal, în visul nebun al «morții eterne», năzuind la indiferența înțeleasă ca finalitate tragică a genialității” (Negoîtescu 1980: 121).

BIBLIOGRAFIE

- Iosif Cheie-Pantea, 1999, **De la Eminescu la Nichita Stănescu**, Editura Excelsior, Timișoara
- Iosif Cheie-Pantea, 1999, **Repere eminesciene**, Editura Excelsior, Timișoara
- Emil Cioran, 1990, **Pe culmile disperării**, Editura Humanitas, București
- Doina Comloșan, Mirela Borchin, 2003, **Dicționar de comunicare(lingvistică și literară)**, vol. II, Editura Excelsior Art, Timișoara
- Rosa Del Conte, 2003, **Eminescu sau despre Absolut**, Editura Dacia, Cluj-Napoca
- Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, 1996, **Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului**, Editura Babel, București
- Mihai Eminescu, 1994, **Opere**, vol III, ediția Perpessicius, Editura Saeculum și Editura Gemina, București
- Eric Gans, 1981, *Naissance du Moi lyrique, du féminin au masculin*, în **Poétique**, nr. 46
- Kate Hamburger, 1986, **Logique des genre littéraires**, Edition Seuil, Paris
- Laurent Jenny, 1999, **Rostirea singulară**, Editura Univers, București
- Wolfgang Kayser, 1975, **Opera literară**, Editura Univers, București
- Nicolae Manolescu, 2002, **Despre poezie**, Editura Aula, București
- Ion Negoitescu, 1980, **Poezia lui Eminescu**, Editura Junimea, Iași
- Edgar Papu, 1979, **Poezia lui Eminescu**, Editura Junimea, Iași
- Ioana Em. Petrescu, 1991, **Cursul Eminescu**, Cluj-Napoca
- Ioana Em Petrescu, 2002, **Eminescu. Modele cosmogonice și viziune poetică**, Editura Paralela 45, Pitești

Eminescu: neliniștea formei

Interpretarea noastră a fost orientată de exigențe ale traducerii, între acestea, principiul că exgeza este o etapă esențială în reconstituirea sensului unor creații poetice într-o altă limbă. Din această perspectivă am urmărit raportul dintre semne și structuri cu rol principal în generarea sensurilor poetice în *Patria vieții e numai prezentul* și *Confesiune*.

Patria vieții e numai prezentul

Spațiul și timpul se configurează în poezia lui Eminescu ca un complex de întemeiere a fenomenalului. Iar lumea, ca reflex al acesteia se identifică cu locul manifest de expansiune a voinței de a fi, căci formele concrete, deși multiple, ascund același principiu prim în mii de exemple: „Nu știi c-atingînd pe unul / I-atingi pe toți – Mulțimea e părere.” Fenomenul conferă reprezentării funcții multiple, între acestea funcția de întemeiere existențială, a și funcția de formă a esenței. Ipoteza se verifică în măsura în care semnul poetic **icoana** – asupra căruia ne-am oprit în mod special - e asociat reprezentării, iar dictonul *nosce te ipsum*, concentrării substanței lumii în subiect. Dincolo de dinamica fenomenelor, romanticul caută esența printr-o pierdere de realitate naturală, în favoarea uneia formative (originare, primordiale).

În sintagma **icoană aceeași**, înțeleasă ca spațializare a gândului, reprezentarea depășește limitele unei ordini tabulare, verticalizîndu-se. Icoana ca entitate hibridă nu e reprezentare decît parțial, ca fenomen supus cronologiei lui „au fost” și „va fi”. Ca în-semn eidetic însă, aceasta e existență ipostatică și act prezent ce susține circularitatea lui Același. *Voința oarbă de a fi* se exprimă într-o „gestică ceremonială” (Ioana Em. Petrescu 2002: 165) și, am adăuga noi, a conturului ce oferă prezență explicită. Scenariul linearității istorice este supus prin meditație / reflecție (întoarcerea înspre sine) interiorizării și, implicit, reconfigurării la nivelul cunoașterii, ca proiect ontic. Depășirea propriei finitudini aparține doar individului care percepe apanajul lumii ca un rezervor de minus cunoaștere. Iar, cum aspirația la totalitate i se propune sufletului romantic

ca teleologie, expansiunea logicii cognitive asupra lumii e opțiunea nobilă a spiritului superior.

Trecutul și viitorul sînt o gîndire, adică, după expresia lui Edgar Papu „o expresie numai a intelectului” (Edgar Papu 1979: 234), „exterioară” (Edgar Papu 1979: 242). Gîndirea, ca mediere exterioară între ceea ce constituie obiectul gîndirii și gîndul propriu-zis nu poate pune în evidență decît un spațiu de desfășurare, aici temporală, a trecutului și a viitorului, mereu întrupată de o formă. Retragerea în sine echivalează cu ascetism la nivelul intelectului. Impulsul care fundamentează acutul meditativ trimite la un demers de abstractizare a lumii. La rîndul său, abstractizarea deschide calea unei viziuni sistemice care, prin forma sa ordonată, cu lanțuri cauzale strict definite să instaureze certitudinea existenței ca esență. Iar această bună măsurătoare a universului nu poate da naștere decît unor contururi a căror imuabilitate formală să întemeieze lumea la nivelul formei interne a cogniției.

Lumea e, însă, mai mult un sistem în mișcare care se cere pus în ecuație de o formă de exprimare care pierde, la fiecare metamorfoză, din siguranța acelei „*reci cumpene a gîndirii*” (*Glossă*). Cunoașterea în conștiință, la modul neverbalizat, îmbracă expresia tranzitivității de a fi și de a deține lumea simultan. Momentul adevărului axiomatic „*Clipa de față numa-n ea suntem / Suntem în adevăr.*” e abstras cronologic. La acest nivel, forma lumii și a gîndirii se configurează prin limbaj, cunoașterea articulînd astfel o lume interioară ce funcționează ca prototip de ordine, construct uman dat ca răspuns compozitului lumii. Ipotetica valoare universală, adevărul stabilit de conștiință, sînt relativizate prin trecerea acestora în actul propriu-zis care le re-delimitează temporal și lingvistic (problema vorbirii: „spune la mii aceeași vorbă”).

Liniștea conștiinței e tulburată de însuși subiectul care își prezentifică transgresarea. Dar, în trecerea la prezent / prezență, adevărul (esență a lumii pentru înțelept) intră sub incidența devenirii. Coordonatele realității, sintetizate de timpul sensului, se dizolvă prin intrarea în istorie. Aceasta, ca timp artificial, uman e dezvoltată de geometria rostirii mereu prezente, mereu punctuale. Efortul de elucidare a principiului de ordine în cadrul lumii formelor reușește doar în măsura aderării totale, ideale la un apolinic existențial în cadrul căruia „cunoașterea ucide acțiunea.” (Nietzsche apud Liiceanu 1993: 155). Rostirea, ca act, reinstaurează

domeniul iluziei ca miraj obligatoriu. Rostirea instituie reprezentarea, pentru că e sinonimă cu „deschiderea limbajului” (Ricoeur 1999: 94).

Chiar și în starea de veghe impersonală, degradarea în forme infinite scapă vizării întemeiate de logos. Dacă sensul e căutat pentru ordine, arhitectură, stabilitate, evenimentul (i. e. rostirea) care e, pînă la urmă, trecerea realului într-o altă formă, îl distruge. Din perspectiva concepției lui Humboldt, legitimarea unui sistem se verifică în gestul rostirii ca spațiu apical al sistemului în care omul și-a implicat judecata. Doar că, la Eminescu „*aurul fals al vorbei*” (***Icoană și privaz***) conferă limita, neputința de a schimba desfășurarea. Timpul ermetic al sensului nu circumscrie reprezentarea („*patria vieții*”) decît la nivel de conștiință.

Influența lui Schopenhauer (evidențiată, între alții, de studiile lui Tudor Vianu și ale Ioanei Em. Petrescu) e pregnantă. Voința care poartă în sine însemnele instaurării unui spațiu pentru progres și dezvoltare desfășoară un sistem iluzoriu prin impulsul deconstructiv manifestat în forma pe care o populează. Iar formele de existență a acestui principiu vital, sînt „*Tot ce-au fost și tot ce-a fi vreodată / Au fost, va fi, numai pentru că e.*” Prezentul **e** nu suspendă rotirea în gol a angrenajului ce include ființa. Prezentul se constituie ca o reamintire în act a faptului că trecerea și devenirea sînt adevăratele legități ale firii. Forma timpului trecut sau viitor se naște dintr-o acumulare a existenței în manieră prospectivă sau retrospectivă. Cert este că voința de *a fi* există, **este** în fiecare moment.

Pentru înțelept, adevărul prezent e că lumea e o trecere, un imens gînd care populează gîndirea vremelnică (ca formă, ca și construct al trecutului și al viitorului). De aceea, prezentul nu e un pas înspre salvare. *Voința de a fi* explorează prezentul etern, iar acesta e forma vieții condensate, actuale, sincronice. Repetabilul e orbita umană de dilatare ontologică. Vorbirea inserează ființa în timp și cădere, figurînd ipostaza mediului de propagare uniformă a imuabilității trecerii. De aceea, nu îmbrățișăm ideea lui D. Popovici pentru care această poezie „rămîne cu toate acestea exterioară fluxului central al gîndirii poetului, pentru care existența presupune și anumite forme fixe, dar presupune mai cu seamă o adîncă frămîntare și o trecere permanentă.” (D. Popovici 1969: 209)

Postulatul relativității lingvistice evidențiază prezența unei forme interne a lumii și a gîndirii modulată de variabilitate. Or, textul eminescian ne pune în față imaginea inversată a acestui postulat: icoana e

mereu aceeași, iar simțul e mereu același. Identitatea lui Același definește ipseitatea închiderii în aceeași lume fenomenală. Numitorul comun se perpetuează în imaginea lumii care îmbracă forma icoanei transcendentalului, nicidecum a transcendentului.. Fenomenele „părerea”, sînt, kantian, mijlocul individului de a pătrunde într-o lume familiară. Iar fenomenele, o dată intrate într-un circuit de succesiune, dau dovada unei consumări ce mimează haina progresului: „În van împingeți ce vi-i dinainte/ În van doriți acelea ce-or veni.”

Nichita Stănescu interoga problematica timpului în poezia *Întrebări* astfel: „*Trăim un prezent pur ?*”. Răspunsul în variantă eminesciană ar consemna negația, căci, potrivit *Glossei* „*Viitorul și trecutul sunt a filei două fețe / Vede-n capăt începutul cine știe să le învețe*” (forme).

Confesiune

Detaliul paratextual „Arătînd un cran” instaurează discursul în spațiu scenic. Se clarifică de la început, pe de o parte, teatralitatea ca element ce delimitează și încadrează o relatare, o poveste; pe de altă parte, accentele hamletiene, asumate de zeul demon. Canale comunicante, lumea și scena se confundă în sens shakespeareian, din acest raport de interdependență rezultînd o imagine eteroclită a originilor.

Eliade explica începutul lumii prin mit, povestea originară a spațiului și a timpului sacru. Romanticul nu anulează sacralitatea lumii, dar o percepe voalată de fenomen, astfel încît, pentru a ajunge la ea, el va supune realitatea unei tehnici corective. Aceasta din urmă se concretizează într-un efect de formă, prin acesta înțelegînd aplicarea unui tipar formativ la toate nivelurile existenței. Iar acest tipar e narațiunea, pe care o înțelegem ca „putere originară de reprezentare a unei totalități semnificative” (J.-J. Wunenburger 1998: 37). Narațiunea se constituie ca rezonanță a unui ritual degradat care nu epuizează lumea într-un gest mimetic. Lumea propune un labirint al formelor (Verba) care, în manieră platoniciană păstrează diminuat atributul originar al „celui care este”, Verbum.

Poezia Confesiune integrează discursul liric pe linia unui reflex al realității, surprinsă scalar din perspectiva creatorului umanizat de luciditatea percepției hamletiene. Scena subordonează mitul întemeiat romantic, iar mitul, la rîndul său, se va raporta la basm și poveste ca ordine diegetice inferioare. Devenirea cuprinde în mii de forme aceeași

unitate de discurs: narațiunea. Numai că aceasta, vidată de sensul fundamental, mitic, de întemeiere, se va transforma în artificiu scenic de legitimare ficțională. Confesiunea zeului ascunde sub masca actorului („în mantie de rege m-am îmbrăcat pe mine”) monologul dramatic.

Încadrarea teatrală a tiparului narativ, inserarea reflectată și figurativă a ființei reunifică holistic percepția umană asupra timpului. Din exteriorul scenei, efectul de scriitură modifică timpul nu în mișcare, ci în măsurător al mișcării. Premisa poemului propune imaginea unei entități lezate, care, asemenea modelului-Hamlet, va oferi spectatorului presupus, dialogul lui a fi sau a nu fi în lumea ca loc specular. Momentul confesiunii nu e unul al nebuniei, dimpotrivă este unul al raționării care, în luarea conștiinței de sine, se întoarce înspre lume pentru a reveni la sine nemodificat¹, hiperconștient în observația sa acută că omul e ființa iubitoare de măști și surogate. Numai că, dacă zeul e proiectat și el de o scriitură, de o intenție superioară, de ordin scenic, atunci acesta nu face altceva decât să opteze pentru o mască, a orgoliului și nemulțumirii. Sensul se va recupera în acest fel de la etajul superior, mereu oglindindu-l pe cel inferior. ideea se menține și în perspectiva opticii umane (microcosmos reflectînd macrocosmosul): „Am zugrăvit în ochii-ți semănături de stele / Moarte și nemurire sunt doar umbre ale mele.”

Prezentul scenic trimite nemijlocit la diegeză ca principală modalitate de construire a mesajului. Iar această diegeză în care se confundă, prin trimiterea la teatru, imanența textului cu transcendența intenției, va reprezenta un model, o formă superioară ce se va descompune în confesiune, „povestea morții cei eterne” și „basmelor nenconjur rîzînde chipul meu.” Complementar, Ioana Em. Petrescu (2002: 165) susținea ideea că în poezia eminesciană demiurgul joacă sub mii de măști aceeași piesă imaginînd lumea „ca o clipă suspendată între trecut și viitor”. (T. Vianu 1930: 47)

Adevărul se caută raportat dihotomic om- divinitate. Omul, consubstanțial cu lumea pe care o locuiește, păstrează forma întregului. Pentru a-i înțelege pe „toți” e suficient să înțelegi craniul, ca formă moartă. Craniului i se atribuie valențe formative(interne) și structurante, generînd, pe de o parte, o ritmicitate, o interacțiune lovită a carcaselor, pe de altă parte, o emblemă a ritmului thanatic al existenței. Vederea se

¹ Ideea antihegelianismului eminescian e detaliată de Ioana Em. Petrescu 2002.

oprește la imaginea unui „idol de lut”, însemnul credinței mîndre, sfidătoare. Această idee va fi reluată în ultimul pasaj al poemului: „Nu vrei s-asculți de mine...nu știi s-asculți.” Ființa a optat ignorant spre devenire, spre răsfrîngerea centrifugă în propriile proiecții. Idolatria e culmea cunoașterii umane, îndrăgostirea de artefact „coroană, aur, glorii, cîntare și comori/ Istorie și nume, iubire și onori.”

Omul, se vede, e și aici un explorator fenomenal, dar cît de fantasmatic: un călător alături de umbra lui. Opțiunea pentru umbre susține o ontologie a irealului. Iar sursa sa o constituie vederea retiniană, rezervor pasiv orientat să primească ceea ce imediatul oferă într-o idealizare naivă a realului. Cît de departe se află ființa, de „privirea cunoscătoare” (Paul Valery în introducere la metoda lui Leonardo Da Vinci), care, condensînd realitatea, explorează domeniul metafizic prin viziune.

„Am zugrăvit în ochii-ți semănături de stele”. Omul pare a deține în sine, ca o moștenire divină, puterea de a cunoaște prin privirea reflectantă. Impasul privirii, însă, implică orientare exclusivă înspre evidentul gigantesc. Vederea umană e mereu o percepție magnificatoare, de lupă: „El vede cer, și stele, oceanul, universul/ El nu-mi zărește ochii, el nu-mi aude mersul”. Intuiția ritmului intim, a invizibilului îi lipsește celui care este în lume. A fi în lume e marea opțiune a omului și marea disonanță a destinului său. Înțelepciunea lumii – în esența sa eclesiastică – zădărnice se poticnește din nou în propriile sale forme „petice de vreme”, „a clipelor cadavre”, într-o cadență marginală și sterilă.

Marele semn pe care omul l-a produs e, în esență, umbra și avatarurile sale: „moarte și nemurire sunt numai umbre ale mele/ Ca să vă-nșel privirea am născocit eu timpul”. Iar timpul le impersonează pe primele două „el v-arată iadul, imperiul, Olimpul/ Și cu mîndrie poartă a vecinicii mască” și folosește ca suport de împărțire a spațiului. Ierarhizarea omului e direct legată de caducitatea și cameleonismul timpului. Păcatul „seminței Cain” condamnă lumea la acumulare vană. Creatorul folosește fenomenalul ca o eternă încercare „confesia-mi cumplită” în fața creaturii. Aceasta, însă, înțeleasă drept conștiință, nu se poate contempla pe sine în absența înscrierii în scenă. Creatura, la rîndul ei, suportă moștenirea „sfărîmată/ în mii bucăți, ca astfel să o puteți purta” ca adevăr, nu ca deșertăciune. Irealul se perpetuează la nesfîrșit în mii de forme dincolo de care omul nu poate sonda substanța lucrurilor. E ca și

cum omenirea ar fi fost văduvită de orice impuls de abstractizare a unei forme majore, rezolvînd neliniștea „Nimica și umbra unei umbre” cu neliniște „mizerie, peire”.

Cît despre divin, acesta pare a fi omnipotentul deținător al voinței nu de a fi în lume „De-o sfărăm / e sfărmată”, ci de a o observa și perpetua. Simbolizat de „eterna pace”, de tăcerea elementelor, divinul e sediul condensării originare și arhetipale, al ritmicității. „Povestea liniștită a morții cei eterne”, „Chipu-mi de gheață” trimit ab origine la două cadre care instituie lumea: narațiunea și oglinda gheții care re-prezintă asemănarea primă cu chipul zeului. Mai mult, oglinda e un instrument magic și de cunoaștere care „restituie ...imaginea lumii în idee.” (Ioana Em. Petrescu 2002: 79).

În momentul risipirii, lumea va păstra aceste cadre ca forme de instituire a propriului orizont de expansiune, însă într-o manieră supusă perisabilității (înșelarea privirii, a simțurilor,) sau neîncrederii (gloria, comorile „sunt basmele ce-nconjur, rîzînde chipul meu”). Reprezentarea și povestea, în valorile lor veritabile, contingente păcii eterne, au întemeiat lumea divină în formă imuabilă. Povestea reflectă mai departe sensul și timpul suspendat în confesiunea scenică. Diegeza și, prin extensie, textul sînt paradigma distanțării în comunicare, revenind astfel la ideea detașării lucide, regizorale de la început. Iar diegeza, ca și cadru de figurare, se perpetuează de la un nivel discursiv la altul ca formă de negociere a lumii.

BIBLIOGRAFIE

- Mihai Eminescu, 1952, **Opere** (ediție critică îngrijită de Perpessicius), vol. IV, Editura Academiei Republicii Populare Române, București
- Gabriel Liiceanu, 1993, **Tragicul, o fenomenologie a limitei și depășirii** (ediția a II-a), Editura Humanitas, București
- Friedrich Nietzsche, **Nașterea tragediei**, apud Gabriel Liiceanu, 1993, **Tragicul, o fenomenologie a limitei și a depășirii**, Editura Humanitas, București
- Edgar Papu, 1979, **Poezia lui Mihai Eminescu**, Editura Junimea, Iași
- Ioana Em Petrescu, 2002, **Modele cosmologice și viziune poetică**, Editura Paralela 45, Pitești

- Dumitru Popovici, 1969, **Poezia lui Mihai Eminescu**, Editura Tineretului, București
- Paul Ricoeur, 1999, **Conflictul interpretărilor**, Editura Echinox, Cluj-Napoca
- Paul Ricoeur, 1984, **Metafora vie**, Editura Univers, București
- Tudor Vianu, 1930, **Poesia lui Eminescu**, Editura Cartea Românească, București
- Anne Ubersfeld, 1999, **Termenii cheie ai analizei teatrului**, Editura Institutul European, Iași
- Jean-Jacques Wunenburger, 1998, **Viața imaginilor**, Editura Cartimpex, Cluj-Napoca
- Jean-Jacques Wunenburger, 2004, **Filozofia imaginilor**, Editura Polirom, Iași

Poetica prezentului la Eminescu

„Despre lucrurile mari și elevate trebuie să vorbești într-un spirit mare și elevat” (Seneca)

„A fi pe lume înseamnă a exista în timp. Timpul ni se oferă ca defilarea unor acum între orizonturile trecutului și viitorului. Conștiința temporală este legată astfel de dezvoltarea aventurii umane, permițând receptarea sensului.” (G. Gusdorf 1996: 59).

Dar sensul, pare-se, de cele mai multe ori dez-limitează granițele mentalului colectiv, îndeosebi când face trimitere spre acele categorii ale temporalității și spațialității necircumscrie vremuirii („sub vremi”, cum spunea cronicarul); vorbim astfel de acele „lucruri cu adevărat importante”(Al. Paleologu 1997), printre care sacrul, cu toate componentele sale divino-umane și spațio-temporale, împlinește și rotunjește sensul ultim al Cuvîntului. Viața, reflectată în conștiința umanului, parcurge îndeobște atât treptele succesivității, cu acea dimensiune spre trecut ori viitor sub umbra gândului de azi-prezentul, dar surprinde eternitatea unei idei, concretizată în lirica eminesciană în „clipa de față” sau, altfel spus, în „*veșnicia ascunsă-ntr-o clipită*”. Ca și cuvîntul („*ce exprimă adevărul*”), „clipa cea repede”, „clipa de față” face referire la anumite permanențe ce-și cer rostuirea și rostirea într-o spațio-temporalitate care transcende relativitatea contingentului.

Nu există înainte sau după momentul prezent, nu există atunci și acolo, ci totul pare a se condensa într-un univers infinit, veșnic deschis, într-un timp „granular”, fracționar, în secunda ce rodește un veac de eternitate trăită și netrăită; un nesfârșit spațiu al dezmarginirii lui *a fi* întru „neființă” Sinelui (în fond, o construcție oximoronică menită să densifice trăirea în poezie, să reveleze Adevărul, contopit sinergic cu moartea, cu arta-creația și sublimul/divinul).

Meditație asupra raportului dintre Sine și Timp, poemul ***Patria vieții e numai prezentul*** se înscrie în universul creației eminesciene prin întrebări definitorii pentru înțelegerea logosului poetic. Se revelează astfel, printr-o postumă aproape necunoscută (datată 1874, în ediția lui

Murărașu), taina unui lirism reluat pe deplin în poeme precum: **Scrisoarea I, Rugăciunea unui dac**, variantele **Luceafărului, Cu mâine zilele-ți adaogi...** și regăsit în mai toate creațiile eminesciene.

Versul sentențios, preluat ca titlu de editor, trimite la Antichitatea greco-latină¹. „Eminescu, poetul, n-a avut un sistem unitar filosofic. Ca poet-filosof a fost un eclectic. Neatașându-se, la fel ca și Horațiu, unui singur sistem filosofic (conform principiului: „*Nullus addictus iurare in verba magistri, quo me cumque rapit tempestas, deferor hospes*” -Ep. I,1, 14-15), poetul a adoptat și și-a asimilat din diferite izvoare literare și științifice, după cum cerea predispoziția sau nevoia sa sufletească, orice element filosofic care îl putea încadra în sufletul său atât de larg și adânc.”(Sulica 1982: 42). Fapt intuit și bine rostit de eminescologul Amita Bhose (1978: X; 99) care demonstrează, în lucrarea **Eminescu și India**, „asimilarea organică a sinelui poetic întru sensurile unei religiozități arhaice(budismul) devenită în secolul XIX o filozofie a romantismului european.”, „Creația eminesciană oglindește pe deplin cultura românească...Totuși Eminescu ar fi putut să fie și un poet al Indiei”, însă Eminescu rămîne „un aliat al geniului românesc.”

Această suprapunere de influențe ale filosofiei grecești și orientale se concretizează într-o exprimare circumscrisă unei „nobleți austere, unei simplități sobre, directe, impunătoare, conținând cuvinte mărețe, dar cu respingerea podoabelor teatrale și a stilului prea șlefuit” (G. Popa 2003: 49). Sinele individual (adevărat atman poetic) pare a descoperi izvorul veșniciei ascuns în banalul cotidianului; metafora-simbol: „*patria vieții e numai prezentul*” face trimitere spre esențialitatea lucrurilor. Asistăm, se pare, la revelarea unei „lăuntricități” a totului, a vieții. Sintagma „*patria vieții*” cuprinde un spațiu vast, mult prea deschis pentru noțiunile uzuale, ale limbajului comun, de *patrie* și *viață*. Prin semantismul lor, patria ar reprezenta dimensiunea intimă, sacră a unei ființe individuale sau colective; iar viața, prin originea sa divină (primită ca dar, întru și pentru a da viață), semnifică revelația și puritatea dinții a creației și Creatorului. Astfel, sintagma „*patria vieții*” își regăsește matricea originară întru

¹ „Antichitatea nu e un trecut consumat, ci un prezent etern în constelația căruia se află steaua polară a spiritualității moderne [...].Pentru Eminescu, valorile universale ale antichității reprezintă un model catalitic care fortifică spiritul și caracterul, simțul istoric, estetic și filosofic.” (Diaconescu 1982: V)

ființarea Celui Ce Este, respiră din adâncurile neființei într-un imens timp al rostirii...iar acesta este „*numai prezentul*”.

Prin determinarea atributiv-genitivală (***patria*** - subiect; ***vieții*** - atribut) semantica termenilor se adâncește metaforic; elementul determinat - ***patria*** conține toate atributele adevărului poetic. În mod direct se face trimitere spre o anume realitate a vieții, în fapt, spre adevărata și ultima realitate a vieții.

Densitatea conținutului de origine latină – *patria* - devine mult mai sugestivă prin folosirea adverbului restrictiv-conclusiv *numai* (se dezvoltă astfel o structură care închide universul tematic și pune pecete asupra adevărului lăuntric exprimat).

„*Patria vieții*” - subiectul sintagmatic al versului - metaforă se contopește în predicativitatea copulativului ***a fi***, în complementaritate cu vocabula simbol-nume predicativ - prezentul, realizînd-se astfel identitate stilistică între cele două categorii. Se numește astfel, prin verbul ontologic ***esse*** (a fi) dimensiunea acestei realități unice și irepetabile a infinitului, a vieții, printr-o metaforă revelatorie, categorie definitorie pentru limbajul poetic eminescian. „Net predominante, imaginile revelatorii, înălțate foarte frecvent la dezvoltări de mit, accentuează starea de tensiune dintre planul expresiei și planul semantic în constituirea semnificațiilor poetice cel mai adesea deschise și adînc tulburătoare” (D. Irimia 1979: 456). Temă fundamentală în lirica universală și în cea eminesciană, *prezențialitatea* este fixată încă din primul vers printr-o metaforă revelatorie a cărei încărcătură semantică este tensionată de întrebări privind raportul ființei cu temporalitatea. Prin nominativul-nume predicativ „prezentul” (articulat hotărît enclitic, delimitare strictă) se denumesc ființa lumii, a lucrurilor, și totodată se face posibilă referirea la anticul „*hic et nunc*” antic, la „*clipa cea repede*” ce se lasă prinsă de ființa Poetului. Într-o altă exprimare, */prezențialitatea/* ar mărturisi despre „a fi-ul nostru contopit cu prezentul”, concentrare maximă care surprinde veșnicia în zbaterea efemerului.

Clipa, cea mai redusă unitate de timp perceptibilă pentru om; „*clipa de față*”, este integrată în onticitatea lui *a fi*, intrînd în sinonimie stilistică sugestivă cu alte structuri din poemele eminesciene: „*Avem clipa, avem raza, care tot mai ține încă...*”, „*clipe dulci ce par ca veacuri...*”, „*clipa cea repede*”, „*Și se duc ca clipele/ Scuturînd aripele...*” ș.a. sau cu *infinitezimalul*, sublim exprimat în lirismul nuvelei ***Sărmanul Dionis***,

prin imaginea „*strop de rouă*”², care oglindește întreg cerul înstelat, ipostază a duratei, cuprinsă într-o dimensiune a spațialității mitice.

Dintre toate duratele temporalității, „viața” **clipei** este imperceptibil de scurtă; de aceea, conștiința trecerii ei devine o povară („*Și se duc ca clipele/ Scuturînd aripele*”). Un lait-motiv antic („*Carpe diem!*”) ori goethean („*Clipă – stai!*”), **clipa** exprimă deopotrivă timpul lumii și timpul mitic, timpul sacru și timpul profan. Sub pecetea timpului istoric, unde „*Vreme trece, vreme vine*” se impune eternul prezent.

Temporalitatea își dezmărginește limitele scufundîndu-se în acel „timpul sferic” (Ioana Em. Petrescu, 2001), timp cosmic în care doar ființarea întru a fi se contopește cu Totul: „*toate-n lume, toate-s în prezent*”, echivalent semantic cu alt adevăr ultim: „*toți e-n unul, unu-n toți.*”

Lumea semantică a textului transcende cotidianul și efemerul. Poemul apare structurat pe două planuri; pe de o parte e surprins cuvîntul (Adevărul) sub semnul / *prezențialității*/ **clipei**, iar, pe de altă parte, în plan secund, tocmai pentru a sublinia unicitatea adevărului revelat, se face o incursiune în „avatarurile gîndirii”: „*trecutul și viitorul numai o gîndire-s*”, în surprinderea individualului (atman) și unicității (Brahman) din masa amorfă a mulțimii. Se deschid aici diferite orizonturi filosofice vedice și upanișadice, precum: „*mulțimea e părere...*”, „*atingînd pe-un singur om, i-atingi pe toți*” ori „*toți e-n unul, unu-n toți*”. Principiul „*toți e-n unul, unu-n toți*” are corespondent în metafizica eleaților „*hen kai pan*”³. Realitatea e percepută de poetul- filosof „în unicitatea și statornicia sa; lumea rămîne în veci aceeași, deoarece devenire (transformare) nu este altceva decît o aparență.” (Sergiu Al. George 1981: 42).

Această idee, deopotrivă antică și orientală se regăsește în **Rugăciunea unui dac**: „*Unul erau toate și totul era una*”, și în variantele nepublicate ale **Luceafărului**: „*Dar dacă unul e în toți/ și toate sunt în*

² Imaginea poetică a bobului de „rouă” se reveleză într-un spațiu propriu eminescian, cricumscris unei fenomenologii spațiale particulare ce are ca principiu „convertirea spațiului fizic din afară în mișcare sufletească, în indefinisabila nemărginire ce ni se deschide lăuntric” (G. Popa 2003: 72)

³ În realitate sapiențialul redus la cunoaștere (fie filosofia lui Platon, Kant, Schopenhauer etc., fie religios-oriental sau european) este „încorporat în perenitatea propriei sale filosofii” (Sergiu Al. George 1981: 273) din care răzbate vocea Adevărului, o metapoetică ce antcipă modernismul secolului XX.

una...”, „Că mii de oameni, neam de neam, /Că soarele și luna / Se nasc și mor în Sfântul Brahm, / În care toate-s una...”

„Imaginea undelor care se schimbă întruna, râul rămânând totuși unul și același, este foarte frecventă în poeziile eminesciene.” (Sulica 1982: 43). Tema heraclitiană se pare că a fascinat imaginarul poetic și a condus spre alte, noi, nuanțe ale adevărului postulat de gânditorul antic. În mss. 2255 [*Heraclit zice...*], Eminescu reia tema timpului și a curgerii: „*Heraclit zice că niciodată un om nu s-a coborât de două ori în același râu[...]. Materia numai — acest Ahasver neobosit al formelor - e pururi alta, formele însă aceleași, încât în ape vecinic călătoarele îți vezi chipul rămânând pe loc. Rîul timpului pare a curge; suma de viață și de forme posibile coexistă într-un vecinic prezent*”. În acest sens, Eminescu nu e un heracliteic, am spune, așezându-se pe o poziție ce lasă loc unei fragilități a perceptibilului. Folosind verbul (copulativ) „a părea”, „*Rîul timpului pare a curge*”, se face loc inefabilului, nenumirii unei aparențe a realului care ascunde esența, unicul. Același adevăr simplu și mult prea clar în viziunea acestui Kavi (înțelept) se regăsește deopotrivă și în alte manuscrise.⁴

„Incluzînd în sistemul său un plan al „ideilor”, ca universalii „ante rhem” (Sergiu Al. George 1981: 277), gîndirea eminesciană găsește certitudinea dincolo de aparențele lumii, străbate valurile Mayei, dincolo de iluzia și ignoranța (avidya) temporalității lumii, ajungînd pe tărîmul veșniciei, absorbit de „lumina extatică a unui etern prezent.” (M. Eliade 1981: 52)

Descoperim aici o specificitate a cunoașterii de tip eminescian. Dacă înțelepciunea brahmană supremă urmărește anihilarea propriei realități și anularea de sine (cuprinse în conceptul impersonal de *advaita*, non-dualitate, ne-diferențiere, non-distincție, ca negații ale finitudinii) Eminescu pare a surprinde eternitatea nu printr-o terminologie apofatică, negativă, ci tocmai prin răspunsul afirmativ: Este!

Universul simbolismului vedic rămîne valabil în orice dimensiune a determinării, într-un spațiu și timp al curgerii, în care mișcarea („unduirea”) lumii pare a demonstra încă o dată inutilitatea gestului sau a

⁴ De exemplu, în mss. 2258 - „*Etern este tot ce este întotdeauna de față*”, mss. 2255 - „*Acel ens lipsit de timp*”, mss. 2285- „*O bucată de lut etern aceeași*”, mss. 2281: „*în fiecare organism omenesc sînt potential coardele omenirii întregi; este același om care trăiește în toți.*” (Mihai Eminescu, 1993)

gîndului: „În van împingeți ce vi-i dinainte/ În van doriți acelea ce-or veni..”

Sub amprenta unui timp care curge (*pantha rhei*) pare a se înălța atotștiința celui care vede: „Întorceți-vă-n voi și veți cunoaște/ Că toate-n lume, toate-s în prezent.”, o reluare a cunoașterii arhetipale („Nosce te ipsum”) și, implicit, un imn dedicat adevăratei cunoașteri, unicei realități experiate aici, acum, astfel. „Sentimentul concretului triumfă la Eminescu în cele mai filosofice viziuni” (C. Noica 1975: 158).

Căutarea unității și eternității în profunzimea eului poetic se sprijină îndeosebi pe anumite structuri și figuri stilistice, menite să potențeze și să nuanțeze lucrurile, ritmurile, sensurile.

Trăsăturile fundamentale ale sintaxei poetice sînt potențate de antiteză, una din figurile stilistice menite „să se specifice pe sine, să se definească printr-un termen complementar, cu care formează un cuplu” (Mureșanu-Ionescu 1990: 182); se realizează astfel un „sincretism temporal, al fuziunii trecutului și viitorului într-un etern prezent”.

De asemenea, dublarea sinonimică, concretizat în serii sinonimice, cu trimitere atît la dimensiunea sacralității, veșniciei (nonalterității, unicității - „Tat twam asi”) – „patria vieții”, echivalent cu: *prezent, adevăr, clipa de față*, dar și cu expresii sintetice - „toate-s în prezent”, „toți e-n unul, unu-n toți”, cît și pentru exprimarea alterității („neti-neti”- „nu așa, nu așa”), cu referire la planul contingentului (iluzia Mayei, avidya), cînd „*aceeași vorbă... la mii de inși.. va trezi...icoană aceeași și același simț*”, semn că diversitatea și alteritatea sînt măști ale aceluiasi Chip, veșnicia odihnindu-se în întruparea Unului în toți, în unicitatea fiecărui atom(individ) contopit și regăsit în Sinele suprem.

Prezența infinitului în finitudine condensează sacralitatea cosmică și jertfa Logosului, timpul e frînt întru creat și increat, iar sensul nu mai pare a fi revenirea la această stare de ne-numire, de **ne-sine**, ci tocmai împlinirea în ființare, întru **a fi**, ontic și axiologic.

Prin recurență (repetiția lui: „*tot, toate-unul, mii de...în van, prezentul, numai*” , semantica cosmogonică a lui **a fi**) și redundanță

(realizată prin dublare sinonimică) se produce o gradație stilistică, creînd în același timp ritmicitate și măsură⁵.

Prin retorica verbului în versurile „*Tot / ce-a fost/și tot / ce-a fi vreodată /Au fost, / va fi/ numai pentru că e..*”, ideea primordială apare în raport de cauzalitate evidentă; „*au fost, va fi*” - tărîm al nedeterminării și atemporalității sub pecetea lui „*numai pentru că e..*”. Se afirmă astfel o realitate ultimă a unei idei, „eternul acum al dumnezeirii”. În esență, nu există trecut sau viitor (simple condensări ale memoriei, ale gândirii); acestea reprezintă, de fapt, o terminologie construită pentru a ne raporta la „*clipa de față*”, la veșnicia momentului dat. Trecutul (sau prezentul trecut), prin calitatea sa anamnetică, participă la „memoria clipei”, iar viitorul (viitorul prezentului), prin pragmatismul iluzoriu și ipoteticul lăuntric, însumează „zorii unei alte clipe”.

E adevărat, în planul contingentei, nu e posibil, în limitele umanului, să percepem simultaneitatea acestor trei vârste ale timpului; de aceea, recurgem la succesivitate, la o raportare spațială, în exprimări precum: „înainte de..” sau „după..” momentul de față („*clipa cea veșnică/ce ni s-a dat*”).

În exprimarea platitudinii și ideii de neștiință (avidya) Eminescu folosește termeni neutri, colectivi: *mulțime, inși* (mii de inși..) și desfășoară un discurs la persoana a-II-a: „*În van împingeți..*”, „*În van doriți..*”, „*Întoarceți-vă-n voi și veți cunoaște*”. Întrebarea retorică: „*Nu știi că atingînd pe-un singur om, i-atingi pe toți*” e pretextul unui pretins dialog cu sine însuși și cu lumea, cu universul semnificantului și semnificatului. Simbol și sens rămîne afirmația dintru început și cea din final, un perpetuum mobile ce-și exprimă rostirea în universul rotitor, repetitiv al sferelor.

Prezentul eminescian e ancorat în Adevăr, în certitudine („*e menirea-mi adevărul, numa-n inimă să-l caut*”). Toată această pledoarie pentru inutilitatea și efemeritatea profanului (din fiecare, aici incluzîndu-se și poetul însuși, chiar dacă vocea sa pare obiectivă, detașată) subliniază

⁵ Marina Mureșan-Ionescu (1990: 265) remarcă „funcționalitatea ritmică” a repetiției, prin care nu se urmărește altceva decît „o adîncire, o potențare a efectului (..) aceea mișcare vălurită, cînd neliniștită, cînd simetrică și ordonată”.

ideea unei unități și unicități a Sinelui în toate și nu în cele din urmă în Unul, sinonim cu **esse**, cu Cel Ce Este (principiul masculinului creator).⁶

Altfel, partea de eternitate și vremelnicie a timpului, ca realitate simultană, concomitentă (întrucât vremelnicia nu e lipsită de eternitate, se cere doar ochi care să vadă, fie el -, „închis afară înlăuntru se deșteaptă”) și transfigurată, trecere într-o altă dimensiune a vieții, o metafizică a verbului. Percepem un univers labirintic care se lasă întrepătruns doar de cei ce știu (cum ar spune Eminescu: „*E împărțită omenirea/ În cei ce vor și cei ce știu..*”). Într-o dimensiune a concretului, a „*patriei vieții*”, specifică oricărei ființări în timp și spațiu, asistăm la o revelație, la acel apofatism ascuns în praful și banalul cotidianului.

Dincolo de fenomenal, de aparenta inconsistență a „*clipei cea repede*”, care tocmai a căzut peste chipul Pământului (Timpului) se urmărește surprinderea esențialului, adică a scoate lucrurile din curgerea lor strict evenimențială (specifică referentului extaverbal) și pătrunderea în lumea semnificativă a referentului semantic. Totul se desfășoară într-un discurs care parcă ar spune că. Lumea realului există și—atît!

Versul inițial se află în relație de echivalență stilistică cu versul final, „*patria vieții*” (în fond: arta, poezia - Poesis, Logosul) definește relația de sinonimie cu eternitatea Unicului, Absolutului, cu durată și clipa. Astfel, dacă limba adamică exprima doar adevărul - eternul prezent al lui Este - poetul, prin creativitatea sa firească și hărăzit, totodată, zidește a doua oară veșnicia într-o clipă, cea dintîi și cea din urmă.

Și aici, se pare, se produce inevitabilul: revelația *Cuvîntului ce exprimă adevărul*, apofatismul necreatului, netimpului, nedeterminatului care numește ființele și lucrurile, sinele și firea. Asistăm la dezmărginirea timpului prin numele simplu și armonios al lui **a fi**: „*Patria vieții e numai prezentul*”.

În lirica eminesciană este definitoriu simbolul prezentului revelat ca negare absolută a aceluia tărîm al neființei, necauzalității, netimpului, nespațiului; o realitate de dincolo, „veșnicia figurată lingvistic ca stare, în hieratismul ei noțional—substantival, abstract” și, totuși, concret.

⁶ Într-o altă dimensiune și respectînd ale legi ori „în spațiul infinit terestru (acvatic și uranic) al gînditorului creator, poetul percepe demiurgul etern din perspectiva prezentului. Demonul, titanul și geniul ajung în locul de ființare al timpului etern.”(N. Bomher 1994: 111)

Amplitudinea viziunii cosmice asupra eternității (clipei, ca prezent spațial al veșniciei) se revelează în versuri precum: „*Timpul mort și-ntinde trupul și devine veșnicie*”/ „*Astfel, într-a vecinicii noapte pururea adîncă/ Avem clipa, avem raza, care tot mai ține încă*”.

„Raza”, „clipa” sînt axe verticale ferme care țin creațiunea în ființă; jur împrejur se deschide adîncimea absorbantă a eternității” (Andone 2002: 21, 23) ori „hedonica voluptate” (Munteanu 1988) a clipei.

Se poate vorbi de o „intuiție a lirismului pur”, „intuiție cosmică a clipelor care trec fără alt sens decît al trecerii (...) Totul: structura strofelor, măsura versurilor, alegerea și îmbinarea imaginor și a cuvintelor—totul duce la dorul de a prinde clipa de bucurie. Este o treptată coborîre de la imensitățile lumii la el”, „o adîncire în esența poeziei” (D. Caracostea 1975: 230).

Ca și sentimentul, metrica aleasă pare a prefera elocința clasică. Se poate vorbi de un „aticism al artei, bazat pe respectul convenției clasicizante, aspirație către perfecțiunea formală, către limpezime și logică, simetrie”, menite să sublinieze ideea acelor esențe eterne ale lucrurilor și ființelor, acea „divinitate ascunsă ce <se-ncearcă> în formele materiale vizibile și/dar efemere.” (Mureșanu-Ionescu 1990: 47).

Această „poetică a întrupării” Cuvîntului și a delimitării face parte din „fericitele răsturnări ale verbului românesc”, un „orchestrat imn al Prezentului simțit ca o eternitate suspendată. A trăi prezentul, în toată puritatea și intensitatea lui, înseamnă a încerca să-l salvezi de la ruină, a realiza „viața extremă” cum ,oarecînd, Arthur Rimbaud înscria clipa în durată: „Și peste mări de ape/ce trec fără-ncetare/ Eu merg salvînd prezentul/ Eternitatea-n aer” (Șt. Augustin Doinaș 1972: 246).

S-a vorbit și se va mai vorbi despre modernitatea sensibilității eminesciene, remarcată atît prin ritmicitatea și solemnitatea rostirii verbului - cum observa G. Călinescu (1982: 151)- „cele mai dulci acorduri răsună acolo unde fraza e mai sentențioasă” - cît și prin poetica sa „exprimînd o mentalitate care refuză <golul> sau <nimicul>” (Eugen Todoran 1978: 61-62).

Poeticitatea ce răzbate veacurile și respiră densitatea absolutului descoperă nuclee semantice esențiale-precum *prezentul*, *clipa*, *veșnicia*. Astfel, putem continua într-o dimensiune heideggeriană în care „Timpul nu este. Se dă Timp [...] Timpul autentic este acea deschidere a lui, care se deschide după trei modalități din actualitate, trecut și viitor-

proximitatea unificatoare a prezenței statornice [...], a Ființei ca prezență și a Timpului ca domeniu al deschisului.” (Heidegger 1994: 41, 44).

Într-o altă interpretare sau „metafizică subterană a textului” (Eco 1996: 57), „timpul nu este absolut. El este relativ la libertate. Omul e cel care măsoară timpul pe care i-l dă Dumnezeu. [...] Timpul existențial se condensează în acele momente foarte intense în care spunem că timpul se oprește: experiența unui astfel de timp e ca un prezent, ca o clipă care durează. E timpul ritului, timpul liturgic, un fel de meta-timp pe care-l atingem printr-o srăpungere în afara timpului cronologic.” (D. Stăniloae, M. A. De Beauregard 2000: 174-175).

Se poate vorbi de o înveșnicire a **clipei**, suspendată deopotrivă între daimon-ul platonice (care are o cauză dintîi și ultimă-iubirea, sinonimă cu veșnicia) și sinele tragic al lucrurilor (atman, kavi) însă, totodată, de o depășire a acestei limitări strict filosofale și încadrare a geniului „hyperionic” într-un permanent și pururi **azi**.

Intuindu-i complexitatea gândului și densitatea verbului, se prea poate ca o sintagmă—refren precum „*Patria vieții e numai prezentul*” să fi fost generatoare a unor trăiri și simțăminte anterioare rostirii întru cuvînt și sens; s-a vrut însă integrată în limitele limbajului, în metrica versului antic, în limba lui Horațiu și în spiritul universalului Eminescu, a celui ce „*Ca păsări ce zboară / Deasupra valurilor / Trece peste nemărginirea timpului...*” (**Numai poetul**) și gustă din veșnicia clipei.

Destin sau Cuvînt răstignit ce-și află împlinirea pretutindeni, numai în prezentul înveșnicit, Poetul se află în primordialitatea eternului „Esse” și se simte dator să afirme, să răspundă la rîndu-i: „Este!”. O intuiție deschisă doar genialității, unicității, conștientizată și sublim transpusă de cel ce a vecuit prin ani dincolo de timp, în **Clipa** „care stă pe loc” (**Stelele-n cer**). Genialitatea se ascunde în această simțire adîncă și deschisă a punctului (punctum saliens), a „clipei dulci” ce-și materializează voluptatea-n veacuri, într-un veșnic și ne-ntrerupt refren: Este!

BIBLIOGRAFIE

- Irina Andone, 2002, Farmec dureros – poetica eminesciană a contrariilor, Editura Cronica, Iași
Amita Bhose, 1978, Eminescu și India, Editura Junimea, Iași

- N. Bomher, 1994, Mit și mitologie eminesciană, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași
- D. Caracostea, 1975, Studii eminesciene, Editura Minerva, București
- G. Călinescu, 1982, Istoria literaturii române de la origini și pînă în prezent, Editura Minerva, București
- Traian Diaconescu, 1982, *Prefață* în Eminescu și clasicismul greco-latin, studii și articole, Editura Junimea, Iași
- Ștefan Augustin Doinaș, 1972, Poezie și modă poetică, Editura Eminescu, București
- Umberto Eco, 1996, Limitele interpretării, Editura Pontica, Constanța
- M. Eliade, 1981, Istoria credințelor și ideilor religioase, vol. II, Editura Științifică și Enciclopedică, București
- Mihai Eminescu, 1993, Opere, vol. XV, Editura Academiei Române, București
- Sergiu Al. George, 1981, Arhaic și universal, Editura Eminescu, București
- G. Gusdorf, 1996, Mit și metafizică, Editura Amarcord, Timișoara
- Martin Heidegger, 1994, Ființă și timp, Editura Jurnalul literar, București
- D. Irimia, 1979, Limbajul poetic eminescian, Editura Junimea, Iași
- Ștefan Munteanu, 1988, Caietele Eminescu
- Marina Mureșanu-Ionescu, 1990, Eminescu și intertextul romantic, Editura Junimea, Iași
- C. Noica, 1975, Eminescu sau gândul despre omul deplin al culturii românești, Editura Eminescu, București
- Al. Paleologu, 1997, Despre lucrurile cu adevărat importante, Editura Polirom, Iași
- Ioana Em. Petrescu, 2001, Eminescu-poet tragic, Editura Junimea, Iași
- George Popa, 2003, Spiritul Hyperionic sau sublimul eminescian, Editura Universitas XXI, Iași
- Dumitru Stăniloae, Marc Antoine de Beauregard, 2000, Mică dogmatică vorbită, Editura Deisis, Sibiu
- N. Sulica, 1982, *Clasicismul greco-roman și literatura noastră*, în Eminescu și clasicismul greco-latin, studii și articole, Editura Junimea, Iași
- Eugen Todoran, 1978, *Eminescu, dincolo de romantism, poet modern* în Eminescu după Eminescu, Editura Junimea, Iași

Infinitul ca timp interior în proza eminesciană

Este deja un fapt binecunoscut, încă din contemporaneitatea scriitorului, că incipitul nuvelei *Sărmanul Dionis* este unul atipic (iar termenul încorporează viziuni pendulînd între bizarerie şi recunoaşterea, mai mult sau mai puţin entuziastă, a unei inovaţii narative). Deşi prezenţa lui George Panu la şedinţa din 1 septembrie 1872 a „Junimii” – cînd nuvela a fost citită de Eminescu – este îndoielnică (nefiind menţionat în procesul-verbal al şedinţei), reacţia sa, fie chiar şi izolată, merită reţinută, atît prin caracterul ei individual – al unui cititor –, cît şi prin acela simptomatic al unui contemporan: „Eminescu îşi trage un scaun lîngă masă, scoate manuscrisul din buzunar şi începe a citi: «... şi tot astfel dacă...». Şi pe această temă, Eminescu continuă a ceti. Noi ne uitam unii la alţii [...], neştiind ce este aceasta şi unde are să ajungă (s.n.). ” (G. Panu; apud M. Eminescu 1964: 337-338). Şi mai departe: „Tocmai tîrziu, Eminescu începe a ne da explicaţia acestei metafizice, citind că eroul lui, Dionis, era un copil orfan, îmbuibat de teorii metafizico-astrologice, locuind într-o casă ruinată şi avînd de la părinţi o singură suvenir, un portret al unei figuri [...]. *Am respirat cu toţii* (s.n.). Iată-ne, ne ziceam noi, readuşi pe pămînt; de acum nuvela are să fie nuvelă, să ne aşteptăm la intriga ei căci pe eroul îl cunoaşteam.” (Ibidem). Pentru G. Panu, începutul nuvelei, prea abrupt, este de neînţeles, scopul autorului pare să îi scape odată cu sensul celor spuse. Liniştea, temporară, după cum avea să-şi dea seama, se reinstaurează abia în momentul în care întrezăreşte vaga prezenţă a unui fir epic, abia cînd se păşeşte pe „pămîntul” sigur al unei naraţiuni tradiţionale – şi înţelegem prin aceasta, dacă nu previzibilă, cel puţin supunîndu-se unor rigori minime de alcătuire –, pe tărîmul nuvelei şi nu al „elucubraţiei filozofice”. (G. Panu; apud M. Eminescu 1964: 337-338). Contactul direct cu fluxul gîndirii, fie a unui autor omniscient aşa cum pare a ni se înfăţişa iniţial, fie a unui personaj „îmbuibat de teorii metafizico-astrologice”, după cum ni se revelează ulterior, nu este doar şocant ci şi creator de ambiguitate şi acţionează implicit (pentru junimist) în detrimentul valorii estetice.

Vom încerca în continuare să vedem cum înțelege critica secolului XX – avînd privilegiul îndepărtării în timp – acest fenomen de altfel recurent în proza eminesciană. Eugen Simion notează: „O particularitate a prozei fantastice eminesciene este caracterul ei intelectual. Descripția cea mai pură nu este lipsită de o vibrație intelectuală și adeseori cugetarea, punerea cu gravitate a marilor probleme ale universului nu constituie decît un punct de plecare pentru construcții epice cuprinzătoare, în care imaginile unei fantezii aprinse reprezintă totul, sub raport artistic.” (Simion în V. Ene și I. Nistor 1971: 219), iar apoi particularizînd, cu referire la *Sărmanul Dionis*: „Prologul teoretic al nuvelei, idealist în esența lui, pregătește terenul epic propriu-zis, aventura fantastic-filozofică [...]”. (Ibidem). Următorul pas este deja făcut: pentru critic, caracterul intelectualo-teoretic nu mai reprezintă un deficit al scrierii eminesciene, impresia nu mai este aceea de alterare estetică a textului și nici de ambiguitate; dimpotrivă, aceste intruziuni teoretice tind să devină un sol fertil pentru dezvoltarea epică ce urmează, un cadru stabilizator. Însă, o anumită ierarhizare a elementelor constitutive este observabilă: „caracterul intelectual”, deși imposibil de ignorat, este totuși inferior, în plan artistic, marilor „construcții epice”. Trebuie, însă, să stăruim asupra unor aspecte specifice prozelor eminesciene: preocuparea esențială în nuvelistică este tocmai gîndirea, transformată în speculație filozofică și abia apoi travestită epic, fapt demonstrat și de anumite date care țin de biografia operei: fragmentul *Umbra mea* este anterior nuvelei *Sărmanul Dionis*, *Avatarii faraonului Tlă* este redactată aproximativ în aceeași perioadă cu aceasta din urmă (perioada studiilor vieneze) iar *Archaeus* este în bună parte doar o reproducere condensată a unor motive din *Sărmanul Dionis*. Ce au în comun toate aceste fragmente de proză este tocmai recurența unor idei, uneori, cu o mai bogată dezvoltare epică și fantastică, alteori, înfățișîndu-se ca o neutră notație, de natură filozofică. Astfel, în aceste cazuri, Eminescu pare mai puțin interesat de creația imaginativă și mai axat pe cea intelectuală. Anumite afirmații ale criticului rămîn însă pertinente: scrisă sub influența unor masive lecturi filozofice, nuvela le reflectă așa cum erau ele la acea dată în mintea poetului și prozatorului, și anume, insuficient „mistuite”. Contraargumentul avea însă să-l ofere Ioana Em. Petrescu: „Că teoriile pe care le dezvoltă Dionis sînt, filozofic absurde, e un fapt pe care l-a demonstrat G. Călinescu; că accepțiile pe care le dă categoriilor apriorice

nu sînt cele kantiene sau schopenhaueriene, ci sînt trecute prin experimentele idealismului magic, german, este un fapt demonstrat, cu multă vreme în urmă, de Sanielevici. Dar nu rigoarea filozofică interesează în monologul lui Dionis, ci intensitatea cu care gîndirea trăiește experiența posibilităților și a limitelor ei. Eroarea sau ambiguitatea gîndirii devine astfel element constitutiv al structurii epice, într-o nuvelă a cărei acțiune se desfășoară în fond în perimetrul gîndirii.” (Ioana Em. Petrescu 2002: 139). Aventura intelectuală și identificarea acesteia, nu experimentarea unei lumi ci experimentarea unei gîndiri, observarea metamorfozelor acesteia, a coerenței și a discrepanțelor ei prezintă un interes de prim plan într-o mare parte a prozei eminesciene. Dacă trăsătura estetică intrinsecă este uneori discutabilă (cu precădere în operele de tinerețe și în acelea rămase în stadiul de fragment) ori alteori nedesăvîrșită (fără a nega însă existența unor pasaje de o extraordinară „poezie”) urmărirea gîndirii prozatorului-filozof este, fără îndoială, fascinantă și surprinzătoare.

Pentru noi, întrebarea este cum este posibil pentru cititorul secolului XXI să se apropie de scrierile lui Eminescu, evitînd pe cît posibil „barierele” unei receptări aparent exhaustive, reușind să găsească totodată plăcerea lecturii și cum se poate face aceasta fără a cădea în impresionism?

Răspunsul pare să-l ofere teoreticianul francez Georges Poulet, reprezentant al criticii tematice și mai mult a ceea ce se poate numi o lectură de identificare. Esențială pentru Poulet este descoperirea gîndirii autorului, a unui flux continuu subteran operei, avînd însă periodice izbucniri la suprafața textului. Lectura, și, mai mult, lectura critică se constituie ca o comunicare, ca punctul de întîlnire între cele două conștiințe – a autorului și a criticului – racordarea acestuia din urmă la personalitatea celui ce se ascunde și se dezvăluie în spatele operei. Problema unei structuri a abordării, problemă în măsura în care Poulet refuză orice grilă exterioară textului, aplicarea unui sistem rigid și discriminatoriu impropriu unei scrieri, care adesea sau întotdeauna se afirmă tocmai prin caracterul individual, problema își găsește rezolvarea chiar în interiorul operei; structura este inerentă și este strîns legată de gîndirea autorului: „[...] acest curent mental despre care vorbesc avea puncte de oprire și puncte de plecare noi. Totul se petrecea ca și cum gîndirea la a cărei dezvoltare asistam se întrerupea uneori, rămînea o clipă

suspendată, ca să-și ia mai apoi din nou avînt ca o țîșnire ce-i dădea înfățișarea unei noi nașteri.” (G. Poulet 1979: 318). Iar toate aceste „țîșniri” se află în legătură cu acel moment cînd autorul ia act de sine: „Nimeni nu poate descoperi lumea asta fără să se descopere ca fiind o cale de a descoperi lumea.” (G. Poulet 1979: 323). Pentru a pătrunde în intimitatea gîndirii unui autor, devine esențial să îl surprindem tocmai în aceste momente. Cum ni se desconspiră gîndirea: „A te cunoaște înseamnă a te descoperi într-un moment întemeietor de durată. Întrebarea *Cine sînt eu?* se confundă, așadar, în mod firesc cu întrebarea Cînd sînt eu? Care e acel moment în care mă descopăr în pragul unui timp care va deveni al existenței mele?” (G. Poulet 1979: 326). Acest timp al existenței este ceea ce Poulet a numit *timpul interior* substituie a unui „timp revolut” cu „un fel nou de timp trăit.” (G. Poulet 1979: 326). Cît de bine se potrivește abordarea criticului și teoreticianului francez operei scriitorului român? Este îndeajuns doar să amintim că pentru Poulet diferența între textul literar și cel filozofic nu este una de esență. Or, în proza lui Eminescu această graniță pare să se estompeze permanent.

Dacă receptarea critică citată anterior părea să păstreze anumite rezerve în legătură cu începutul nuvelei, pentru Georges Poulet ar fi fost o revelație, o cale de acces spre ceea ce criticul francez căuta într-o operă literară. În opera eminesciană atît întrebările cît și răspunsurile la întrebările esențiale par adesea necamuflăte, fără a ușura însă demersul critic; nu mai este vorba doar de o muncă de descoperire, care într-o operă mai criptică din acest punct de vedere ar fi oferit o adevărată satisfacție, ci, pentru cel ce se apropie de textul eminescian, dificultatea este una de reorganizare și de interpretare. Epicul este abia schițat, imaginarul sărac, în schimb referirile de natură filozofică abundă: relativitatea adevărului, relativitatea spațiului și relativitatea timpului (prezentat într-o notă umoristică): „*Cînd așteaptă cineva iarna la porțița vreunui zăplaz pe drăguța lui... și ea nu vine... și așteaptă... și ea tot nu vine... ce-i timpul? O eternitate. Și cînd citește cineva o carte frumoasă... mii de tablouri se desfășoară pe dinaintea ochilor... ce-i timpul? Un minut*” (M. Eminescu 1964: 213). Ideile fuseseră deja exprimate în ***Sărmanul Dionis*** într-o formă mai condensată, însă perspectiva eminesciană transpare în ambele scrieri la fiecare pas. E momentul să încercăm să o înțelegem, să căutăm să ne racordăm la *timpul interior* eminescian. Timpul și spațiul nu mai sînt percepute, precum în sistemul lui Newton, ca valori absolute. Ideea se

desprinde încă din monologul care deschide nuvela: „Și într-un spațiu închipuit ca fără margini, nu este o bucată a lui, oricît de mare și oricît de mică ar fi, numai o bucătică în raport cu nemărginirea? Asemenea în eternitatea fără margini nu este orice bucată de timp, oricît de mare sau oricît de mică, numai o clipă suspendată?” (M. Eminescu 1964: 25). În percepție eminesciană, un univers infinit atrage după sine neutralizarea acestor valori; infinitul spațiului este și infinitul timpului. În ce măsură sînt aceste idei absurde? În funcție de sistemul de referință la care se face raportarea, Pămîntul poate avea dimensiunile unei planete ori ale unei mărgele: „El își întinse mîna asupra pămîntului. El se contrase din ce în ce mai mult și iute, pînă ce deveni, împreună cu sfera ce-l încongiura, mic ca un mîrgăritar albastru stropit cu stropi de aur și cu mez negru.” (M. Eminescu 1964: 50). Viața planetei continuă netulburată, nici micșorată aceasta nu-și întrevește nimicnicia. Intuiția eminesciană duce lucrurile cu un pas mai departe: nu își neagă cel ce enunța aceste teorii propria existență? Insignifiant în raport cu universul, prin ce se salvează de neantizare? „În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spațiu – ele sînt numai în sufletul nostru. **Trecut și viitor e în sufletul meu** (s.n.) ca pădurea într-un sîmbure de ghindă, și **infinitul asemenea** (s.n.), ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă.” (M. Eminescu 1964: 25). Recuperarea sinelui nu mai este posibilă în lumea fenomenologică. Subiectivizarea timpului conduce la disoluția acestuia, dar, paradoxal, tocmai această abolire a trecutului și a viitorului declanșează adevăratul timp interior, timpul personal: **infinitul** – nemărginire și nemurire. În aceeași nuvelă această viziune asupra timpului interior revine și mai explicit: „[...] în sufletul nostru este timpul și spațiul cel nemărginit și nu ne lipsește decît varga magică, de a ne transpune în orice punct al lor am voi.” (M. Eminescu 1964: 38). Considerăm că, dincolo de masca mistico-fabuloasă, ideea poetului asupra timpului este una ușor descifrabilă. Așa cum explică G. Poulet, în romantism se produce o ruptură între Eu și lume, între centru și periferie – „Romanticul este o ființă care se descoperă ca fiind centru.” (Poulet 1987: 132) – în timp ce circumferința se înstrăinează, devine incompatibilă cu ființa asupra căreia în epocile anterioare acționa pregnant, fiind alterată la rîndul ei de aceasta. Eul întors spre sine însuși devine imun la influențele exterioare, absorbind în schimb undele ce se emit asupra sa și modificîndu-le – subiectivizarea și relativizarea percepției la Eminescu, și

imaginea lumii ca vis a individului – dorind totodată să genereze un nou cerc într-un spațiu și timp neîngrădit, al interiorității. Prin gândire, Eul eminescian, ca punct central al universului, este capabil să genereze infinitul, nu doar să metamorfozeze realitatea existentă, ci să diversifice, să re-inventeze și chiar să inventeze noi realități. Nu doar că „înconjurătorul” nu mai acționează înspre Eu, transformându-l, dar nu își mai aparține sieși: periferia se interiorizează, se integrează centrului, explodînd apoi spre infinitate, reiterînd chiar geneza universului. Călătoria lui Dionis în Lună este una înspre propria ființă, este manifestarea unei expansiuni a punctului înspre un cerc cu posibilități de creație nelimitate sau aparent nelimitate.

Pentru a putea identifica mai bine parametrii gândirii eminesciene, pentru a conștientiza cînd și în ce fel asistăm la declanșarea *timpului interior* și la metamorfozele punctului vom apela la un moment-cheie al nuvelei, dialogul cu umbra. Să recitim începutul fragmentului ce poartă chiar acest titlu, ***Umbra mea***, cele cîteva însemnări care, deși nu se mai regăsesc în ***Sărmanul Dionis*** se pot dovedi a fi edificatoare: „*Cînd privesc vis-à-vis de mine, în păretele rău vărut, văd onorabila mea umbră, cu nasul cam lung și căciula peste ochi, și-mi fixez ochii la ea și cuget... cugetarea mea e vorbă pentru ea, căci ea mă înțelege și-mi răspunde tot în gândiri lungi și deșirate la ceea ce-o întrebam, fără ca să mă mulțumească acele răspunsuri, căci nu vorbesc în gînd decît eu cu mine. Eu cu mine. Ciudat! Această despărțire a individualității mele se făcu izvorul unei cugetări ciudate, care mă facea să fixez aspru și lung umbra mea, astfel încît ea, jenată de-atîta căutătură, prindea încet, încet conture de părete pînă a deveni clară ca un portret zugrăvit în ulei [...].*” (M. Eminescu 1964: 205). Georges Poulet explică: „A scrie nu constă doar în a lăsa să curgă fără stavilă valul gândurilor; ci înseamnă a te constitui subiect al acestor gânduri. Gîndesc: aceasta vrea să spună în primul rînd: mă descopăr ca subiect a ceea ce gîndesc. [...] Asist la fenomenele ce se desfășoară în mine. Slabă ori puternică, lucidă ori tulbure, gîndirea mea trează nu se confundă niciodată în întregime cu ceea ce gîndește.” (G. Poulet 1979: 318). Ce altceva este „umbra” din scrierea lui Eminescu dacă nu descoperirea sinelui ca subiect al propriei gândiri? Dialogul cu „umbra” este acel moment privilegiat, momentul de trecere spre un alt Eu, aparținînd unui alt timp. Identificarea nu este totală și nici întotdeauna mulțumitoare, accesul spre interioritate nu este ușor, lipsit de

riscuri. Analizînd motivul despărțirii de umbră așa cum se întrupează el în diferite texte literare iar mai apoi interpretarea critică foarte variată a simbolului, Eugen Simion revine asupra nuvelei **Sărmanul Dionis** și notează: „Umbra își pierde treptat conștiința eternității și «natura ei vizionară» care a însoțit sufletul în miile de întrupări de-a lungul timpului, trece, sub puterea magică a formulelor asupra lui Dan.” (E. Simion în V. Ene și I. Nistor 1971: 232) iar Ioana Em. Petrescu (2002: 137) adaugă: „Schimbîndu-și natura trecătoare, de avatar, cu umbra sa (care e prototipul, «omul veșnic»), luînd cu el umbra veșnică a iubitei sale, Maria, Dan pleacă pe lună, abandonînd timpul istoric și recuperînd timpul cosmic”. Dialogînd cu umbra, personajul din fragmentul mai sus amintit iar apoi Dan-Dionis, dialoghează cu un eu esențial, atemporal, veșnic, lipsit de determinările exterioare. *Umbra* iar apoi *Archaeus* aparțin interiorității ultime, de sorginte eternă, reprezintă acel punct central, imuabil, care va genera „cercul” ființei: „*E unul și același punctum saliens, care apare în mii de oameni, dezbrăcat de timp și spațiu, întreg și nedespărțit.*” (M. Eminescu 1964: 215), spune „moșul” din *Archaeus*. Aceeași viziune asupra omului o vom regăsi la Jean-Paul Richter (apud Poulet 1987: 137): Din totalitatea fiecărui om reiese și scînteiază un punct esențial, un focar, un *punctum saliens*, în jurul căruia toate părțile secundare se vor desena treptat”. „Timpul cosmic” recuperat este autenticul timp interior: infinitul.

În **Avatarii faraonului Tlă**, cerșetorul Baltazar, cel ce pentru un timp avea să devină marchizul Alvarez, trezindu-se în propriul mormînt, se întreabă mai întîi de toate: „*Cine sînt eu?*” (reamintim cît de importantă este această întrebare în critica lui Poulet). Amintirile – dacă pot fi numite așa – nu aparțin unui timp mundan, trecutul este încă o dată abolit, singura existență temporală este cea a unui prezent – *prezentul etern*, pentru a folosi o sintagmă care aparține deja fondului enciclopedic eminescian. Totuși, personajul are „*mintea clară, închipuirile erau cu forme concrete, vii și pline de viață... el avea o lume gata în capul lui [...]*” (M. Eminescu 1964: 235). Luînd conștiință de sine, el intră în contact cu ființa sa inițială, completă și inalterabilă, „umbra” care însoțește toți avatarii, după cum mărturisește cea din **Sărmanul Dionis**. Pentru Eminescu, răspunsul la întrebarea „Cine sînt eu?” ar putea fi „Mereu același și totuși mereu altul”. O serie de întrupări și de întrupări (studii asupra operei lui Eminescu au demonstrat existența

paralelă a mai multor modele de gândire și de creație, uneori chiar contradictorii) care capătă coerență doar prin existența unei interiorități bine definite.

Un alt pasaj al nuvelei *Sărmanul Dionis* ne atrage atenția și vom stăruia câteva momente asupra acestuia. Ajuns în paradisul selenar, Dan pare a fi cîștigat puterea și libertatea absolută. Neîngrădit, el reconfigurează elementele, construiește o natură fabuloasă – un spațiu al infinitului caracterizat de grandoare și opulență. Însă, în cele din urmă, manifestarea libertății sale întîmpină rezistență: „Numai o poartă închisă n-au putut-o trece niciodată. Deasupra ei, în triumghi, era un ochi de foc, deasupra ochiului – un proverb cu litere strîmbe ale întunecatei Arabii. Era doma lui Dumnezeu. Proverbul, o enigmă chiar pentru îngeri.” (M. Eminescu 1964:52). Încercînd să-și testeze granițele propriiei limitări – „Oare fără s-o știu nu sînt eu însumi Dumne...” (M. Eminescu 1964: 53) – , el distruge armonia, pierzîndu-și existența privilegiată. Dar de ce eșuează Dan? Ce face ca relația dintre el și divinitate să fie intolerabilă? Pentru a răspunde la aceste întrebări, trebuie să căutăm diferența dintre acest Eu, aparent plenipotent, și Tu-ul divin. Dascălul Ruben explică: „Și asta-i deosebirea între D-zeu și om. Omul are-n el numai șir, ființa altor oameni viitori și trecuți, D-zeu le are deodată toate neamurile ce or veni și ce au trecut; omul cuprinde un loc în vreme. D-zeu e vremea însăși cu tot ce se-ntîmplă-n ea [...]. Și sufletul nostru are vecinicie-n sine, dar numai bucată cu bucată.” (M. Eminescu 1964: 41). Ideea de veșnicie, ca imagine a infinitului, revine, însă, se rafinează: omului îi este accesibil un infinit fragmentat, segmentat. Veșnicia autentică este un atribut al divinității, în timp ce „omul veșnic” este nevoit să se reancoreze periodic în fenomen. (Regăsim, de fapt, la Eminescu, ceea ce s-ar putea numi o dublă expansiune a punctului spre cerc: una în timpul mundan, impusă și înjositoare pentru ființă și cea autentică, în timp interior). Atît timp cît lui Dan-Dionis îi este interzis să rostească „Eu sînt Dumnezeu” relația devine imposibilă. Dacă Eu nu se definește prin Tu iar Tu prin Eu – iar lipsa de desăvîrșire a omului nu permite asta, diferența enunțată dintre cele două entități devine obstacol – reciprocitatea este viciată, împlinirea irealizabilă. Dar este Dumnezeu un Tu refuzat sau un Tu care se refuză? Interdicția porții ne îndreptățește să optăm pentru a doua variantă, însă nu trebuie uitat de ce natură este cunoașterea lui Dan-Dionis: chiar și fără să o știe, el este un discipol al diavolului. Apoi, relația nu este directă ci

intermediată prin carte, deci, prin magie. Salvarea se realizează, însă, prin instituirea cuplului: adevărata relație *Eu –Tu* care premerge individul. Iubirea reprezintă o altă întoarcere spre centru, o nouă și profundă cale de acces spre temporalitatea interioară. Iubirea la Eminescu, și, în general, iubirea romantică, redimensionează și retemporalizează ființa. Avem de-a face încă o dată cu o expansiune pur interioară și, în consecință, nesupusă nici unei îngrădiri. În acest sens, finalul nuvelei **Sărmanul Dionis** sau cel al **Cezarei** nu sînt nepotrivite, ci, dimpotrivă, o descoperire sau redescoperire a situației inițiale ce caracterizează ființa umană, o reafirmare a credinței romanticului că accesul spre sine și transcenderea prin iubire sînt posibile. Chiar și spațiul imaginar conturat împlinirii prin iubire este unul care reamintește de imaginea convergenței înspre centru. În **Cezara** cei doi îndrăgostiți se vor regăsi pe insula pustnicului Euthanasius. Ne atrage atenția nu doar insula ca reprezentare a cercului ci mai mult imaginea concentricității; un brîu de stînci ascunde valea insulei de orice privire exterioară, în mijlocul insulei se găsește un lac ce adăpostește o altă insulă – acest punct central reprezintă locul de întîlnire a Cezarei cu Ieronim, locul în care iubirea lor se revitalizează, spațiul paradisiac, atemporal.

Imaginea cercurilor concentrice și a punctului de convergență, ca spațiu esențial, chiar potențat magic, revine în majoritatea fragmentelor de proză: locul în care faraonul Tlă moare, reintegrîndu-se ființei sale eterne, este o insulă ce se găsește în mijlocul unui lac, spațiu identic celui din **Făt-Frumos din lacrimă**, un alt paradis al iubirii precum cel din **Cezara**. Toate aceste spații oferă o reprezentare a imaginarului și a gândirii eminesciene, o mișcare centripetă, interiorizarea permanentă înspre o lume fără determinări, fără bariere în care Eul genial, „urieșesc”, se poate împlini – lumea, timpul și spațiul, infinitului.

BIBLIOGRAFIE

- Mihai Eminescu, 1964, **Proză literară**, Editura pentru Literatură, București
Ioana Em. Petrescu, 2002, **Eminescu. Modele cosmogonice și viziune poetică**, Editura Paralela 45, Pitești
Georges Poulet, 1979, **Conștiința critică**, Editura Univers, București
Georges Poulet, 1987, **Metamorfozele cercului**, Editura Univers, București
Eugen Simion, 1971, **Fantasticul în proza lui Eminescu**, în Virgiliu Ene și Ion Nistor, **Studii eminesciene**, Editura Albatros, București

ANDREEA GRINEA
Anul II, Iași

Orizont temporal – trepte ale întunecării ființei

În gândirea (poetică) a lui Mihai Eminescu, gândire care înființează o lume posibilă, se intuiește o gravă interogație avînd ca obiect Timpul. Element al in-coerenței universului (ficțional) eminescian sau categoric ontologică, Timpul, care îl ne-liniștește pe om, se cere problematizat, conceptualizat, pînă la a fi asumat. Iar de la această curajoasă asumare începe întunecarea ființei, care intră sub zodia petrecerii.

„Omul lui Eminescu (făptură astrală sau „mercurială”) este omul care vine din centrul lumii încoronat cu sori și se proiectează pe sine și idealurile sale în infinit. Or, adevăratul obstacol „ontologic” ce i se opune – obstacol adevărat, pentru că împotriva lui nu slujește la nimic credința eroică sau tenacitatea răbdătoare – îi vine de la timp” (Rosa Del Conte 1990: 133). Observația Rosei Del Conte surprinde paradigma omului eminescian și factorul care îi va impune acestuia un insolit traseu biografic, văzut ca o cale de inițiere în Timp. Pentru ființa umană, istorică (avînd o biografie), timpul devine, dacă nu un „obstacol ontologic”, cel puțin o semnificativă „experiență”, căci faptul de a fi în timp impune „făpturii astrale”, legată organic de o stea – patrie și implicit de lumină, datele ființării într-o lume a întunecării. Astfel ființa parcurge un traseu (poetic) în trepte, ale cărui două coordonate – nașterea și moartea-renaștere – se leagă organic de Timp.

Dacă ființa umană a cărei paradigmă o schițează, în lumea sa, Eminescu, își pune, la modul grav, problema timpului, exegeții încearcă aceeași neliniște față de una dintre temele importante ale operei poetului. Critica se oprește în mod special la încercările de taxonomie, acestea reprezentând premisele pe care s-ar întemeia o ulterioară hermeneutică a Timpului. Din multitudinea de „clasificări” avansate ne vom opri la două, pe care le considerăm esențiale pentru subiectul în discuție. Din acest punct de vedere propunem, pentru universul (artistic) al lui Eminescu, interrelaționarea a două paradigme temporale: *timpul cosmic* sau Timpul Mare, „sferic”, ciclic și perceput, după modelul gândirii platoniciene, sub semnul armoniei muzicale a ritmurilor și *timpul uman* (în care se coboară, printr-un *timp istoric*), încheșat sub semnul eroziunii care „măsoară” toate *sensurile* lumii. *Timpul cosmic*, căruia i se asociază sugestiile deschiderii (infinite) și ale luminii și *timpul uman*, cu sugestiile închiderii și ale întunecării¹ se „articulează” în mai multe paradigme ale unor orizonturi temporale pe care ființa le descoperă.

Orizonturi temporale în imaginarul eminescian

Dintru început se impun câteva precizări asupra sensului pe care îl atribuim sintagmei „orizont temporal”, aplicînd-o imaginarului eminescian. Orizontul temporal se constituie ca o configurație, ca un profil al timpului, care ia naștere din faptul că omul lui Eminescu înzestrează, în-conștient, timpul cu accente și-i atribuie un „chip”. Într-un alt sens, orizontul temporal devine o cale a dezmarginirii ființei care se raportează la Timp, o cale de ieșire din vremea sa și de recuperare a timpului echinoxial (Ioana Em.Petrescu 2001), sub semnul echilibrului și al armoniei.

Una dintre datele esențiale ale raportului Timp-ființă este aspirația omului de a fi nu în timp, ci mai degrabă, cum ar spune filosofic Noica, întru timp, adică într-un raport, cu acesta, sub semnul unei deschideri ca potențialitate: timpul (uman) se poate deschide spre vecinicie, spre Marele Timp. Pornind de la această premisă, nesubordonarea sau neacceptarea unei ordini temporale percepută ca străină și ostilă

¹ Sugestiile întunecării sînt generate de nuanța lexicală: este recurentă, în imaginarul poetic eminescian, sintagma „*negurile vremii*” (semnul **vreme** semnifică *timpul uman*). Dintr-un alt punct de vedere, *timpul uman* este, simbolic, timpul întunecării ființei.

conduce spre o atitudine de continuă căutare a „patriei cosmice” originare sau, mai departe, la construirea unei asemenea patrii într-un univers compensativ ce va căpăta datele esențiale ale temporalității originare după care tinjește ființa. Omului eminescian, închis în timpul uman și resimțind acut pierderea timpului echinoxial i se deschid, ca posibilități ale dez-mărginirii, mai multe orizonturi temporale. Se prefigurează, astfel, în imaginarul eminescian, câteva „articulații” ale timpului, ale căror paradigme pot fi considerate etape ale încercării ființei de a intra într-un ritm intern cu Timpul. Din acest punct de vedere propunem, pentru universul lui Eminescu, trei modele ale orizontului temporal, și anume modelul spiralei istorice, modelul universului compensativ și modelul temporalității originare².

Căutarea sau experimentarea unei alte ordini din axa istoriei e, poate, calea cea mai la îndemână spre a evita un timp resimțit ca ostil. Recurgînd la funcțiile magiei, ființa umană poate experimenta mai multe „vieți” pînă cînd are revelația că datele esențiale ale lumii (istorice sau afective) sînt aceleași. Dezamăgirea atrage după sine orgoliul de a crea un timp, să-l numim astfel, *model*, care ar compensa, printr-o armonie a detaliilor, temporalitatea originară pierdută. Dionis (personajul nuvelei ***Sărmanul Dionis***), inițiază un asemenea demers și imaginează un spațiu-timp (aparent) sub semnul armoniei cromatico- muzicale. Însă încercarea reeditării, în spațiul selanar- fantastic, al timpului cosmic stă sub semnul întunecării, nuanță esențială a timpului uman, care imprimă cronotopului note de artificialitate.

Sugestiile și indiciile cromatice care se organizează, în imaginarul poetic eminescian, într-o „țesătură” coerentă de metafore – simbol, propun o posibilă (și pertinentă) grilă de interpretare a Timpului, așa cum acesta apare în contexte care au în prim plan „vizualul”. În linia cromatismului simbolic, în care „colorile” ar fi legile din univers, în timp ce fuziunea lor e Soarele („Tot”) sau lumina pură (***Ondina/ Serata***), timpul imaginat și investit cu o funcție compensativă stă sub semnul dualității. Chiar dacă, la o primă privire, spațiul selanar e compus din datele tipice ale imaginarului eminescian, în nuanțe de albastru (*senin*), alb pur, aur și argint încărcate de conotația sacrului, nu mai puțin evidente

² Prin *temporalitatea originară* înțelegem durata originară, „ritmul” care armoniza ființa cu timpul.

(dacă nu de-a dreptul esențiale) sînt nuanțele întunecării. Dincolo de recurența determinantului *întunecat*, cu varianta *întunecos* care însoțește fiecare element al spațiului selenar (*dumbrăvile, valurile, doma-centru sacru*) (vezi: M. Eminescu 1982: 58) rețin atenția note ale unui peisaj aparent (numai) tipic romantic: vegetația luxuriantă, cu aspect întunecat – labirintic sau meandrele riului, care șerpuiește printre „văi” de întuneric și lumină. Epitetelor cromatice întunecate, care trimit spre sfera thanaticului, li se asociază nuanța roșu-demonic³. „Ochiul de foc” așezat în tringhiul – pecete al Domei lui Dumnezeu, reprezintă, din acest punct de vedere, detaliul semnificativ al demoniului. De altfel, sub semnul roșului (*rubin*) stă cel de-al doilea orizont al ființei, care i se deschide lui Dionis ca re-trăire a trecutului istoric. Vremea lui Alexandru cel Bun se încheagă, neîntîmplător, sub apusul sîngeriu care împrumută nuanța demoniului întregului peisaj⁴ și, implicit, timpului în care se pătrunde prin intruziune. Asociind roșului sugestii (tot cromatice) ale deschiderii spre o altă lume – „*cerul era deasupra albastru, limpede*” – paradigma acestui orizont temporal surprinde raportul dintre cele două tipuri de timp (*cosmic* versus *uman*): timpul uman poate fi „deschis” spre Timpul Mare, a cărui semă esențială este nu *succesivitatea*, ci *simultaneitatea* (căci reprezintă „vremea însăși, dar vremea la un loc”) . Evadînd, prin magie, din vremea sa, Dionis cunoaște (și stăpînește) timpul - succesiune, istoric, iar celălalt timp, cosmic, se lasă numai intuit, imaginat și proiectat într-un spațiu (fantastic), dar nu și cunoscut prin experiență.

Dacă orizontul temporal care se deschide spre o altă treaptă a istoriei și cel proiectat într-un univers compensativ pot fi atinse prin intermediul magiei, orizontul temporalității originare nu e accesibil ființei umane decît prin mijlocirea *visului*, a somnului-„frate morții”. Toma

³ Ioana Em. Petrescu subliniază opoziția *roșu demonic / albastru „cuvios”*. Una dintre accepțiile demoniului, pe care romanticii o speculează, este „tatonarea” limitelor, cunoașterea prin experiență. De altfel și Goethe vedea, în demon, înfăptuitorul.

⁴ „*Privii din nou păienjenişul de linii roşii [...] cerul de înserare era deasupra albastru, limpede, nouri de jăratice şi aur umpleau cu oştile lor cerul, dealuri erau încărcate cu sarcini de purpură, oglinzile râurilor rumene [...] cînd soarele intră în nouri ei părău roşii şi vineţi [...] lumina cerescului împărat se revărsa prin negrele lor ruine lacuri de purpură [...] apoi cădea la vale şi părea pe vîrfurile bradului singuratec ca o frunte în raze pe umeri negri, apoi coborî printre crengi de păru un cuib de rubin [...]*.” (M. Eminescu 1982: 60)

Nour, copil fiind, are, odată cu moartea mamei, revelația Morții - înălțare într-o călătorie spre un timp divin. După modelul biblic, temporalitatea originară coincide cu imaginea raiului adamic, cu deosebirea că datele semnificative ale modelului tradițional sînt atent stilizate. Spațiul ce ar corespunde timpului cosmic se prefigurează, astfel, sub semnul armoniei și al luminii. Cromatismul simbolic privilegiază nuanțele de albastru (*senin*), cu sugestia infinitului, de care interpretările tradiționale îl leagă și verde (*smaragd*), cu sugestia deschiderii. Datele unui cromatism ritualizat ar fi *aurul* și *argintul* - „materializări” ale luminii (sau aparținînd unei cromatici a funebrului) dar încărcate, în ambele cazuri, de conotațiile sacrului, și *albul*, o nuanță a purității sau a luminii limpezi⁵.

O asemenea grilă de interpretare propusă pentru re-citirea lumii (ficionale) înființată de Eminescu oferă premisele pentru înțelegerea (și asumarea) „articulațiilor” în care Timpul este așezat de către omul care, „locuind” în vremea sa, se întoarce spre timpul cosmic, a cărui (neînțeleasă) nostalgie o are. Ființei i se deschid astfel mai multe orizonturi temporale, în fapt dimensiuni ale unei dez-mărginiri, văzută ca posibilitate de ieșire din timpul uman, al eroziunii. Dar această cale de a ieși din timp comportă, la nivelul sensului, două nuanțe semnificative: e vorba de a evada din timpul uman sau de a transcende timpul uman. Prima alternativă e ușor de înfăptuit pe cale magică, pe calea *fantasiei*, care „îți deschide ochii către timpul etern” sau pe calea visului (ca ipostază a somnului, „*frate morții*”). În acest mod, ființa recuperează, prin intermediul orizontului temporal care, pe o astfel de cale, i se deschide, timpul cosmic. Însă o asemenea aventură temporală, mijlocită de inițiere, e întotdeauna limitată ca durată, iar ființa recade în timpul căruia avusese intenția de-a i se sustrage. (Chiar structura orizontului temporal, în dimensiunea sa spațială, este una circulară, *închisă*, fie în forma orașului-cetate, fie în forma grădinii – a insulei sau a Muntelui – organizate împrejurul centrului sacru, reprezentat de domă sau biserică). Transcendența oferă, în schimb, omului posibilitatea de a se integra în

⁵ „Am trecut pe o noapte de nouri, pe o zi întreagă de stele pîn-am dat [...] 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.[...] Ei [îngerii] povesteau, cîntau cîntece de pe cînd nu era încă lume, nici oameni.” (M. Eminescu 1982: 177)

timpul cosmic. Pentru a putea să transească vremea sa (și nu doar să i se sustragă, prin evedare), omul lui Eminescu trebuie să se raporteze în alt mod la Timp. Moartea ca orizont al ființei nu este o idee consacrată de gândirea poetului, dar acesta o nuanțează în mod esențial pentru problema în discuție, așezând-o în raport cu cele două tipuri de timp: singurul orizont temporal autentic al ființei (singurul care într-adevăr se *deschide* spre timpul cosmic) este Moartea.

Paradigma întunecării. Moartea ca orizont temporal

Concomitent cu aceste întoarceri spre timpul cosmic, asociat unei „vîrste” (fie istorice, fie atemporale) a armoniei pierdute, ființa „parcurge” timpul uman, descriind un insolit traseu biografic sub semnul întunecării⁶.

Lumea propusă de gândirea lui Eminescu este una în care ființa se armonizează rar cu Timpul (și atunci recurgînd la „artificii”, precum magia, iubirea – inițiere, visul), atitudinea sa fiind sau a revoltatului, sau a resemnatului. Aceste două căi – resemnarea sau revolta - sînt chemate spre a anula tensiunea (inerentă) Timp - ființă, tensiune care impune acesteia din urmă fie subordonarea, fie nesubordonarea față de timp. Odată ce se specifică în persoană și capătă o (auto)biografie, ființa se așază în timp sau, mai sugestiv spus, în temporalitate. Distincția Timp – temporalitate este una esențială în imaginarul poetic al lui Eminescu, fiindcă aduce în atenția lectorului-interpret dihotomia dintre semnele *clipă* și *vecinicie* sau, mai concret spus, opoziția dintre static și dinamic. Timpul, Timpul ideal, este măsurat de semnul poetic *vecinicie* și își găsește armonia în sine, iar temporalitatea comportă *durata* și, implicit, o inextricabilă succesiune, punctată de momente semnificative. Astfel, fărîma esențială (pentru că e investită cu *sens*) de Timp devine *clipă*. Licitîndu-se această semă a duratei, temporalitatea e percepută ca o îndepărtare de lumea inocentă a începuturilor, ca un timp rău, mereu la

⁶ Propunem metafora întunecării pornind de la nuanța semantică și lexicală fructificată în mai multe contexte poetice. În poemul *O, înțelepciune, ai aripi de ceară* eul liric propune, ca definiție sintetică a vieții sale, sintagma „rai în *asfințire*”. În același sens, se înscrie este ultimul vers al sonetului *Trecut-au anii*: „Iar timpul crește-n urma mea: *mă-ntunec!*”.

pîndă, un timp încheat în semnul poetic *vreme* și care încheagă, la rîndu-i, ființa în „neguri”.

Întunecarea ființei începe din momentul conștientizării duratei, adică din intrarea în temporalitate, și re-scrie un scenariu poetic în trepte.

*Uitarea*⁷ intervine ca un factor declanșator al înstrăinării, ca o primă etapă dintr-o succesiune ce va culmina cu *scindarea eului* și, în sens metaforic, cu *moartea*. Uitarea rădăcinilor, care, la limită, se leagă de un timp inocent al copilăriei, e conștientizată chiar începînd cu poezia de tinerețe. Poemul *Amicului F.I.* dezvoltă tema (printre altele, în spiritul retoricii pașoptiste), a înstrăinării de origini, care asigurau ființei individualitate și, mai mult, o punte de legătură cu timpul cosmic. Versul „*Viața mea curge uitînd izvorul*” devine, astfel, mărturisirea pierderii „rădăcinilor” și implică sugestia imposibilității de a recupera acest conținut afectiv pierdut. Consecința e asumată într-o formulă care surprinde ceva din „melancolia” de mai tîrziu: „mi-e gîndul netot” cu sensul, într-un registru care privilegiază ambiguitatea cuvîntului, a gîndului (rămas) neîntreg. Odată asumată conștiința pierderii, prin uitare, a unui fragment din spiritualitatea sa, ființa încearcă să recupereze trecutul, dar reactualizarea se dovedește imposibilă fiindcă lipsește tocmai puntea de comunicare. Uitarea limbajului original, „hieroglific”, al *poveștii*, *eresului*, *ghicitorii*, atrage după sine înstrăinarea de o lume a tîlcurilor care, tălmăcite, ofereau o cale de dezmărginire a ființei umane și implicit a „lumii” sale. Sonetul *Trecut-au anii* - metaforă dezvoltată a întunecării - privilegiază ideea uitării ca pretext pentru „alterarea” ființei. Lumea începuturilor, care este, pentru persoana istorică, aceea a copilăriei, poate asigura, prin *sensurile* pe care le de-codează, armonia ființei cu timpul-trecere. Din acest punct de vedere, într-un registru al semnificațiilor care privilegiază ambiguitatea poetică, metafora înșenării frunții⁸ devine tocmai salvarea ființei inocente de întunecarea timpului uman. Odată pierdută această inocență, omul nu se mai poate în nici un fel sustrage temporalității; el rămîne pradă timpului care îl

⁷ Uitarea, la Eminescu, nu-și limitează aria de semnificații la „pierderea” unor conținuturi care țin de spiritualitatea eului. O altă semnificație a conceptului ar fi abandonarea, voită, a fenomenalului prin uitare.

⁸ Metafora apare și într-o variantă a poemul *Melancolie*: „*Ce fel eram eu ieri! / Pe fruntea mea senină al bucuriei mir.*” (M. Eminescu 1994: 373-374). În acest context, nu mai este vorba de inocența ființei, ci de credința acesteia în viitor.

încheagă în „negurile” sale: „iar timpul crește-n urma mea: **mă-ntunec!**”. Metafora întunecării va guverna, de aici înainte, parcursul (biografic), în timp, al omului lui Eminescu, parcurs care va schița un „amurg al eului” (Ioana Em. Petrescu) avînd ca finalitate, *noaptea eternă*, atemporală.

În sfîrșit, uitarea culminează cu imposibilitatea re-actualizării trecutului biografic sau a celui istoric. Poemul **Melancolie**, integrat inițial dramei de tinerețe **Mira**, nuanțează convingător aceste două tipuri de uitare, prin metafora sufletului înstrăinat, *stins*. Alegoria suflet – biserica ruinată, cu icoanele *cărunte*, propune, dincolo de nuanța (lexico – semantică) a întunecării, pierderea dimensiunii – pe care o numim, în sens larg – a *sacru*ului, a „credinței” care ar reprezenta centrul, punctul de echilibru al timpului sau al ființei. Ștefăniță Vodă constientizează că noua stare a lumii a pierdut vechiul statut eroic și de aici înstrăinarea ființei, dar alege să uite: „*Sunt eu de vină că lumea nu mai e cum a fost? O s-o ridic eu cu umărul?*”. Scuturîndu-se de povara trecutului, ființa va fi condamnată la un fel de „devenire întru devenire” pe care o nuanțează Noica⁹, și timpul va crește gol în urmă pînă la a deveni un „înainte” la fel de lipsit de vreun *sens*. De aici mai departe, „devenirea întru devenire” se măsoară într-un alt *ritm*, *al morții* (Rosa Del Conte) care „toarce același șir de patimi”, în opoziție cu ritmul cosmic, al pulsului care odinioară armoniza ființa cu Timpul. „*Timpul care bate-n stele / Bate ritmul și în tine*” rămîne expresia nostalgică a unei armonii pierdute, pe care omul o va recupera numai prin transcenderea timpului uman și integrarea (prin moarte) în timpul cosmic.

Atunci cînd nu se lasă pradă timpului, ființa încearcă să recupereze sensurile pierdute ale trecutului spre a putea, astfel, să „sprijine” prezentul. Calea *amintirii* – întoarcere spre trecut - rămîne însă, în majoritatea creațiilor eminesciene, un ritual eșuat.

Uitarea trecutului (auto)biografic conduce spre un complicat proces de scindare a eului (poetic) în eul empiric și eul impersonal (Ioana Em. Petrescu). „În imaginea vieții ce cură încet repovestită de o străină gură se străvede parcă o clepsidră care măsoară timpul și prin aceasta îl anulează” (I. Negoieșcu 1980: 132). Identitatea timp = viață, „trăit”, sens este astfel negată, căci „străina gură”, povestind, nu reactualizează, ci anulează datele semnificative ale biografiei ființei, anulînd și segmentul

⁹ *Devenirea întru devenire* speculează metafora trecerii „goale”, fără sens, prin timp.

de timp care i-ar fi corespuns. Ion Negoitescu schițează astfel premisa dedublării eului, care devine punctul culminant al înstrăinării de sine. Ființa conștientizează o existență – poveste fără rost: „*Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost / De-mi țin la el urechea și rîd de cîte-ascult / Ca de povești străine?*” și interogația devine expresia negării eului empiric de către eul impersonal, întărită de concluzia sumbră: „*Parc-am murit de mult*”.

Ultima treaptă, care închide „cercul strîmt” al timpului uman este moartea. În accepția Rosei Del Conte (1990: 145), „Moartea este 'runa', 'cifra', misterul, absurdul, dar ea este și singura care trăiește. Căci moartea este timp, este Timpul”. Dincolo de faptul că o atare ipoteză frapează prin identitatea pe care o propune, se impune o discuție asupra modului în care relația Moarte – Timp devine, în simbolistica lui Eminescu, una de sinonimie (perfectă). Fără a-și limita numai la atît aria de semnificații, Moartea devine, pentru ființa care se raportează la acest orizont, o expresie a timpului – eternitate. Numai astfel, prin identitatea sa cu timpul – eternitate, Moartea - în accepția comună văzută ca un „prag” între două dimensiuni (temporale) distincte – devine Timp sau, mai sugestiv spus, încremenire a timpului. Dintre aceste două semnificații ale semnului poetic („prag”, *deschidere* spre timpul cosmic sau *timp*), gîndirea lui Eminescu nu alege una singură, ci le împletește pe amîndouă. În mod numai aparent paradoxal, moartea închide cercul ființei umane, deschizîndu-i acesteia calea spre Ființa Lumii sau, altfel spus, spre timpul ideal. Tocmai de aceea Moartea înseamnă, în accepția lui Eminescu, armonizarea ființei cu timpul, și nu (numai) „petrecerea” omului.

Ieșirea din temporalitate, transcenderea, pe o astfel de cale, a timpului uman, sînt argumente care propun Moartea ca pe un orizont temporal al ființei, cel mai îndepărtat și cel mai întunecat, dar singurul care oferă posibilitatea „marii treceri” în *timpul cosmic*. Acceptînd să se subordoneze timpului uman, al eroziunii, omul lui Eminescu are revelația unei inextricabile petreceri, percepută ca o îndepărtare de lumea inocentă a începuturilor și, mai mult, ca o „ruptură” de acel univers îndepărtat, guvernat de legile armoniei *fire* – ființă. De aici „derivă” *melancolia* care se acutizează pînă la a deveni un *dor de moarte*, al ființei care intuiește că recuperarea armoniei presupune ieșirea definitivă din timpul uman prin acest orizont temporal.

BIBLIOGRAFIE

- M. Eminescu, 1994, **Opere**, vol.I, Editura Vestala, Editura Alutus-D, București
- M. Eminescu, 1952, **Opere**, vol. IV, Editura Academiei Republicii Populare Române
- M. Eminescu, 1982, **Opere**, vol. VI, Editura Minerva, București
- Rosa Del Conte, 1990, **Eminescu sau despre Absolut**, Editura Dacia, Cluj-
- I. Negoțescu, 1980, **Poezia lui Eminescu**, Editura Junimea
- Ioana Em. Petrescu, 2001, **Eminescu – poet tragic**, Editura Junimea, Iași

SABINA SAVU
Master, Iași

Confesiune - treptele iluziei

Discursul poetic din *Confesiune* cere o lectură în discontinuitate care se concentrează în jurul sferelor semantice ale unor termeni poetici precum *idol, vis, umbră, timp, vreme* și a legăturilor pe care acestea le stabilesc atît între ele cît și cu celelalte semne ale poeziei. Domeniile semantice pe care acești termeni le descriu conturează, prin raportul în care intră, tema poemului: a iluziei și mărginirii cunoașterii umane.

Ivită într-un univers menit să înșele, ființă umană s-a văzut prinsă de către Demiurg într-un joc al iluzionării-revelării, din mrejele căruia eliberarea sa, drum sinuos și în trepte, nu poate fi niciodată deplină. Demiurgul i-a refuzat revelația misterului divin, dar l-a creat pe om în așa fel, încît acesta – mîna de țărînă, mărginită spațial și temporal – nu a încetat niciodată să încerca să-l găsească, să-l atingă, să prindă o fărîmă din esența sa nemuritoare. Cunoașterea lui limitată la lumea fenomenală nu i-a permis să vadă mai mult, de aceea idolii la care s-a închinat n-au reprezentat decît formele goale în care privirea sa umană a crezut că întrezărește divinul. Idolul e un simbol al mărginirii gnoseologice (*“Ascuteți adevărul în idoli, pietre, lemm, / Căci doar astfel pricepe tot neamul cel nedemn / Al oamenilor zilei sublimul adevăr”*(Eminescu 1978 : 337) și totodată un simbol al falsității (*“Idolului lor închină făcînd*

mare pe-un pitic”) (Eminescu 1978: 104), pentru că el denaturează raportul *om-divinitate* instituind un neadevăr, prin izbînda aparențelor. Sintagma “*idol de lut*” e metafora care deschide căile spre conștiința că esența universului nu are nimic din natura nemuritoare a Demiurgului – Moarte din **Confesiune**, ci reprezintă doar un surogat pe care oamenii, în aspirația lor spre perpetuitate, l-au aflat și l-au identificat cu veșnicia. Idolul tulbură ființa umană pentru că îi închide drumul căutării esenței ultime, făcînd-o să creadă că, în ficțiunea acestei forme goale, ar fi găsit adevărul. Zdrobirea idolului (“*De sfărăm pe vecie acest idol de lut*”) reprezintă repunerea Demiurgului în drepturi și reducerea omului și universului său la adevărul naturii lor limitate ontologic și gnoseologic. “A combate idolul înseamnă deci a-i restitui lui Dumnezeu esența sa de *Deus absconditus* și omului exilul său dramatic din care nu are dreptul să se întoarcă cîtă vreme Dumnezeu însuși nu va fi hotărît astfel.” (Wunenburger 2004: 325). Puterea Demiurgului reduce la nimic efortul uman de identificare a esenței ultime și reafirmă omului natura diferită și impenetrabilă a adevărului lumii și, prin aceasta, a divinității.

Ființa umană percepe denaturat realitatea universului. În fapt, lumea e visul unui Demiurg – Moarte (“*Nu vezi că deși chipu-mi arat-a fi de gheață / Un vis al meu căldura-i lumina și viața*”), o întreagă construcție iluzorie în care aparența vieții maschează totala lipsă de ființă, adevărul crud al morții eterne (“*Că vis al morții-eterne e viața lumii întregi*”) (Eminescu 1978: 47). Imaginea pseudoființei universului și componentelor sale e frecventă la Eminescu și apare și în viziunea bătrînului dascăl din **Scrisoarea I** (“*Căci e vis al neființei universul cel himeric*”) (Eminescu 1978: 100). În **Confesiune** imaginea aceasta se conturează prin termenii poetici *vis*, *umbră (basm)*, *timp*, care devin aici izotopiile (E. Mihailă 1995: 100) domeniului semantic al irealității universului și al lipsei de consistență a tuturor întruchipărilor ce-l populează, menite doar să înșele privirea umană.

Componentele universului apar adesea la Eminescu ca avînd caracteristica irealității (luna e „*copila cea de aur, visul negurii eterne*”). Ele apar și în planul Demiurgului-Moarte din **Confesiune** fără adevărată esență, făcute doar să mascheze bine realitatea lipsei de ființă a universului („*Ca să vă-nsele veșnic l-am îmbrăcat frumos / Cu nopți senine-n stele, cu soare auros*”). Alte plâsmuiri colorează această lume, parcă bătîndu-și joc de ființa umană care a căzut în capcana iluziei și a

făcut din ele sensul vieții sale („*Coroana, aur, gloriei cîntare și comori / Istorie și nume, iubire și onori / Sunt basmele ce-nconjur rîzînde chipul meu*”). Moartea și nemurirea, antitetice cînd sînt privite cu ochi uman, apar, din perspectivă demiurgică, ca două năluci la fel de goale amîndouă. („*Moarte și nemurire sunt numai umbre-a mele*”). Demiurgul însuși și-a luat o înfățișare falsă („*În mantie de rege m-am îmbrăcat pe mine*”), iar timpul, amăgirea umană supremă, pare doar a rezista în veșnicie, pentru că, de fapt, eternitatea sa ține numai atît cît durează visul demiurgic („*Și cu mîndrie poartă a veșniciei mască / Cînd mama lui e-o clipă, care cînd stă să-l nască / Îl și ucide*”). Lumea și toate umbrele din ea își pierd dreptul la existență imediat ce acest vis se sfîrșește. De aceea, realitatea lor ultimă e moartea („*Tot ce-aspirați în lume toate-au același fine*”).

Așadar, univesul e năluca unui Demiurg și toate în el sînt doar închipuiri, dar omul, prins în interiorul acestei ficțiuni precum în peștera lui Platon nu are cuprinderea necesară de a sesiza neadevărul lumii în care trăiește. Vremea – limitare temporală și spațială - în care l-a încheiat Demiurgul, asemeni lanțurilor ce-i țin pe oamenii din mitul platonician cu picioarele și grumazurile legate silindu-i să privească doar peretele dinainte pe care se perindă umbrele unor obiecte (Platon 1998: 89), e simbolul mărginirii gnoseologice. În lipsa unei priviri adecvate, ființa umană ce sălășluiește în interiorul acestui vis, ia umbrele drept realitate, ia lipsa lor de consistență și ființă drept adevăr. Raporturile sale cu aceste false realități se înscriu pe alte coordonate decît cele anterioare și duc la evidențierea unor trăsături semantice diferite ale termenilor poetici. Omul nu vede că universul și componentele sale sînt închipuiri, ci sesizează doar perisabilitatea sa în raport cu ele, nu vede că istoria este și ea o plăsmuire, ci deslușește în „*cadavrele clipelor*” doar fragilitatea oricărei întreprinderi omenești, doar „*frunzele istoriei*”; nu vede că timpul este și el o unealtă înșelătoare în mîna divinității, ci numai că vremea sa e trecătoare și amăgitoare. În raport cu ființa umană, termenii **vis**, **umbră**, **vreme** dezvoltă alta trăsătură a sferei lor semantice: *efemeritatea*.

Drama existenței umane se naște odată cu conștientizarea opoziției ireductibile între statornicia, (aparenta) veșnicie a universului și instabilitatea naturii umane. Omul se simte asemeni undei „*visător bolnave*” (Eminescu 1978: 322) – epitet ce caracterizează minusul de ființă - pe care poetul o contemplă stînd „*în fereastra susă*”. Tristețea vieții-vis e însă mai mult decît efectul conștientizării perisabilității, e

sentimentul ființei umane că existența sa e lipsită de consistență, că se pierde fără rost în lume. Neliniștea trecerii „*ca visul unei umbre și umbra unui vis*”(Eminescu 1978: 207) – celebru chiasm eminescian – a frământat omul în căutarea esenței și scopului existenței: „*Să nu zic despre mine ce despre om s-a zis / Că-i visul unei umbre și umbra unui vis.*”

Nici încropirile sale istorice nu i-au oferit mai multă stabilitate în raport cu durata universului. Cezarul contempla trecerea corăbiilor, simbol al rînduielilor sociale, ca pe niște forme goale de orice esență sub lumina astrului ceresc - semn al eternității: „*Pe undele încete își mișcă legănat / Corăbii învechite scheletele de lemn / Trecînd încet ca umbre - țin pînzele umflate / În fața lunei, care prin ele-atunci străbate, / Și-n roata de foc galben stă fața-i ca un semn*” (Eminescu 1978: 50). Trecerea timpului estompează tot ce e uman, alterînd în aceeași măsură gloria regelui Lear („*Uimit privea Cezarul la umbra cea din nouri*”) (Eminescu 1978: 50) și noile înfăptuiri sociale care, din chiar momentul afirmării, își demască esența efemeră („*...flamura cea roșă cu umbra-i de dreptate*”) (Eminescu 1978: 50). „*A popoarelor ecouri / Par glasuri ce imbracă o lume de amar*”, pentru că nimic din ceea ce omul construiește nu obține atributul eternității. Cursul istoriei nu pare să ne învețe decît triumful morții, așa cum însăși vocea Demiurgului o spune în **Confesiune**: „*Din frunzele istoriei mirosul meu v-atinge*”.

Semnul morții e singura realitate constantă, singurul adevăr nealterabil ce pare să se desprindă din mersul istoriei. Aceasta componentă thanatică prezentă în tot ce forța creativă umană a putut să nască reduce la nimic eforturile și încercările omenești, le transformă în deșertăciuni și în minciuni, menite doar să înșele o omenire orbită de strălucirea lor momentană: „*Istoria cu lungile ei ere / Un vis au fost amar-amăgitor / Tot ce-aspirară, toat-acea putere / Care-am rob-it-o falnicului dor / Am cheltuit-o ca niște nebuni / Pe visuri, pe nimicuri, pe minciuni*” (Eminescu 1978: 47).

Omul are sentimentul risipirii; nimic din ce construiește nu are rezistență, nu are consistență, iar el, în toată această trecere, simte nevoia stabilității. Făptură ivită ca să viețuiască doar pentru o frîntură de clipă din durata timpului universal, omul e un punct nesemnificativ între trecut și viitor. Trecutul („*gigant cu visuri sumbre*”) capătă pentru el dimensiuni uriașe, iar faptele ce răsar din întunecimea vremurilor îi par ca avînd caracterul derealizat al visurilor, ca și cum nici n-ar fi fost. Viitorul

(„*Viitorul gol nimica și umbra unei umbre*”) nu-i promite decît o repetare anostă („*Viitorul un trecut mi-i pe care-l văd întors*”) (Eminescu 1978: 207), ca un joc în oglidă, a acelorași inconsistențe și minciuni. Vremea umană, fragment dintr-o infinitate de fragmente ce aparțin timpului universal („*Ce mi-i vremea, cînd de veacuri / Stele-mi scînteie pe lacuri*”)(Eminescu 1978: 97), definește un spațiu, ontologic și axiologic, limitat, ale cărui hotare sînt la fel de schimbătoare ca și ea („*Ce-au zis o vreme, altele dezic*”)(Eminescu 1978: 47). Natura amăgitoare a vremurilor umane („*Cînd cu zgomote deșarte / Vreme trece, vreme vine*”)(Eminescu 1978: 145), adevărul ultim al vieții sale („*Nimicnicie, umbră, mizerie, pieire*”) pe care-l citește printre *petecele de vreme* nasc în om sentimentul rătăcirii și-l motivează în căutarea unui spațiu mai cuprinzător, care să-i asigure, fie și sub altă formă, perpetuitatea. Omul, care-și vede ființa amenințată de lipsa de consistență a celor ce se nasc și pier, care știe că nimic din tot ce făptuiește nu va rezista eroziunii timpului și puterii de anihilare a morții, se îndreaptă să-și găsească salvarea spre singura realitate pe care o crede netrecătoare pe pămînt: spre spațiul și timpul cosmic. Acolo speră el să se integreze, să dureze, să cîștige esență. Lupta ființei umane s-a dat întotdeauna cu moartea, cu lipsa de rezistență și consistență a naturii sale, iar sepranțele i s-au canalizat mereu spre singurele puncte de stabilitate pe care le-a văzut într-o lume schimbătoare și înșelătoare: spre universul pe care l-a transformat într-un idol, spre timpul cosmic în care, integrat, a sperat să trăiască în eternitate.

Timpul e însă iluzia umană supremă, pentru că, asemeni celorlalte umbre ce populează universul, e și el doar o plăsmuire demiurgică, doar o unealtă în mâinile divinității pentru a prinde ființa umană în lanțul amăgirilor: timpul are și el atributul irealității. Purtător al speranțelor umane deșarte, timpul nu are existență absolută. El e doar o coordonată a lumii umane, un măsurător al universului, durată ce ține de durata soarelui: („...*sorii scriu timpu-n acest univers*”)(Eminescu 1978: 292). Sfîrșitul visului demiurgic, cînd “*soarele pe ceruri se-nchide ca o rană / Ce-arde-n universul bolnav de viață vană*”, aduce cu sine dispariția timpului, precum și a tuturor celorlalte închipuiri și reinstaurarea nopții perene („*Timpul mort și-ntinde trupul și devine veșnicie*”)(Eminescu 1978: 102). Cel ce pentru omul din peșteră părea etern se dovedește la fel de inconsistent și trecător ca tot ceea ce trăiește în lumea umană.

Dimensiunea temporalității e, așadar, doar atributul umanului. Demiurgul – Veșnicie – se găsește în afara coordonatelor spațiale și temporale („*Noi nu avem nici timp, nici loc*”) (Eminescu 1978: 132).

Timpul este unealta perfectă - cu dublă funcție - în mîinile divinității pentru jocul iluzionării – revelării în care a vrut să prindă ființa umană. Percepția curgerii orelor și minutelor în drumul ireversibil spre moarte îi revelă omului esența instabilității sale. Timpul e cel care-i arată condiția, e cel care-i descrie cel mai bine durerea („*iadul*”), dar tot el îl oferă și speranța salvării, speranța lărgirii duratei trecerii sale pe pămînt („*imperiul, Olimpul*”). Demiurgul a folosit timpul ca să-i dea omului percepția morții, dar, totodată, și iluzia transcenderii ei („*Ca să vă-nșel privirea am născocit eu timpul / El vă arată iadul, imperiul, Olimpul*”).

În curgerea timpului și-a văzut omul ființa perisabilă și toate întreprinderile sale istorice golite de sens, dar tot acolo a învățat și cum poate să reziste. Nemurirea zeilor e modelul după care se orientează eforturile regilor, gîndirea poeților. Omul și-a făurit întreaga sa forță creativă ca să reziste în timp, ca să dăinuie puțin mai mult decît clipa ce i-a fost rezervată. Dar dacă universul e o nălucă și timpul, simplul măsurător al unui vis, atunci nemurirea în care a sperat nu e decît o vana transmutare a clipei în veșnicie; atunci toate eforturile sale nu sînt decît o “panoramă a deșertăciunilor”. Cînd nașterea și extincția universului depind doar de voința unui Demiurg („*Aicea este lumea...de-o sfărăm-e sfărmată*”), atunci, pentru ființa umană, nu mai există rezistență în fața morții, nu mai există salvare.

Numai că omului, care trăiește în interiorul acestui vis, nu i se dezvăluie niciodată caracterul ireal al timpului. El e asemănător celor ce viețuiesc în peștera lui Platon. Ei văd doar umbre și iau materialitatea lor falsă drept adevăr. Unii reușesc chiar să le ghicească mersul, pot, în cel mai fericit caz, să se dezlege, să vadă focul care le produce și să-l creadă divinitate. Dar dacă nimeni nu-i eliberează din captivitatea lor subpamînteană și nu-i conduce pe drumul spre lumina Soarelui, ei sînt condamnați la orbire, la neînțelegerea faptului că toate în peștera lor sînt un simulacru (Platon 1998). Asemeni lor, omul, pe care Eminescu îl descrie în **Confesiune**, poate să sesizeze fantomele („*Coroană, aur, glorie, cîntare și comori / Istorie și nume, iubire și onori*”) care-i amăgesc existența, dar mărginirea la care-l obligă fragmentarismul naturii sale nu-i permite să deslușească realitatea întregului. În acest sens, *vremea* e

semnul reprezentativ al condiției umane. Ea nu e numai scurta durată în care își desfășoară existența, ci înseamnă mai ales mărginire în planul cunoașterii lumii prin gândire. Omul „*închegat în vreme*” e omul închis între posibilitățile lui de înțelegere ca simplă mînă de țărînă ce vrea, prin puterea minții, să cunoască universul și divinitatea.

Termenul **vreme** e deseori relaționat cu străduința umană pentru adevăr („*Altul caută în lume și în vreme adevăr*”)(Eminescu 1978: 101). Cel ce vrea înțelepciune caută esența în multitudinea reprezentărilor finite ale lumii și vremii sale. Alta dată ironia eminesciană accentuează și mai mult derizoriul căutării disproporționate a vechilor dascăli „*cîrpocind la haina vremii / Ale clipelor cadavre din volume stînd s-adune / Și-n a lucrurilor peteci căutînd înțelepciune*”(Eminescu 1978: 105). Demiurgul și-a așezat creatura într-un lung șir al amăgirilor și tot el i-a dat și puterea revelației, dar bucată cu bucată, într-un proces gradat și niciodată terminat. „*Petecile de vreme*” („*A clipelor cadavre din cărți el stă s-adune / În petece de vreme cătînd înțelepciune*”) sînt frînturile de adevăr pe care le întrezărește omul căutînd, în suita celor ce se nasc și pier, înțelepciune. Ele sînt atributul lui definitoriu și paradoxal: „*petecul de vreme*” e spațiul închis care-l limitează și tot acesta e singura modalitate, în curgerea formelor, de a pătrunde, fie și parțial, vîlul ce ascunde adevărul lumii.

Revelația finală îi este omului, prin însăși natura sa, interzisă („*Nu vrei s-asculti de mine. Nu știi s-ascuți*”). Perceperea inconsistenței unei dimensiuni înseamnă doar pătrunderea într-un spațiu la fel de amăgitor, așa cum ieșirea din efemeritatea ființei sale individuale înseamnă închiderea în nesubstanțialitatea universului. Semnele lumii par a nu se deconspira niciodată pînă la capăt, fapt ce justifică interogația dramatică a poetului din **O,-nțelepciune, ai aripi de ceara** : “*Sunt nențelese literele vremii / Oricît ai adînci semnul lor șters? / Suntem plecați sub greul anatemii / De-a nu afla nimic în univers? / Suntem numai spre a da viață problemei / S-o dezlegăm nu-i chip în univers?*” (Eminescu 1978: 49).

Paradoxul ființei umane stă în acest fragmentarism și, prin aceasta, în îmbinarea revelației cu iluzia, a căutării cu speranța. Omului i se arată doar fărîme de adevăruri, dar această îmbucătățire a percepției umane e în același timp blestemul și salvarea ființei sale. Orbit de propria-i finitudine, omul nu poate să cuprindă infinitul, dar în același timp nici nu poate să vadă adevărul deșertăciunii universului în care trăiește și în care-

și concentrează toate speranțele. Marea sa luptă este cu moartea, cu finitudinea sa temporală și axiologică. Spre a învinge timpul, își concentrează el toate eforturile. Izbînda în fața morții e speranța și sensul vieții sale. A-i distruge idolul nu înseamnă numai a-l trimite într-un “exil” gnoseologic, cum spune Wunenburger, ci în primul rînd, a-l închide într-un spațiu din care el nu mai are salvare.

Tot ce ființa umană a realizat în istorie a fost pentru a-și asigura perpetuitatea. Dacă universul e doar un vis de Demiurg la discreția voinței acestuia, atunci toate încercările sale au fost inutile, tot ce-a sperat a fost în van. Confruntarea permanentă cu perisabilitatea e scopul vieții sale. Dacă tot ce-a făcut poate să dispară oricînd ca o nălucă, de parcă nici n-ar fi fost, atunci omul și-a pierdut sensul existenței în lume.

Aceasta e durerea pe care un suflet uman n-o poate purta, pe care Demiurgul a fragmentat-o și i-a dat-o, bucată cu bucată, pe măsura fragilității ființei sale de țărînă: *„Nu este dat ca omul cel muritor, în silă / Să poarte-n al lui suflet confesia-mi cumplită / Să ducă-n piept durerea – aceea ce menită / A fost ca să o poarte o omenire toată, / Prea grea pentru un om e...ea trebuie sfărîmată / În mii bucăți, ca astfel s-o puteți purta”*.

Omul trebuie să trăiască avînd iluzia că se poate salva. Viața sa e un șir de revelații și amăgiri, de dureri și speranțe, primite fragmentat, dar această iluzie finală Demiurgul nu i-o poate lua pentru că atunci omul și-ar pierde scopul și sensul vieții.

BIBLIOGRAFIE

- Mihai Eminescu, 1978, **Poezii. Proză literară**, Editura Cartea Românească, București
- Ecaterina Mihăilă**, 1995, Textul poetic, Editura Eminescu, București
- Platon**, 1998, **Republica**, Editura Teora, București
- Jean-Jacques Wunenburger, 2004, **Filozofia imaginilor**, Editura Polirom, Iași

Poemul *Confesiune* între mit și realitate

„... întâmplarea mi s-a întipărit
prin tainițe de sufletca un mit...”
(Lucian Blaga)

Fiecare cuvânt este adăpostul unei metafore, al unei povești, al unui mit izvorât din adâncurile cele mai profunde ale sensibilității. Deși originea și etimologia acestui termen sînt cunoscute (gr. *mythos* – cuvînt, povestire, legendă), „substanța acestui cuvînt se află în punctul de intersecție a mai multor discipline: filosofie, mitologie, istorie, etnologie, estetică etc., ceea ce explică varietatea definițiilor și interpretărilor acestui lexem.” (R. Vulcănescu 1985: 25). Giambattista Vico, unul din precursorii romantismului filosofic, susținea ideea existenței gîndirii omenești de tip imagistic, într-un prim stadiu de dezvoltare, și a uneia de tip rațional: „Așa cum metafizica rațională ne învață că *homo intelligendo fit omnia*, tot așa metafizica poetică, bazată pe închipuirea fantastică, dovedește că *homo non intelligendo fit omnia*.” (Vico 1972: 245). Faptul că omul este un microcosmos în care vîltoarea aspirațiilor se ridică pînă la Absolut îndreptățește ideea că “mitul este un anumit gen de adevăr, un compliment, un echivalent și nu un rival al acestuia.” (C. Parfene 1993: 122)

„... din destrămări și neguri m-adun...” (Lucian Blaga)

Marele Arhitect a creat Universul, iar geniile re-creează acest univers, sau alegoric, sau simbolic: “actului creator care a transformat haosul în coerență îi corespunde în plan microcosmic tot o acțiune ordonatoare asumată de marile spirite ale umanității.” (V. Rusu 2000: 9)

Din această perspectivă, poemul *Confesiune* al lui Mihai Eminescu poartă amprentele unui mit poetic. Temeiul textului se află în Biblie; geneza și apocalipsa sînt cei doi piloni de bază. Mitul biblic a rămas implicat în actul de creație care a turnat în forme inedite substanța unei răzvrătiri. Facerea și desfacerea se constituie în una din temele esențiale

ale creației eminesciene. În acest sens, G. Călinescu afirma: “Romanticul include viziunea lumii între doi poli, geneza și stingerea, distribuind elementele, evolutiv și involutiv, din perspectiva a două mari decoruri – fundul cosmogonic și fundul eschatologic. Materia însăși este examinată în aceste două direcții, în mișcarea de organizare și de dezorganizare.” (G. Călinescu 1993: 97). “Cosmogoniile sînt niște mituri care întrevăd începutul... prin analogie cu procesele de germinație terestră.” (G. Călinescu 1993: 97), care, la Eminescu, își au rădăcinile în mitologia diferitelor popoare (indice, scandinave), de la un text la altul, nașterea universului producîndu-se din elementele primordiale distinctive. Modelul epico-liric din **Confesiune** (întîlnit și în alte texte) oglindește “*povestea sacră*” a înființării “*iadului vieții... îmbrăcat frumos /Cu nopți senine-n stele și soare auros*” de către un emul al lui Dumnezeu. Identitatea cuvîntului biblic esențial se pierde aici. În locul lui, “*un chip*” născut parcă dintr-un uter glacial nefertil a dăruit oamenilor viața ca “*blestem*”, viața însăși căpătînd ființă prin această „urgiseală”: “*Să curăț am vrut sînu-mi de tot ce-i crud, spurcat*”. Și totuși, cine este acest “eu” care și-a revărsat eul propriu în “*Coroană, aur, glorie, cîntare și comori, /Istorie și nume, iubire și onori*”, și-a dizolvat reliefurile în paginile acestor “*basme ce-nconjur rîzînde chipul său? Greu de închipuit... cînd însuși se întreabă /Un vis al meu căldura-i, lumina și viața?*”. Această “*umbră-avară*” nu se mișcă pe deasupra apelor asemenea Duhului lui Dumnezeu. În mantie de rege, abia așteaptă un pretext pentru a-și lepăda camuflajul de veacuri: “*Și de vă-ntindeți mîna dup-a mea umbră-avară /Las mantia să cadă și să mă vedeți iară.[...] /Din frunzele istoriei mirosul meu v-atinge*”. De ce acest “*rege satanic*” a făcut din existență un izvor de înșelăciuni și nonsensuri? „*A încheat în vreme*” nemernicii oameni, a „*semănat*” în noi „*sămînța Cain*”, într-un iad teluric coagulat, în care se oprește orice evoluție, ca în „*căptușeala*” unui atom, în care, „*din leagăn*” și pînă la moarte, Răul construiește altare enorme. Este o lege aspră și necruțătoare a destinului: legea necesității revelării de sine prin negație, prin Altul.

Celor două versuri oximoronice „*În sîmburii durerii eu pus-am fericire, /În vicii am pus miere și în păcat zîmbire*” înglobează, în stratul lor de profunzime, modul de desfigurare a marilor valori umane: viciile au gustul ademenitor al mizeriei, păcatele zîmbesc atrăgător, iar în „*sîmburul durerii*” fericirea plămăiește noi lovituri.

„Genezei îi corespunde la polul involutiv stingerea. Reprezentarea canonică de prevestire a sfârșitului e aceea din Apocalipsă”, constată G. Călinescu (1993: 98). Acest „*idol de lut*” care a îmbolnăvit Universul de „*viața vană*”, această găoace ca un ou dogmatic, în care mii de vieți își succed existența, urmează a fi sfârșit: „*Soarele pe ceruri se-nchide ca o rană*” (**Scrisoarea I**) și toată creația va reveni la Încreat, dar care, mort fiind pentru eternitate, va fi steril, va fi străin de noi re-creații. Acest sfârșit este diferit de sfârșitul biblic: „... Dacă în creștinism, și în general în religii, pragul morții reprezintă trecerea de la o formă de viață la alta, aici - interpretează I.Negoîtescu - el e trecerea de la o formă de moarte la alta și viața apare doar ca *un vis al morții eterne*”(Negoîtescu 2000: 94). În această lume dominată de somnolență și lipsă de valori, „mîntuirea pierde înțelesul ei creștin și nu poate fi vorba decît de o mîntuire demonică, estetică. Și aici se revelează imposibilitatea, de fapt, a unei soluții a problemei răului în poezia eminesciană.”(Negoîtescu 2000: 99).

„*Și în noaptea neființei totul cade, totul tace...*”

La poezii romantici, timpul marilor revelații nu poate fi decît noaptea tîrziu. În cadența timpului cosmic se creează o atmosferă de liniște în care se ivesc, din adîncul universului, misterele cele mai nepătrunse. În **Confesiune**, nocturnul, dominat de elemente și forțe malefice, este un “nocturn apocaliptic”, fatal în opoziție cu nocturnul increatului (fertil, germinator). Substanțele din care se constituie acest decor sînt elemente thanatice (*strigoi, sicriuri, groapa, caverne, moarte*), purtînd prin haina lor materială conotația unei încetiniri, a unei stopări a existenței. *Marea* devine metaforă a morții; nu mai e marea înghețată în care își caută poetul sensul creației (***Odin și Poetul***) ori din care să răsară Hyperion (***Luceafărul***), ci e adăpostul deșertăciunilor lumești și al nimicului existențial. Dacă la început „pămîntul era pustiu și gol, peste fața adîncului de apă era întuneric și Duhul lui Dumnezeu se plimba pe deasupra apelor”, în final acest element primordial – marea – „*tace-nceată*”, întreg universul nu a devenit doma lui Dumnezeu, ci „*imperiul mut al păcii*”, nucleul care organizează „*povestea liniștită a morții cei eterne*.”

„*Timpul mort și-ntinde trupul și devine veșnicie...*”

Întreaga operă eminesciană este străbătută de un dor metafizic, de o nostalgie a spațiului cosmic; în fiecare ascendență se simte chemarea ei. Timpul, cel mai mare obstacol al geniului, este o invenție („*Ca să vă-nșel privirea am născocit eu timpul*”), e „o realitate foarte reală: noi sîntem în timp așa cum sîntem în aerul care ne înconjoară... Iar timpul este în noi tainic și invizibil, dar foarte vital în lucrarea sa, ca și viermele ascuns care, puțin cîte puțin, mănîncă pe dinăuntru inima fructului.” (Rosa Del Conte 1990: 180). Influența timpului este nemărginită, fiecare suflare devenind victima pe care o mistuie cu nesaț. Poemul **Confesiune** oglindește o interpretare triplă a timpului, din perspectiva nivelelor de receptare a lui:

- Olimpul

Timpul (arată) - Imperiul

- Iadul

Iadul este exponentul timpului morții, Imperiul – al timpului teluric, Olimpul relevă timpul cosmic. Timpul cosmic este cel în care trăiește Hyperion, care provoacă perpetuu drama existențială a lui Eminescu; este “timpul permanenței sau al împlinirii, el duce la maturizarea și deplinătatea universului.” (Rosa Del Conte 1990: 180)

Timpul este așijderea unui “copil comun” mai multor mame, care se naște continuu într-un travaliu de veacuri: „*Cînd mama lui e-o clipă, care cînd stă să-l nască / Îl și ucide*”. Timpul se rotește în cerc și creează o iluzie a împlinirii, adunînd într-un „prezent etern” trecutul și viitorul. Or, prin această naștere și moarte concomitentă se repetă modelul cosmogonic kantian. Dacă există un mit al Creației Universale, ce are drept component determinativ al destinului uman timpul, atunci nașterea timpului ascunde sacralitatea, ineditul și inefabilul ritmului temporal și măsura tensiunii vitale.

„... *într-a veșniciei noapte avem clipa, avem raza...*”

„*Universul fără margini e în degetul lui mic...*”

Mihai Eminescu sugerează, în poemul **Confesiune**, că timpul și spațiul ideal sînt hărăzite doar omului de geniu, care se identifică cu Demiurgul. Timpul concret se reduce la clipe, iar timpul cosmic înseamnă eternitate. Nu întîmplător romanticii au preferințe pentru miezul nopții, pentru punctul zero, un punct intact, o clipă suspendată. Este o suprapunere între timpul ideal și timpul concret, un moment de echilibru

perfect; este „timp al cumpenei în etern echilibru, un timp care nu cunoaște dramele ruperii, opririi, declinului, un timp sferic pe care imaginația îl aseamănă calotei sferice a universului platonician, ale cărei puncte sînt toate echidistante față de propriu-i centru. Timpul echinoctial este timpul cosmic în care grecii vedeau imaginea mobilă a eternității.” (Ioana Em. Petrescu 2002: 94). Acesta este timpul cînd se naște omul superior, mergătorul deasupra lumii, care „nu se scufundă într-un întuneric al neștiinței, ci e omul tragic, mereu depășind limitele, mereu distanțat de teluric și proiectat în infinit. El susține un dialog discontinuu cu Absolutul, iar principalul obstacol ontologic care este timpul îl va trece prin regăsirea timpului original, sacral, organic, recuperat din spațiul sacru.” (Ioana Em. Petrescu 2002: 94). El este omul care poate deschide triumghiul divinului, ipostazele lui fiind cele mai diverse, este „o ființă ce se arată din noaptea eternă”, un inadaptat, un răzvrătit, un damnat. El descoperă „a clipelor cadavre”, măsoară înțelepciunea în „*petice de vreme*”, încercînd să găsească „*ce înțeles au ele / [...] / Ce este a lor fire.*”

BIBLIOGRAFIE

- G. Călinescu, 1993, **Opera lui Mihai Eminescu**, vol. II, Editura Hyperion, Chișinău
- Rosa del Conte, 1990, **Eminescu sau despre Absolut**, Editura Dacia, Cluj-Napoca
- Ion Negoîtescu, 2000, **Poezia lui Mihai Eminescu**, Editura Paralela 45, Pitești
- Constantin Parfene, 1993, **Teorie și analiză literară**, Editura Științifică, București
- Ioana Em. Petrescu, 2002, **Modele cosmogonice și viziune poetică**, Editura Universal Dalsi, București
- V. Rusu, 2000, **Eminescu. Motivele vegetale și faunistice**, Editura Junimea, Iași
- Giambattista Vico, 1972, **Știința nouă**, Editura Univers, București
- Romulus Vulcănescu, 1985, **Mitologia română**, Editura Academiei, București

Confesiune: timp și eufemism

În **Confesiune**, Eminescu își construiește discursul asupra timpului pe baza a două tipuri de gândire poetică: una care „raționează” substanța existenței în direcția „duratei absolute” newtoniene, alta care „imaginează” temporalitatea ca măsură relativă, sensibilă și externă „lucrului în sine.”

Ideea se relevă, de altfel, din manuscrisul 2306 al lui Eminescu, referitor la filosofia lui Schopenhauer: *„simțurile omului nu sînt făcute decît pentru calitățile lucrurilor (...) lumea din afară dă granițele, simțurile dau o formă produse de ele, care nu te îndreptățesc la nici o judecată asupra granițelor. Omul rămînînd prizonier simțurilor, niciodată n-a intra în ființa lucrurilor. Cît despre creier, el mai are funcția de a pricepe relații de timp, spațiu, cauzalitate, va să zică iarăși ceva relativ. De aceea, nu-și va putea închipui nici un timp absolut, nici un spațiu absolut, nici o cauzalitate absolută.”*(M. Eminescu 1981)

În acest context, încă din primele versuri ale **Confesiunii** („*Aciia este lumea...de-o sfarăm – e sfărmată. / De sfarăm pe vecie acest idol de lut / Eterna pace-ntinde imperiul ei mut*”), sînt identificate un timp cosmic sinonim cu vocea Absolutului și o conștiință subiectivă a devenirii. Primul este un timp al vieții, neexperimentabil, cu caracter mistic, „timpul intact”, „durata ideală”, după cum consideră Rosa del Conte (1990). Cel de-al doilea este timpul finit, uman, al morții, al „căderii” heideggeriene prin care omul se înțelege metafizic, printr-un raport de alteritate cu ipostaza Absolutului.

Această polarizare epistemică, între finit și Absolut, creează în primul rînd, în textul eminescian, un „schematism transcendent” (Durand 2000) ce dezvoltă relațiile dintre ființă și timpul ca ipostază a duratei absolute. Astfel, există în „Confesiune”, o atitudine ce presupune necesitatea de „a percepe” timpul prin mecanismele eufemizării.

Proiectînd planul umanului ca incapabil de a experimenta timpul ca „lucru în sine” („*Prea grea e pentru om...*”), Eminescu descrie aici o adevărată ontologie a ființei în raport cu durata. În acest sens, Timpul e

înțeles kantian, nu e un concept empiric, ci o „ reprezentare” (Kant apud **Materia...** 1982: I) necesară care se află la baza intuițiilor finite („Coroană, aur, glorie, cîntare și comori, / Istorie și nume, iubire și onori, / Sunt basmele ce-nconjur, rîzînde, chipul meu, / Atingeți-le numai și veți vedea că-s ...eu.”)

Așadar, din ontologia omului, incapabil de a experimenta „ durată ideală”, se identifică, în versurile de mai sus, o definiție a timpului prin eufemism, nu în sensul pur retoric, ci mai degrabă în cel propus de Ricoeur, al copulei „ a fi” (Ricoeur 1984). Eufemismul se definește, cu alte cuvinte, raportat la planul metaforei, însă nici din perspectivă retorică, la nivelul scriiturii, nici semantică.

Demersul lucrării de față este acela de a urmări o ontologie a eufemizării, la nivelul „subînțelesurilor” (Ricoeur 1984), de a observa „ mecanismul” prin care eufemismul produce un sens și o stare existențială. Totuși, nu ne propunem să realizăm aici o hermeneutică a eufemismului. Definit formal ca „evitare” a sensului, ca „deviație” (Benveniste 1994) a semnificatului, acesta afirmă, la Eminescu, o identitate, o ontologie, implicînd o reevaluare totală a discursului și a „ornamentelor retorice”. Eufemismul eminescian nu va interveni în discurs pentru a destructura semnificantul, ci pentru a-l restructura într-un alt ordin decît cel retoric. El propune o paradigmă pertinentă a existenței, prin intermediul unei mutații a semnului într-un nou tip de semnificație.

În textul lui Eminescu, într-un ultim sens, eufemismul devine „viu”, parafrazîndu-l pe Ricoeur; ține definitiv de ordinea structurală a spiritului uman; acesta nu doar „plasticizează” (Blaga 1994) o situație existențială, ci apare din necesitatea umanului de a compensa o „insuficiență” ontologică. Din această perspectivă, srtuctural și existențial, ființa eminesciană se dezvoltă pe două planuri. Pe de o parte, în lumea contingentului care se desfășoară pe linia „ vremuirii” heideggeriene (Heidegger 1996), a alergării în întîmpinarea viitorului, a ajungerii din urmă a trecutului și a trăirii prezentului iluzoriu („*Trecutul – gigant cu visuri sumbre / Viitorul gol, nimic și umbra unei umbre.../ Nimicnicie, umbră, mizerie, pieire.*”). Pe de altă parte, omul eminescian se definește și raportat continuu la o lume a esențelor pe care însă nu o poate revela printr-o formă concretă („*el nu-mi zărește ochii, el nu-mi aude mersul / ce-l sperie*”). În acest sens, eufemismul apare ca un moment ontologic complementar, prin care se „corectează” această situație negativă. Figura

nu se mai concepe la nivelul scriiturii, ci ea devine o reprezentare ontologică a sensibilului.

Se întemeiază, în acest plan, o metafizică a prezenței ce presupune o „îțșnire creatoare neîntreruptă” (Bergson 1945 apud Durand 2000) în perceperea timpului. Acesta e raportat continuu la o conștiință sensibilă, ceea ce produce schematismul transcendentă despre care am discutat la început. Însă, departe de a fi, conform definiției kantiene, o „determinare a priori a timpului”, acest schematism e, mai degrabă, o determinare și o asumare a anti- destinului, a eufemismului care „colorează” forma gândirii, după cum spune Durand.

Astfel, eufemismul este, în cazul lui Eminescu, un intermediar între imagine și rațiune, între planul sensibil și cel al Absolutului. Prin aceasta, polarizarea dintre durată absolută și timpul experimentabil se diluează, eufemismul apare aici ca o „asigurare contra spaimei” (Bergson 1945 apud Durand 2000) de neant resimțit în datul imediat, devenind o reacție defensivă în fața Absolutului prin imagine.

Chiar dacă este „un act negativ”, pentru că „degradează cunoașterea” și „este meșteră într-ale erorii” (Sartre apud Durand 2000) („*ca să vă-nșel privirea*”, „*Și să vă-nșele vecinic l-am îmbrăcat frumos*”), imaginea eufemistică se construiește, la Eminescu, ca o forță a libertății spiritului. Ea neagă total neantul existențial care este timpul pur, împotrivindu-se destinului pesimist prin starea de „facticitate” (Heidegger 1996) a umanului.

Așadar, timpul este experimentat de ființa finită eminesciană printr-un proces al „mirajului” care este eufemismul. Acesta vine din împotrivirea față de o disociere existențială („*Nu vrei s-ascuți de mine*”), prestabilită („*Aciia este lumea*”), în sensul îmbunătățirii unei ontologii negative („*Nu știi s-ascuți*”). De aceea, transformînd-o pozitiv, prin creație eufemistică („*ea trebuie sfărmată*”), lumea morții și a lucrurilor se asimilează Adevărului: confesiunea, adică semnificantul Absolutului poate fi „purta”, experimentat de către datul imediat prin secvențe ale timpului pur.

Totuși, acestea sînt „nefericite”, neesențiale („petice de vreme”), pentru că sînt pervertite prin mecanisme imaginii. În acest sens, Eminescu dezvoltă în textul de față o adevărată poetică a privirii ca „sărăcie esențială” („*El vede cer și stele, oceanul, universul; / El nu-mi zărește ochii, el nu-mi aude mersul*”).

Raportat continuu la imagine, planul umanului este construit ca incapabil de a verifica Esențele, el nu se poate identifica decît cu „viața vană”, cu „umbrele” Timpului Absolut. Acest lucru vine dintr-o necesitate a ființării prin eufemizare („*În sîmburii durerii eu pus-am fericire / În vicii am pus miere și în păcat zîmbire*”), prin polarizare: „nu este dat ca omul cel muritor în silă/ Să poarte-n a lui suflet confesia-mi cumplită”. Acestuia nu îi rămîne decît „starea de proiectare” prin privire care „amăgește spre dezmiardare” (Eminescu 1981).

În această afirmație a lui Eminescu, este identificată eufemizarea timpului prin imagine. În acest plan, timpul este supus continuu unei linii relative, el nu mai este „durata absolută”, ci o „amînare”, o „suprimare” și o înșelare a devenirii („*Moarte și nemurire sînt numai umbre-a mele*”).

Deci, în **Confesiune** timpul eminescian e conceput ca un „dat imediat” al conștiinței sensibile, supus devenirii și morții („*toate-au același fire*”), iar pe de altă parte, există o ontologie a Timpului care se gîndește pe sine, o „voce” care proiectează planul uman în antinomie cu Absolutul. Ideea e recunoscută încă din titlu, deoarece este vorba de „confesiunea” unui gest teatral ce se disociază clar de ipostaza finită („*arătînd un cran*”).

Problema este că Eminescu nu construiește această antinomie în scopul polarizării a două ontologii: Timpul pur și Timpul sensibil. Există un discurs disimulat al textului în care, de fapt, se observă o relație de interdependență între cele două tipuri de gîndire a timpului.

Descriind Absolutul prin categorii negative („*eterna pace-ntinde imperiul ei mut*”; „*cîntau strigoî*”; „*o noapte condensată în veci nepieritoare / ca noaptea din sicriuri*”; „*povestea liniștită a morții cei eterne*”), scriitorul român identifică în substrat substanța absolută, a esențelor, cu „telos-ul” (Rosa del Conte 1990) finitului („*universul*” e „*bolnav de viață vană*”; „*un vis al meu căldura-i, lumina și viața*”).

Acest lucru se produce, în gîndirea eminesciană, în vederea conceperii unui discurs alchimic al absolutului prin care relativizează chiar această coordonată: „*Să curăț am vrut sînu-mi de tot ce-i crud, spurcat / Și pentru voi anume creai al vieții iad*”. Din această atitudine provine, de fapt, ontologia umanului în sensul eufemizării.

Are loc, în poetica temporalității eminesciene, o „**narcisizare**” a Timpului pur care se gîndește pe sine, care devine „conștiință” a negativității sale („*Chipu-mi arat-a fi de gheață*”). Astfel, demersul său

va fi spre disimulare, tocmai din nevoia de a se identifica și de a ființa el însuși prin ipostaza finită („*un vis al meu căldura-i, viața și lumina*”).

Cu toate acestea, planul absolut nu cade în „păcatul” eufemizării, el este cel care creează paradigma eufemismului („*l-am îmbrăcat frumos*”). Acesta „raționează” devenirea, o „conștientizează” („*iată confesiunea mea*”), însă nu o și concepe complet. Rămîne undeva „clipa suspendată” prin care planul finit poate „imagina”, poate „percepe” ființarea, chiar dacă aceasta se desfășoară prin intermediul mecanismelor eufemismului.

În concluzie, prin **Confesiune**, Eminescu propune un text liric neterminat, construit deci pe o sumă de virtualități. Totuși, sînt recunoscute aici cîteva coordonate ale unei poetici exprimate prin trei verbe: „a raționa”, „a percepe”, „a imagina”. Acestea sînt fundamentul a două tipuri de gîndire, una rațională a Timpului pur care se gîndește pe sine și una a Timpului sensibil. Din dialectica acestora, rezultă, la nivelul textului, două tipuri de discurs: unul care eufemizează pentru a compensa o ontologie insuficientă în verificarea devenirii, altul care disimulează negativitatea și care creează structura eufemistică.

BIBLIOGRAFIE

- Emile Benveniste, 1994, **Probleme de lingvistică generală**, vol. II, Editura Teora, București
- H. Bergson, 1945, **L'Evolution creatrice**, Presses Universitaires de France , Paris
- Lucian Blaga, 1994, **Geneza metaforei și sensul culturii**, Editura Humanitas, București
- Rosa del Conte, 1990, **Eminescu sau despre Absolut**, Editura Dacia, Cluj-Napoca.
- Gilbert Durand, 2000, **Structurile antropologice ale imaginarului**”, Editura Univers Enciclopedic, București
- Mihai Eminescu, 1981, **Fragmentarium**, Editura Științifică și Enciclopedică, București.
- M. Heidegger, **Ființă și Timp**, apud **Timp și melancolie**, 1996, Editura Hestia, Timișoara.
- Immanuel Kant, **Critica rațiunii pure**, apud **Materia, spațiul, timpul în istoria filosofiei**, 1982, vol. I, Editura Minerva, București
- Paul Ricoeur, 1984, **Metafora vie**, Editura Univers, București

Antinomia timp cronologic – timp psihologic și conotațiile ei în poemul *Confesiune*

„ubi tempos, ibi patos”

Prin „confesiune”, poezia se declară a fi un „moment” de sinceritate încărcat de o deplină defulare a unor trăiri, dureri mai vechi. Revărsarea apelor din albia problemei a devenit iminentă, o dată ce s-a luat decizia de confesare. În calitatea lor de confesori, luna și foaia albă nu au putut oferi acel sfat care ar fi ajutat la soluționarea problemei. Alegerea însă s-a făcut: e mai bun un confesor mut decât unul de care te desparte paravanul neînțelegerii. Poemul *Confesiune* a rămas în manuscris. Apariția lui se datorează prelucrării de la 1871 a tabloului dramatic *Mureșan*, scris la 1869. Însă nici în varianta de la 1871, nici în cea de la 1873 fragmentul nu apare. De ce? Poate din cauză că poetul îl considera imperfect ca formă și urma să-l prelucereze, poate o prea mare abatere de la conceptul inițial al poemului *Mureșan* îl oprește s-o facă. Oricum ar fi, poemul *Confesiune* reflectă pe deplin concepțiile eminesciene referitoare la problemele abordate. Poemul pare a fi așezat pe foaie dintr-o răsuflare, în momentul când gândul a rupt lanțul căii revolute pe care o parcurgea prin mintea-i și s-a materializat în cuvânt. Se vede că problema a devenit o constantă a gândirii poetului, o dată ce a continuat să-l preocupe o perioadă îndelungată, să producă turbulențe în „oceanul de gândiri” și să se fructifice în idee proaspătă.

O imagine cu miros de idealism subiectiv schopenhauerian, conform căruia „lumea este reprezentarea mea” dă nota de start poemului: „*Aciea este lumea... de-o sfărăm – e sfărmată*”.

Tonalitatea filozofică, evident, se va menține în monologul întreg, ca o re-confirmare a tezei că „prin Eminescu poezia românească își pune toate marile întrebări metafizice” (Dan C. Mihăilescu 1988: 96). Problema timpului e cea care s-a înscăunat în centrul meditațiilor eminesciene și deci a poeziei sale. Inspirat de filozofia kantiană și schopenhaueriană, Eminescu va oferi totuși o abordare proprie a

problemei timpului, abordare care abia în veacul XX, printr-o conlucrare a filozofiei și psihologiei este considerată cea mai veridică.

Timpul a fost dintotdeauna și rămîne și astăzi să fie una din cele mai mari probleme care a frământat mințile a mii de fizicieni, filozofi, psihologi etc. Cu toate acestea, timpul a rămas un obiect ce alunecă printre degete, un obiect straniu și incognoscibil pentru rațiunea noastră mică. În fața tainei timpului toate posibilitățile intelectuale, formele logicii, metodele științei capitulează. Cu cît a fost mai mult studiat, cu atît s-a constatat că problema timpului e mai grea de cum s-a crezut la început. Un om meticulos în afirmații științifice, dacă ar fi astăzi să dea un răspuns lămurit și bine documentat la întrebarea în ce consistă timpul, aproape că nu s-ar depărta prea mult de răspunsul pe care l-a dat cu vreo 1500 de ani în urmă Sf. Augustin: „Quid est ergo tempo? Si nemo ex me querat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio”.

Confuzia cea mare în această problemă a persistat atîta timp cît timpul era studiat ca o realitate despărțită de lucrurile care se petrec într-însa. În aceste condiții, el era conceput ca de sine stătător și ca preexistînd oricărei altei existențe. Astfel, el devenea un simplu sistem de măsurări convenționale dobîndite prin instrumente de orologie.

„Dar timpul însuși a trebuit să fie mai întîi simțit de om în sufletul său pentru ca acesta să-i caute o măsurătoare” (C. Rădulescu-Motru 1996: 15). Începînd din acest moment, cîntarul cuvîntului decisiv s-a lăsat mai mult spre partea psihologiei.

Timpul însuși și-a schimbat localizarea, trecînd de undeva din stratosfera planetei în zonele sufletului uman. “În psihologia nouă s-a ajuns, așadar, la dezvăluirea fondului sufletesc original al intuiției de timp, dîndu-se la o parte construcțiile teoretice și apriorice cu care filozofii pînă aici încercaseră să vină în ajutorul psihologilor” (C. Rădulescu-Motru 1996: 64). Astfel, timpul trebuie considerat un produs al evoluției vieții sufletești. El este o cucerire treptată a conștiinței. „Această măsurătoare matematică, care nouă astăzi ni se pare ușor de înțeles, ba chiar ne mirăm că poate fi pusă la îndoială, a fost o cucerire tardivă și cu multă greutate cîștigată de mintea omenească”, continuă C. Rădulescu-Motru (1996: 79) argumentarea întru susținerea acestei idei.

Inspirat, probabil, de Kant și Schopenhauer - precursorii acestei teorii - M. Eminescu va pune în gura eroului său Andrei Mureșanu cuvintele: am născocit eu timpul. Prin aceasta, Mureșanu face parte din

categoria conștiințelor umane superioare care-și cunosc propriile realizări. Astfel, din sporita luciditate, incongruentă cu timpul său, își trage sevele și revolta lui. Revoltă generatoare a conflictul în poem: cel dintre un timp cronologic (reflectat într-un timp istoric infect) și un timp psihologic (unica formă veritabilă de timp). Intenția lui Mureșanu este de a ne dezvălui că timpul cronologic este o mare amăgire umană, ce are ca scop să vă-nșele privirea. Timpul este creația fiecărui om în parte, conform teoriei enunțate mai sus. Îndemnul pe care-l emite Mureșanu este de deșteptare, de luare-aminte a faptului că timpul, creat de noi, ne aparține. Și ce-am făcut cu el? L-am pus stăpîn peste viața noastră. Am devenit robii acelor ceasornicului. În goana după clipe, ne ordonăm existența conform bătailor metronomului. Marele regret e că omenirea s-a îndepărtat de adevărata durată temporală – cea psihologică –, în care timpul nu se măsoară în ore, ci în succesiune de trăiri: „*Nu este dat ca omul cel muritor, în silă/ Să poarte-n suflet confesia-mi cumplită, / ... aceea ce menită/ A fost ca să o poarte o omenire toată*”.

Metamorfozele spirituale generate de rebeliune îl conduc pe Mureșanu spre revelații metafizice. El capătă calitățile demonului, dar a unui demon care nu vrea să se recunoască jefuit de atributul esenția al divinului: deplinătatea zilelor, nemurirea (Rosa del Conte 1990: 132), trezit la un moment dat sub incidența eroziunii, un demon căruia i s-a fisurat crusta transcendentală protectoare de efemeritate. Suferind de pierderea conștiinței atemporalității (Ioana Em. Petrescu 1994: 13), Mureșanu simte pericolul contingenței. În aceste condiții, toate sulițele și le-ndreaptă spre adevăratul răspunzător de drama cosmică: timpul.

Rebeliunea metafizică îl conduce pe Mureșanu, în primul rînd, spre aspirația către liniștea și ordinea primordială, în care timpul încă nu era născut. O soluție a ieșirii din contingent este spațiul în care împărățește eternitatea. Aceasta din urmă, spre deosebire de timpul care guvernează contingenta, propune o altă formulă existențială: imperiul mut de pace. Aspirația către liniștea metafizică, cu condiția că ea ar avea un efect vindicativ pentru sufletul căruia i-a fost hărăzit să se nască într-un univers bolnav de viață vană este evidentă.

Îndemnat de revolta-i oarbă, Mureșanu, ca unul inițiat, descoperă omului aspectul panoramic al vieții sale, aspect pe care-l cuprinde cu vederea de la înălțimile-i. El demonstrează omnisciența cît privește viața de ieri și de azi a omenirii. Coagulată în timp– „*v-am încheiat în vreme*”

–umanitatea-și poartă cu neștiința de fapt blestemul demiurgic (plecați sub anateme). Ura și omorul, prin dat, sînt organice ființei umane: „*Să vă urîți din leagăn, să v-omorîți în vain,/ V-am semănat în spațiu pe voi sămînța Cain*”.

Se trăiește într-un continuu timp cu mască, menit să vă-nșele vecinic. Maska, sau „obrăzarul de ceară”, este atît un atribut al Timpului, cît și al demonului – în mantie de rege m-am îmbrîcat pe mine...las mantia să-mi cadă și mă revedeți iară. Printr-o conlucrare, demonul și timpul anunță și anulează roluri aidoma unor regizori ai teatrului numit viață. Pentru reușită, demonul are grijă de alternanța măștilor, esența, răul care geme-n toate, persistînd: „*Coroană, aur, glorii, cîntare și comori,/ Istorie și nume, iubire și onori/ Sunt basmele ce-nconjur, rîzînde, chipul meu...*”.

Astfel, viața decurge într-un timp oximoronic, iar masca e momeala pentru căderea în păcat: „*În sîmburii durerii eu pus-am fericire,/ În vicii am pus miere și în păcat zîmbire*”.

În formula silogistică „*Tot ce-aspirați în lume, toate-au aceleași fine*”, care are o notă atît de omnisciență a stării actuale de lucruri, cît și de profetism, încape destinul întregii omeniri.

O unică speranță în revitalizarea istoriei, în scoaterea ei din impas ar putea fi ființa ce s-arată din noapte-eternă. Această așa-numită ființă se deosebește de omul ordinar nu doar prin nume. Ea pare să trăiască conform timpului său psihologic, măsurat nu după nisipul din clepsidră, ci după bătaia inimii (Rosa del Conte 1990: 183). Ființă cu implicații minime în timpul istoric, ea participă doar la mișcările integratoare ale cosmosului („*El vede cer și stele, oceanul, universul*”). Poziția ataraxică pe care o ocupă față de istorie îi permite s-o judece altfel și s-o încadreze în alte coordonate decît cele percepute de omul comun. Lucidă, ființa încearcă să realizeze un gest recuperatoriu a ceea ce a făcut așa-zisa “istorie a omenirii”: „*A clipelor cadavre din cărți el stă s-adune, / În petice de vreme cătînd înțelepciune*”.

Însă intenția căutării de sens a ceea ce s-a realizat (ce înțeles au ele?) sfîrșește cu dezasperarea: un trecut fără realizări, un viitor ce nu promite nimic: „*...trecutul – gigant cu visuri sumbre./ Viitorul gol, nimica și umbra unei umbre*”.

Ființă născută „în punctul în care timpii sînt toți de față” (Dante. Paradisul. XVII.17-18) – clipa suspendată -, aceasta ar putea răsturna

semnul sub care se viețuiește. Doar astfel nimicnicie, umbră, mizerie, peire ar putea fi îngropate pentru vecie în tina istoriei. Iar omul, acest pînă acum „fiu al nimicniciei, mamă a nimicului” (Leopardi), ar avea ocazia să-și îndrepte rațiunea spre propriu-i metronom-cord și să-i urmeze îndemnurile.

BIBLIOGRAFIE

- Gheorghe Bîrsan, 1973, **Timpul în știință și filozofie**, Editura Științifică, București
- Dumitru Chioaru, 2000, **Poetica temporalității**, Editura Dacia, Cluj-Napoca
- Rosa de Conte, 1990, **Eminescu sau despre Absolut**, Editura Dacia, Cluj
- Dan C. Mihăilescu, 1988, **Întrebările poeziei**, Cartea Românească, București
- Ioana Em. Petrescu, 1994, **Mihai Eminescu – poet tragic**, Junimea, Iași
- C. Rădulescu-Motru, 1996, **Timp și destin**, Editura Saeculum, Editura Vestala, București

Iluzia duratei și dimensiunii în *Archaeus*

Eseul nostru se sprijină pe ideea că apelul la diferite referințe critice în interpretarea prozei **Archaeus** nu este numai superfluu, ci și pernicios, îndepărtându-ne de actul gândirii, de acel „cutremur al nervilor” de care vorbea Eminescu, și transformându-ne în meschini învățați ai cuvântului; departe de a fi constructivă și inovativă, raportarea la diferite surse bibliografice ar fi mai degrabă limitativă și inhibitivă. De altfel, textul însuși oferă, aproape ostentativ, o modalitate de interpretare, pe care ne-o asumăm: „*orice-a gândit un om singur, fără s-o fi citit sau s-o fi auzit de la alții, cuprinde o sămânță de adevăr.*” (Eminescu 1977: 279). Cu alte cuvinte, Eminescu ne invită să interpretăm textul după propria noastră gândire. Enunțarea unei judecăți trebuie să provină dintr-o cugetare interioară, aici, raportată doar la formele și categoriile apriorice evidențiate de Kant în *Critica rațiunii pure* (1781). Desigur, această interpretare proprie este dependentă de ființa noastră culturală; toți sîntem în mare măsură rezultatul experiențelor acumulate încă din copilărie, și al citirii cărților pe care le-am asimilat într-un mod specific.

„[...] *Lumea cum o vedem nu există decît în creierul nostru.* ” (Eminescu 1977: 278). Aceasta este prima afirmație din text care ne determină să abandonăm canoanele gândirii și să pătrundem pe tărîmurile *orice-este-posibilului*. Din moment ce înțeleptul de la Königsberg este prezentat în această nuvelă ca întruchiparea cea mai fidelă, cea mai pură, a gândirii omenești, am putea fi tentați să interpretăm afirmația prin prisma modelului filozofic propus de Kant. În concepția acestuia, lumea fenomenală, realitatea așa cum o percepem noi, este varianta, transfigurată de formele și categoriile apriorice, cu care sînt înzestrați din naștere oamenii, a lumii *noumenale*, a lucrului în sine. Accesul direct al oamenilor la aceasta este interzis. Așadar, filozofia kantiană afirmă că existența este independentă de conștiința noastră, dar ea ne rămîne necunoscută și incognoscibilă. În vreme ce pentru idealismul absolut întreaga existență se află în conștiință, filozoful german afirmă că, la nivelul existenței, eul nu are nici o putere creatoare. Spiritul nu generează

lucrurile, dar structurează natura cu ajutorul unor legi care îi aparțin numai lui, cu ajutorul formelor și categoriilor *a priori* ale intelectului. Realitatea nu se naște din conștiința noastră și nu se identifică cu ea. Însă eroul nuvelei nu crede că lumea fenomenală este doar un joc creat de un demiurg inexorabil (deși Kant lasă oamenilor posibilitatea de a spera în existența aceluia și în faptul că el este creatorul universului), în care o serie de conștiințe sînt forțate cu obstinație să interacționeze într-un cadru riguros organizat, cu legi stabilite precis. Majoritatea oamenilor percep în mod identic lumea fenomenală. Există totuși abateri de la regulă, persoane care percep lumea în mod diferit. Nimic nu ne poate face să credem că acestea se înșală. Nu este deloc necesar ca erorile să fie întrupate în excepții. Aparent, la aceasta s-ar reduce afirmația de mai sus, la felul în care creierul nostru decodează lumea lucrurilor în sine. Dar, din moment ce nu putem fi siguri de nimic, pentru că nu cunoaștem lumea *noumenală*, ajungem la o relativizare totală: „[...] *pentru-o minte mare totu-i problem, iar pentru 75 de dramuri de crier totu-i sigur.*” (Eminescu 1977: 278).

Aserțiunea „*lumea și viață sunt un vis*” (Eminescu 1977:278) indică precis adîncimile gîndirii eminesciene. Avem de-a face cu o concepție solipsistă asupra vieții, o concepție care susține că singura realitate ar fi eul, conștiința individuală, restul nefiind decît o proiecție controlabilă a acestei conștiințe. În fond, visul nu este altceva decît o creație a minții omenești, experiența din timpul somnului emanînd din aceasta. O teoretizare sumară a acestei concepții este întîlnită în *Sărmanul Dionis*, atunci cînd Dionis se întrebă: „*Dacă lumea este un vis, de ce n-am putea să coordonăm șirul fenomenelor sale cum voim noi?*” (Eminescu 1977: 93).

Fluierînd subtil printre dinți și bătînd darabană pe masă, moșneagul din *Archaeus* interpretează o arie pe care tînărul are senzația că o (re)cunoaște. Acesta rostește cu glas tare nelămurirea. Răspunsul este deconcertant: „*Aria asta ai auzit-o în capul d-tale, [...], pe cînd ștergeai ciubotele lui Beethoven.*” (Eminescu 1977: 278). Tînărul ar fi auzit în capul său aria, iar aceasta nu implică, nu presupune că ar fi fost compusă de Beethoven. Pentru a se sublinia acest înțeles, Beethoven este schițat în text ca fiind un ins depersonalizat, demitizat, urmărind un scop mărunț: vrea ghete curate și sclipitoare. Adevăratul compozitor (creator) este tînărul, singura conștiință existentă. Beethoven însuși este o creație a tînărului. Eroul nuvelei consideră întîlnirea lui cu Beethoven imposibilă.

Deși au existat populații, de pildă mayașii și aztecii, unde timpul era privit ca fiind ciclic, unde un eveniment în întregime inedit nu putea exista, repetiția primind asupra diferenței, majoritatea comunităților din toată istoria omenirii au considerat că timpul este linear, nimic altceva decât o succesiune nesfârșită de evenimente. Din acest punct de vedere, este greu de acceptat că două persoane din perioade istorice diferite s-au întâlnit. Însă, din punct de vedere solipsist, Beethoven este doar un concept, o proiecție. Tînărul s-a întâlnit cu acest concept în momentul în care l-a creat. Durata de viață a lui Beethoven este determinată de intervalul de timp în care tînărul îi păstrează statutul activ. Există, așadar, o legătură vădită între cele două existențe: a lui Beethoven și a tînărului. În concepția solipsistă, universul are o existență temporală precisă, fiind egală cu durata de viață a conștiinței individuale. Aceasta nu este, însă, în mod necesar aceeași cu existența biologică a trupului posedat la un moment dat de eu, pentru că, așa cum vom vedea mai târziu, existența se poate prelungi pe termen nelimitat, fie printr-o serie nelimitată de visuri, deci de reîncarnări, fie prin cantonarea într-o lume în care nemurirea este posibilă.

Moșul de la *Corabia lui Noe* este de părere la un moment dat că „*O lume ca nelumea este posibilă, neîntreruptă fiind de o altă ordine de lucruri.*” (Eminescu 1977: 281). Aceasta înseamnă că regulile unei lumi sînt pur aleatorii, modul de organizare a acesteia reprezentînd doar unul dintr-un șir infinit de posibilități, orice alte reguli fiind permise și perfect verosimile în alte lumi, care o pot substitui oricînd pe cea identificată ca fiind „*realitatea*”. Acest lucru este ilustrat cel mai bine în ***Avatarii faraonului Tlă***. Lumea din visul lui Baltazar, cerșetorul bătrîn cu haine vetuste și uzate din Sevilla, este guvernată de cu totul alte legi decât cea precedentă, dar este la fel de „reală”. O lume în care se putea întinde și contrage, în care putea lua orice formă, în care putea deveni cocoș. Totuși, acest exemplu este prea cuminte, prea încărcat de conformism, pentru a putea înțelege pe deplin implicațiile teoriei solipsiste. O lume la fel de „reală” ar fi fost una în care cocoșii ar fi strigat „miau” în loc de „cucurigu” sau una în care asemănările cu lumea noastră ar fi inexistente.

Putem identifica în ***Archaeus*** trei greșeli care ar fi putut fi evitate folosind cunoștințele disponibile în a doua jumătate a secolului XIX. Vorbind despre buzuierile care modifică percepția, bătrînul face prima eroare de judecată. Renunțăm pentru cîteva momente la perspectiva

solipsistă pentru a o demasca. Este vorba de existența uriașilor. Poveștile despre uriași ne-au parvenit de la oamenii care au trăit cu mult timp înaintea noastră. În opoziție cantitativă cu acești purtători de legende, ar trebui să fi existat o rasă antropomorfă cu dimensiuni mult superioare rasei umane. Pentru a stabili dacă această dimensiune superioară era dată de proprietățile vizuale ale oamenilor din vechime sau era reală, trebuie să ne referim la raportul dintre dimensiunile uriașilor și cele ale mediului, plecând de la premiza că acesta a rămas neschimbat. Este în fond o chestiune de proporționalitate, ca în **Sărmanul Dionis**: „[...]În mijlocul unor arătări colosale, ele toate în raport cu mine păstrându-și proporțiunea, nu mi-ar părea nici mai mari, nici mai mici de cum îmi par azi..” (Eminescu 1977: 93).

Dacă uriașii aveau, în raport cu mediul, dimensiuni similare celor pe care le au oamenii din ziua de azi, înseamnă că la un moment dat în evoluția noastră am fost pitici. Dacă în schimb umanoizi de dimensiuni mai mari decât ale oamenilor din zilele noastre au populat planeta, atunci denumirea le-ar aparține pe bună dreptate. Revenind la perspectiva solipsistă, soluția ne apare ca fiind mult mai ușoară. Poveștile cu uriași au fost create de conștiința individuală. Din motive mai mult sau mai puțin arbitrare, lumea a fost creată fără ei, însă existența lor n-ar fi fost deloc imposibilă și apariția lor în orice moment este plauzibilă.

A doua greșală pe care o face bătrînul este să considere că spațiul nemărginit este totuna cu spațiul infinit, greșală pe care o întâlnim și în **Sărmanul Dionis**. Să luăm un exemplu concret: suprafața pământului. Aceasta este un spațiu bidimensional curbat, nemărginit, dar limitat. În orice direcție ne-am deplasa, nu vom ajunge niciodată la capăt, deci, deplasarea noastră ar putea continua la infinit. Acum, prin analogie, să facem eforturi considerabile pentru a ne imagina un spațiu tridimensional curbat. Nu este nevoie ca spațiul să fie infinit pentru a nu fi mărginit. Deși limitat, mișcarea noastră într-un astfel de univers s-ar desfășura la nesfârșit.

Bătrînul comite și o a treia eroare, considerînd că mișcarea într-un spațiu de dimensiuni infinite este inexistentă. Cînd vorbim de mișcare, trebuie să facem apel la anumite puncte de referință. E absurd să raportăm deplasarea unui obiect la infinitatea spațiului care-l conține. Dacă vorbim însă de deplasarea unui corp în raport cu altul aflat în relativa proximitate

a acestuia, atunci ideea de mișcare este perfect justificată și poate fi ușor demonstrată.

Se vorbește în această năvelă despre existența unui timp subiectiv în opoziție cu timpul obiectiv. Într-adevăr, timpul este perceput în moduri distincte de persoane diferite și chiar de aceeași persoană în situații diferite. Este observat și faptul că poți trăi o multitudine de vieți în șapte-opt ore de vis (pentru că trăim în secolul XXI și ne bucurăm de diversele descoperiri științifice, știm că într-o noapte de odihnă nu visăm decât câteva minute). Se sesizează posibilitatea individului de a-și prelungi pe termen indefinit existența, trecând dintr-un vis în altul, visuri care se identifică cu realitatea și care sînt reiterate la infinit.

În ceea ce privește influența bătrînului, lucrurile se complică puțin. Putem observa de la început că bătrînul inițiază conversația, el fiind cel care s-a ocupat de toate detaliile necesare pentru ca aceasta să aibă loc. Acest bătrîn cunoaște unele aspecte particulare intime legate de eroul năvelei și le folosește pentru a-i capta atenția, însă nu într-un mod ostentativ, ci prin mijloace subtile. Se așează la masa tînărului, exalînd o aromă discretă de tabac atît de plăcută acestuia. Cele două tertipuri folosite se află într-un raport de complementaritate, urmărind același scop: amenajarea unui cadru în care să poată avea loc o discuție liberă, eliberată de orice fel de inhibiții sau suspiciuni. Poziționarea strategică asigură inițierea unei conversații, iar mirosul de tabac îl face pe tînăr să simtă o anumită apropiere față de interlocutorul său, să aibă încredere în acesta. Deoarece concepția solipsistă nu lasă loc existenței altor conștiințe, bătrînul nu poate fi o entitate distinctă, înzestrată cu liber arbitru. Conștiința creatoare mișcă toate sforile, fără excepție, coordonînd toate acțiunile fantezelor, așa-zise oameni, în cadrul butaforic așa numit lume. Totuși, ținînd cont că bătrînul are un rol precumpănitor în evoluția eroului, putem conchide că acesta nu este o simplă marionetă. Așadar, vorbim de o scindare, acesta fiind o parte semi-autonomă a conștiinței creatoare. Moșneagul are un rol inițiativ bine stabilit. Scopul acestuia este să-l determine pe tînăr să înțeleagă că poate transforma lumea în orice chip dorește. Totul nu este de fapt decât încercarea tînărului de a se convinge că el este creatorul lumii fenomenale, singura conștiință existentă. Discursul bătrînului nu are o funcție informativă, ci una de reactualizare. Pentru a cunoaște lumea, tînărul nu trebuie decât să se cunoască pe sine. El deține toate informațiile legate de lumea fenomenală,

cunoscînd deci toate lucrurile pe care le relatează moșneagul (pentru că, de fapt, el și le spune), dar încă nu le poate accesa sau nu vrea să o facă. Și are destule motive pentru a nu îmbrățișa viziunea solipsistă. Viața ar deveni un calvar. Ar dispărea noțiunea de moralitate. Normele etice nu ar mai exista pentru că ideea de conviețuire socială ar dispărea. Majoritatea sentimentelor umane s-ar atrofia. Ar dispărea ura, compasiunea, mizericordia, ar dispărea muștrările de conștiință. Nimănui nu-i pare rău pentru crimele înfăptuite în vis, pentru că persoanele omorîte sînt produse ale imaginației, deficitare de conștiință și de sentimente. Empatia nu-și are rostul într-o lume cu o singură conștiință. Și, mai important, iubirea nu-și mai are sensul dacă lumea este privită în manieră solipsistă. Avem lumea selenară, paradisiacă, a călugărului Dan din *Sărmanul Dionis* transformată în infern prin dispariția Mariei ca entitate de sine stătătoare. Nu te poți îndrăgosti de o creație a minții tale, sau cel puțin nu poți face asta fără să intri în sfera patologicului. Ar rămîne însă speranța că există un demiurg îndeajuns de bun pentru a curma la un moment dat viața acestei unice conștiințe. Întrebarea fulgurantă a călugărului Dan nu și-ar avea însă rostul în ceea ce privește eul creator. Din moment ce ar putea controla toate fenomenele, ar remarca foarte repede că nu există ființe independente de voința acestuia. Diferența dintre conștiința individuală și divinitate este că aceasta din urmă poate crea ființe înzestrate cu liber arbitru, ființe capabile a lua decizii pe cont propriu, pe cînd eul poate crea doar ființe aparent conștiente, permanent condiționate.

Vedem astfel că eroul nostru nu ar avea destule motive pentru a nu accepta motivele bătrînului. Din lupta dintre adevăr și fericire, aceasta din urmă cîștigă, dar oferă în semn de consolare o jumătate de îmbrățișare adversarului înfrînt. Eroul nuvelei cunoaște adevărata realitate, dar o respinge în mod sistematic, fiind conștient că acceptarea ei nu-i poate aduce nici un confort, din contră, numai suferință. Ignoranța înseamnă fericire. Acesta este argumentul respingerii procesului de inițiere în aparență samavolnic, însă în esență dorit și căutat, pentru că scopul vieții este găsirea Adevărului.

Singularitatea pe care bătrînul o numește Archaeus este așadar conștiința individuală, principiul generator. Tot ce apare ca fiind exterior acestuia, ca ansamblu de fenomene ordonate cauzal, raportîndu-se constant la spațiu și timp, este o simplă proiecție, o iluzie diafană.

BIBLIOGRAFIE

- Mihai Eminescu, 1977, **Opere**, vol. VII, Editura Academiei, București
- Stephen W. Hawking, 1995, **Scurta istorie a timpului. De la Big Bang la găurile negre**, Editura Humanitas, București
- Jeanne Hersch, 1997, **Mirarea filozofică. Istoria filozofiei europene**, Editura Humanitas, București
- Solomon Marcus, 1985, **Timpul**, Editura Albatros, București
- Tvetan Todorov, 1994, **Cucerirea Americii. Problema celuilalt**, Institutul European, Iași

SECȚIUNEA IV

PUBLICISTICĂ, ÎNSEMĂRI, CORESPONDENȚĂ

Ruxandra ANA (București), **Andra IONAȘ** (Cluj-Napoca),
Irina DĂSCĂLESCU (Brașov), **Ana RUSU** (Bălți)

Ideea națională în publicistica eminesciană

Actualitatea lui Eminescu pare să fi devenit, cel puțin în ultima vreme, un fel de obsesie colectivă. În abordările recente se conturează cel puțin două tendințe exegetice, deopotrivă riscante, fie că vorbim despre poezie, proză și dramaturgie, fie că avem în vedere publicistica și concepțiile politice ale lui Eminescu. Una dintre ele implică nesfârșite polemici, iar cealaltă presupune venerarea poetului național, fiind puternic corelată cu ideea intangibilității operei.

Am încercat să ofer o perspectivă ce folosește, ca bază teoretică, metoda propusă de New Historicism, cu intenția de a analiza anumite aspecte din publicistica eminesciană nu aducându-le în prezent, ci contextualizându-le și explicându-le prin argumente istorice și sociologice careau în vedere, în primul rând, epoca în care articolele au fost publicate. E nevoie, după cum arată Virgil Nemoianu (Nemoianu 1990) să îl înțelegem pe Eminescu din ce în ce mai mult în contextul său istoric și socio-cultural, nu ca pe un arhetip cu valabilitate atemporală și trăsături fixe.

Într-un articol apărut în numărul 1/2000 al „României literare”, Nicolae Manolescu explică modul în care opera eminesciană a fost transformată, în timp, din scop în mijloc: „Cei dintâi adulatori ai lui Eminescu fiind poeții, ei au început prin a-i imita tonurile și sonurile, dând naștere aceluși <curent eminescian>” (Manolescu 2000). A urmat descoperirea publicisticii la începutul secolului trecut, când se afirmă mișcarea sămănătoristă și cea naționalistă, și s-a produs o deplasare a centrului de interes asupra concepțiilor politice ale lui Eminescu. A.C. Cuza va folosi, în 1914, în **Opere complete**, argumente din „Timpul” pentru a susține militantismul său naționalist. Monica Spiridon oferă un alt exemplu relevant în acest sens: „Eminescu – gazetarul a fost canonizat emfatic de un istoric căuzaș și militant, Nicolae Iorga, care a inaugurat triumfător suita manipulărilor sale. Iorga l-a transmutat pe autorul de proză jurnalistică din sfera literaturii într-un domeniu unde acesta n-a încetat pînă azi să rămînă exilat, dacă nu claustrat: ideologia și practica

politică.”(M. Spiridon 2003: 10). Articolele lui Eminescu au fost revendicate pentru actualitatea lor în toată perioada interbelică, apoi după 1971 și, în fine, de naționaliști, de la cuziști și legionari la protocroniști și, în cele din urmă, la extremiștii de azi, ceea ce a implicat, în mod aproape automat, transformarea prozei politice în mijloc de propagandă și de polemică.

Ca poet, ca jurnalist, ca dramaturg și ca prozator, Eminescu a fost, înainte de orice, una din marile conștiințe romantice, probabil ultimul mare romantic european și, conform binecunoscutei tipologii a lui Virgil Nemoianu, unicul reprezentant, în spațiul românesc, al *High Romanticism*.

Romantismul a însemnat, în plan european, apariția și accentuarea etnocentrismelor în baza apartenenței la un popor, configurând trei tipuri de identități: una individuală, una colectivă (sau de grup, dar pe care nu trebuie să o înțelegem ca pe o sumă de identități individuale) și una culturală, ce o presupune pe cea colectivă.

În secolul al XVIII-lea, Luminile și Romantismul vor propune definiții ale ideii de om care vor avea un impact major asupra dezvoltării culturii europene. În prima situație, e vorba de o viziune universalistă, cosmopolită, rațională, a primei epoci din istoria culturii care va propune un set unitar de valori. În cadrul Romantismului se vor contura două direcții de gândire. Una dintre ele, caracterizând spațiul francez, va propune, prin Jules Michelet, conceptul de națiune ca unitate bazată pe drepturi cetățenești, națiunea fiind definită civic, în tradiția Luminilor. Cealaltă, reprezentată de gânditorii din spațiul german (Herder), va defini națiunea ca pe o comunitate de sînge (rasă, înrudire, frățietate), istorie comună, mitologie comună, teritoriu și limbă. Se intensifică, astfel, ideea de diferență, iar țările Europei Centrale vor prelua ideea herderiană a națiunii.

O dată cu Romantismul, autohtonitățile încep să se manifeste pregnant, atingînd o culme în momentul de emergență a mișcărilor de dreapta, la sfîrșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului XX.

În *Marele lanț al ființei*, Arthur O. Lovejoy explică modul în care, pentru două secole, Iluminismul a întărit convingerea că omul trebuie să se conformeze cît mai mult unui standard conceput ca universal, lipsit de complicații, neschimbat, uniform pentru orice ființă rațională. Atacul general împotriva diferențierii oamenilor, a opiniilor lor, a criteriilor, a

instituțiilor a fost elementul central și dominant din istoria intelectuală a Europei de la sfîrșitul secolului al XVI-lea pîna la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. (Lovejoy 1970: cap. X).

În întreaga istorie a umanității au fost puține schimbări atît de profunde ca aceea care a avut loc cînd a început să se prevaleze principiul contrar: oamenii au început să creadă că diversitatea însăși face parte din esența excelenței. Obiectivul artei devine acum exprimarea cît mai deplină cu putință a bogatei varietăți ce există, actual sau potențial, în natură și în firea umană.

Idealul romantic a promovat, în indivizi și popoare, o rezistență împotriva acelor forțe ce tindeau să șteargă diferențele dintre oameni și grupurile de oameni. În același timp, însă, a promovat o mare cantitate de introspecție bolnavă, în special în literatură, o exhibare a excentricității Ego-ului individual, punîndu-se în slujba acelui gen de vanitate colectivă reprezentat de șovinism și rasism. Această vanitate a fost rapid convertibilă în credința în superioritatea proprie. Un tip de cultură națională, care la început ajunsese să fie prețuit pentru că era propriu și întrucît menținerea diferențierii fusese apreciată drept un bun al întregii umanități, a ajuns cu timpul să fie conceput ca un lucru care trebuia impus altora, în numele unei misiuni sacre, tendința fiind, în cele din urmă, de a universaliza elemente prețuite inițial tocmai pentru că nu erau universale.

În constituirea cultului lui Eminescu, imaginea de ziarist a jucat un rol semnificativ: avem de-a face cu jurnalistul incoruptibil, luptînd pentru valorile naționale, pentru puritatea națiunii și împotriva a tot ceea ce ar fi putut altera aceste valori. Evident, argumentele lui Eminescu au ca sursă viziunea romantică, organică, asupra lumii și e vorba de un orizont mult mai larg, nu de unul restrîns, cu o teză fixată anterior și în favoarea căreia va aduce, ulterior, argumente (cum se va întîmpla cu mișcarea de extremă dreapta care va ajunge să îl revendice). Cu toate acestea, prin simplificări și generalizări, Eminescu a devenit exponentul ideii naționale, preluată, atît de spiritul public (la noi naționalist prin însăși esența sa), cît și de extremismele naționaliste, de la legionari la comuniștii naționaliști.

Decontextualizat, Eminescu poate deveni pretext și, apoi, argument, pentru orice polemică, pentru orice teorie – varietatea și vastitatea operei o permit. Dar vorbim, în acest caz, de o viziune trunchiată, pentru că nu putem să îl privim altfel decît în strînsă legătură cu sursele sale și cu

creațiile contemporane lui, pentru a-l plasa, dacă nu într-o linie de gândire, într-un peisaj istoric, social și cultural cu determinări precise.

Concepția politică a lui Eminescu se înscrie în paradigma organicistă al cărei impact asupra culturii române va fi ușor de observat în evoluția acesteia. În aceeași paradigmă se situează și celebrul studiu al lui Titu Maiorescu, *În contra direcției de astăzi în cultura română* (1868), ce va consacra teoria formelor fără fond. Și Eminescu, și Maiorescu – la fel ca mai toți junimiștii, de altfel, partizani și conservatori ai modelului „ierarhic” și „organic” – se formaseră în spațiul cultural german, unde teoriile organiciste erau destul de susținut cultivate atunci, ca răspuns la individualismul liberal, mai ales în mediile universitare. În mediile intelectuale ale epocii, era paradigma cea mai accesibilă și mai întrebuințată, pentru că părea să răspundă eficient provocărilor politice ale secolului, furnizînd o strategie de „însănătoșire” a „organismului” social.

Eminescu a fost, așadar, partizanul unei ideologii politice după care determinant este întregul social, conceput ca un organism, locul individului de rînd în acest ansamblu fiind defînit în termenii unei dependențe absolute. Individul face întotdeauna parte din structuri sociale care-l transcend.

În viziunea lui Eminescu despre națiune sînt recognoscibile elemente ale naționalismului german, pe linia trasată de Fichte în *Discursuri către națiunea germană*. Partizan hotărît al ideii de supremație germană asupra tuturor națiunilor, Fichte își propune transformarea mentalității neamului său și refacerea națiunii prin educație. Națiunea germană e menită să creeze imperiul (*Das Reich*), în sînul căruia să trăiască celelalte națiuni. În trasarea unei misiuni divine pentru națiunea sa, Fichte pare să uite că orice națiune are aceleași. (Fichte 1808)

Articolele politice ale lui Eminescu s-au aliniat tendințelor generale ale epocii, și voi încerca în continuare să demonstrez că publicistica eminesciană a fost profund ancorată în realitatea imediat contemporană poetului. Nu am intenționat să identific sursele articolelor – e mai mult ca sigur că unele dintre textele pe care le voi lua în discuție i-au fost complet necunoscute lui Eminescu, dar analiza lor mi se pare fundamentală pentru înțelegerea climatului epocii și a condițiilor în care s-a conturat concepția politică a lui Eminescu.

Influența viziunii romantice – în esență a credinței în Ego-ul individual, în vanitatea convertibilă în superioritatea proprie – e

identificabilă într-o operă a începutului de secol XX: *The Foundations of the 19th Century*, a publicistului și criticului cultural H.S.Chamberlain. (Chamberlain, 1912). Teza centrală a lucrării lui Chamberlain este următoarea: secolul al XIX-lea (dar și al XX-lea și, în general, viitorul) depind, în toate realizările lor fundamentale, de ramura teutonică a rasei ariene. Chamberlain susține că nu este posibil un progres general al umanității – progresul este un privilegiu rezervat exclusiv rasei ariene, pentru care amestecul cu rasele inferioare s-ar dovedi fatal. Lucrarea cuprinde atacuri pe alocuri pline de ură la adresa evreilor, dar și a Bisericii Romano-Catolice, a popoarelor din sud-estul Europei și a unui număr considerabil de oameni de litere și istorici. Influența romantismului asupra ideilor formulate de Chamberlain a fost sesizată de F.H. Hankins în *The Racial Basis of Civilisation*.(Hankins).De altfel, Hankins duce analiza mai departe și pune problema conceptului de rasă pură, explicînd ideea de rasă în paralel cu cea de națiune cu scopul de a vedea în ce măsură se poate vorbi de o relație de sinonimie între acești termeni.

Pentru a distinge o rasă de alta, susține Hankins, e nevoie de o analiză complexă a trăsăturilor și de asumarea riscului de a face generalizări periculoase, la limita stereotipului. Dar nu aici se află problema fundamentală, ci în nevoia minții umane de a face distincții clare în termeni religioși, etici și morali, de a vorbi mai degrabă la modul absolut și refuzînd relativul, preferînd certitudinea probabilității – ne aflăm în fața unei scheme de raportare la lume care presupune nu numai o viziune trunchiată, ci și o simplificare nefirească, realitatea fiind una a alternanțelor, a variabilelor și a relativității.(Ibidem).Tocmai pentru că expune problema în termeni duri și care nu lasă loc interpretărilor sau nuanțelor, Chamberlain a devenit, în epocă, subiectul unor critici severe, fiind acuzat chiar de atrocitățile Primului Război Mondial: „Les événements tragiques dont nous sommes les spectateurs désolés doivent être attribués pour une bonne part à l'influence malfaisante de ce livre et d'autres similaires.”¹

Dacă avem în vedere o abordare sociologică a ideilor eminesciene, regăsim în scrierile din epocă tendințe similare. În perioada cînd

¹ Cronică la Houston Stewart Chamberlain, **La genèse de XIXe siècle**, Édition française par Robert Godet, în *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, nr. 41 / 1916, p. 391.

Eminescu publica la *Timpul*, Paul Broca folosea într-un articol termenul de „selecție socială”, pe care îl punea în paralel cu cel de „selecție naturală”, pentru a arăta cum într-un grup social procesul de selecție naturală e, fie suplimentat, fie chiar înlocuit de criterii ca valoarea sau succesul. Dacă selecția naturală are în vedere individul ca aparținând unei specii, selecția socială privește individul ca angrenat într-un mecanism care îl transcende. În cazul lui Eminescu, acest mecanism se traduce în termenii unui model ideal de dezvoltare, explicabil din perspectiva teoriei păturii superpuse. E vorba, de fapt, despre o concepție bazată pe ideea evoluției organice a societății, pe care am adus-o în discuție mai devreme, ce presupune legătura organică între popor și clasele superioare, adică pe un raport de compensație în care poporul produce averea, iar pătura superioară produce formele de organizare și cultura adecvate unui raport economic pozitiv în care beneficiile să depășească costurile.

Pentru Eminescu, o societate reală este o societate naturală care evoluează organic în temeiul trebuințelor concrete ale indivizilor și grupurilor sociale. În cazul societății românești, starea ei naturală e exprimată de societatea veche românească, funcțională tocmai datorită exercitării rolurilor specifice de către fiecare clasă socială.

Civilizația modernă românească nu poate fi decât produsul grupurilor sociale din România, capabile să creeze bogăția, și nu consecința constituirii organismului politico-juridic preluat ca atare din alte țări și aplicat într-o țară săracă.

Există și un alt aspect pe care nu putem să nu îl luăm în seamă: Eminescu face observații referitoare la mediul politic românesc, dar nu este mai mult decât un jurnalist, iar jurnalismul și reflecția sistematică despre politică sînt departe de a fi același lucru. Coerența observațiilor lui Eminescu e „limitată, chiar dacă un istoric le poate folosi ca sursă a mentalității din epocă. Mill e filozof, Eminescu e doar comentator.”(Cr.Preda, 1998). Dar chiar și așa, articolele politice ale lui Eminescu joacă un rol important în înțelegerea mecanismelor care au pus în mișcare lumea românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Discursul nostru politic, de la ilumiști la pașoptiști și pînă la cele mai recente proiecte politice, a fost marcat de problema sensului și mijloacelor evoluției societății românești. Pașoptismul a creat un proiect de modernizare ce glorifica trecutul și aducea în prim-plan un set de valori și de virtuți specifice poporului român. Efectele acestei mentalități

și ale programului pașoptist au fost benefice în măsura în care au indus credința în puterea noastră de renaștere, dar s-au dovedit dăunătoare prin inducerea mitului revoluționar văzut ca soluție izbăvitoare. A fost momentul în care s-au pus bazele unei culturi naționale, dar fără asumarea în vreun fel a nevoii de finisare, de cizelare.

Modernizarea va fi un proces radical nu numai în planul ideilor, ci și în plan economic și politic. Claude Karnoouh sugerează că românii au fost la fel de puțin pregătiți pentru acceptarea beneficiilor modernității cum au fost și pentru „exigențele îngrozitoare și consecințele funeste ale acesteia.” (Karnoouh, 1994: 44).

Începînd cu 1863, generația critică formată la Junimea va tempera entuziasmul pașoptist, identificînd ruptura profundă dintre formele noi, importate, și fondul preponderent arhaic, și va aduce argumente împotriva impactului modernității într-o societate întîrziată. Viciile modernizării vor fi sesizate mai întîi de scriitori (Negruzzi, Russo, Alecsandri, Maiorescu, Caragiale, Eminescu), apoi de economiști (I. Ghica, D.P. Marțian, Th. Rosetti) și, în cele din urmă, de politicienii din întreg spectrul.

Dintre toți, Eminescu și Caragiale se vor desprinde ca fiind vocile cele mai autentice ale spiritului critic aplicat unei societăți aflate în cumpăna vremii. Dilemelor lumii românești, pusă în situația de a adopta structuri de civilizație străină, lume „profund schizoidă”, intrată în modernitate „sucit și incomplet”, va încerca Eminescu să le răspundă „stringent și chinuitor.” (V.Nemoianu, ibidem, p.8)

România era antrenată, în epoca lui Eminescu, într-un straniu proces de modernizare pentru care mijloacele erau insuficiente. Miza societății românești nu era doar aceea de a adapta modelele și valorile occidentale, ci și de a impune elementele esențiale ale culturii noastre, ca mecanism de autoprotecție a fondului intern față de inovațiile importate; națiunea nu se află în imposibilitatea de a se adapta rigorilor lumii moderne, dar trebuie să își conserve fondul particular.

Dacă pentru Caragiale aceste aspecte pot fi supuse unei abordări în registru comic, pentru Eminescu registrul e unul tragic, cu exagerări pe alocuri, discursul e uneori nedrept, dar constituie o mărturie despre societatea românească ce nu poate fi ignorată. Eminescu nu respinge, din principiu, direcția în care se îndreaptă societatea românească, ci respinge excesele și superficialitatea.

Ca gânditor de formație organicistă, Eminescu e împotriva soluției progresului prin salt. Eminescu avea convingerea că pentru popoarele mici alternativele sînt limitate și consecința directă a acestei constatări era nevoia asumării unei imense responsabilități în angajarea unui popor într-o anumită direcție.

Milan Kundera sesizează această vulnerabilitate a popoarelor mici, aflate în plin proces de autodefinire, de afirmare a individualității, și o surprinde foarte bine în *Tragedia Europei Centrale*: „O națiune mică are conștiința că poate dispărea oricînd. Un francez, un rus sau un englez nu au obiceiul să formuleze întrebări despre supraviețuirea națiunii sale. Imnurile lor vorbesc despre grandoare și eternitate; imnul Poloniei începe cu versul <Polonia nu a pierit încă>.” (Kundera 1997: 221-235)

Conservatorismul gândirii politice eminesciene își are fundamentele în concepția sa organicistă referitoare la evoluția civilizației, dar „cum fenomenul arderii etapelor a devenit o fatalitate pentru societățile întîrziate din Răsărit, aruncate în postura de a alege între imitarea modelului capitalist occidental și o nouă marginalizare istorică, nici Eminescu nu s-a sustras logicii istoriei, propunînd soluții conservatoare.” (M. Dorin 2002)

Modelul de dezvoltare pe care îl propune Eminescu este unul inspirat de organizarea Evului Mediu. Un articol din 1882 explică această orientare: „Caracterul poporului e cu totul altul, absolut altul decît acela al populațiunilor din orașe din care se recrutează guvernele, gazetarii, deputații. Am observat și mai mult: că clasa veche superioară, rea, bună, cum o fi fost, seamănă în toate cu mult mai mult poporului; că are mult mai multă francheță de caracter și incomparabil mai multă onestitate, că sînt în ea rămășițe de vrednicie dintr-o vreme anterioară Epocii fanarioților. Se putea oare să nu conchid că pătura superpusă de roșii nu e nici română la origine, nici asimilabilă măcar?”

Ioan Stanomir consideră că venerația pentru trecut s-ar putea explica prin sensibilitatea față de utopia regresivă detectabilă în jurnalistica de la „Timpul”. Disconfortul plasării în modernitate provine din perceperea acesteia ca pe un teritoriu dominat de degradarea valorilor tradiționale și de proliferarea unui cosmopolitism pernicios care amenință identitatea românească. (Stanomir 2000)

Caius Dobrescu explică ideile lui Eminescu în termenii occidentalizării fără modernizare, vizînd restaurarea unui Ev Mediu în

care burgheziei îi revenea un rol periferic: nu e vorba de imitarea Europei occidentale, ci de asimilarea Europei profunde. (C. Dobrescu 2004)

Climatul democratic ce se instaurase în țară în perioada în care Eminescu publica permitea o dezbatere liberă a problemelor fundamentale ale țării. Eminescu va susține cu consecvență un obiectiv fundamental al trecerii prin istorie a poporului român: conservarea sa în orice condiții. În viziunea lui Eminescu, o societate reală este o societate naturală care evoluează organic în temeiul trebuințelor concrete ale indivizilor și grupurilor sociale. În cazul societății românești, starea ei naturală e exprimată de societatea veche românească, funcțională tocmai datorită exercitării rolurilor specifice de către fiecare clasă socială.

În același timp, grupurile sociale autohtone sînt singurele capabile să creeze civilizația modernă românească. Din acest principiu rezultă și neîncrederea în elementele străine (fie că este vorba despre greci, bulgari sau evrei). În acest context trebuie luată în considerare atitudinea lui Eminescu, manifestată pregnant și explicit în articolele din presa vremii, și concepția sa despre națiune, pe care o vedea construindu-se de-a lungul istoriei, neputînd fi alterată fără efecte ireversibile. Tocmai din aceste motive consider că discuțiile din ultima vreme despre antisemitismul lui Eminescu sînt, într-o oarecare măsură, nejustificate, pentru că nu țin cont de anumite nuanțe ale interpretării. Antisemitismul din concepția noastră, condamnat pe bună dreptate, e o problemă de rasă și de religie. La Eminescu nu poate fi vorba despre o astfel de perspectivă. Ar însemna, pe de o parte, să ignorăm faptul că în articolele sale evreul nu era condamnat în mod rasist și riscul major într-o astfel de interpretare este de a suprapune punctul nostru de vedere (al unei societăți în care minoritățile sînt criteriul de definire a democrației) peste o epocă pe care nu o putem forța să se încadreze în niște tipare/modele elaborate în contextul istoric și cultural se azi. Pe de altă parte, aplicarea acestei grile de lectură e echivalentă cu ignorarea unor aspecte ale operei ce țin, pînă la urmă, de simțul comun: Eminescu, prin sursele filozofice care au stat la baza formării sale (presocraticii, Platon, idealismul german) are prea puține legături cu religia. Putem vorbi despre două linii, două direcții ale antisemitismului: una rasială și religioasă și una socială și economică, fiind într-o oarecare măsură mai justificat să o interpretăm pe cea din urmă ca pe o atitudine față de străini fundamentată pe concepția legată de

evoluția organică a societății, concepție ce își are originea în marile teorii romantice europene.

Tocmai în baza acestor argumente, naționalismul său cere preeminența a ceea ce particularizează o națiune. Există, la Eminescu, o fatalitate a sentimentului național. Dintr-o națiune poți face parte prin simpla adeziune, dar aceasta nu implică și apropierea sentimentului național. Încrederea pe care o are exclusiv în elementele autohtone îl face să le acorde numai lor dreptul de a conduce și de a face să triumfe caracterul și geniul neamului.

Nu cred că îl putem considera pe Eminescu un autor politic – în spațiul românesc nu a existat filozofie politică, deși democratizarea judecării despre politică poate fi argumentată, în Țările Române, după 1848. Dar nu putem pune problema apariției unei reflecții sistematice despre politică, unei analize pure, în acord cu spațiul intelectual european. Cu toate acestea, importanța articolelor lui Eminescu nu poate fi minimalizată, fie și numai pentru calea deschisă spre înțelegerea mecanismelor după care a funcționat societatea românească la sfârșitul secolului al XIX-lea.

BIBLIOGRAFIE

- Virgil Nemoianu, 1990, **Despărțirea de eminescianism**, Astra, nr. 7
Cristian Preda, 1998, **Eminescu, Mill și Prevost - Paradol**, Dilema, nr. 273
Nicolae Manolescu, 2000, **Eminescu – scopul și mijloacele**, România literară, nr. 1
Mihai Dorin, 2002, **Eminescu și modernizarea României**, România literară, nr. 3
Adriana Babeți, Cornel Ungureanu (coord.), 1997, **Europa centrală : nevroze, dileme, utopii**, Editura Polirom, Iași - Milan Kundera, Tragedia Europei Centrale.
H.S. Chamberlain, 1912, **The Foundations of the XIXth Century**, ediția a doua, The Bodley Head, 1912, www.hschamberlain.net.
Caius Dobrescu, 2004, **Eminescu – monografie**, Brașov, Aula
J.G. Fichte, 1808, **Addresses to the German Nation**, <http://plato.stanford.edu/entries/johann-fichte/>
Frank H. Hankins, 1926, **The Racial Basis of Civilisation**, www.hschamberlain.net/hankins/racialbasis

- Claude Karnoouh, 1994, **Românii. Tipologie și mentalități**, Editura Humanitas, București
- Arthur O. Lovejoy, 1970, **The Great Chain of Being**, Harvard University Press, Cambridge
- Philip Rice, Patricia Waugh (ed.), 2001, **Modern Literary Theory**, Oxford University Press, New York
- Monica Spiridon, 2003, **Eminescu – proza jurnalistică**, Editura Curtea Veche, București
- Ioan Stanomir, 2000, **Reacțiune și conservatorism**, Editura Nemira, București

Drama căderii în timp în poemul *Confesiune*

Problematica temporalității în însemnările eminesciene - preambul pentru o poezie de factură filozofică

Poemul *Confesiune*, din ms. 2276 II este, în opinia lui D. Murărașu (în M. Eminescu 1995: 336-338), un fragment, datat cu aproximație 1873-1874², aparținând proiectului pentru drama *Mureșanu*. Părerea se dovedește a fi plauzibilă dacă ținem cont de indicația de regie de la începutul textului („*arătînd un cran* “), care ilustrează un gest susceptibil de a fi pus pe seama unei divinități malefice, de felul celei reprezentate în drama *Mureșanu*, sub chipul simbolic al Anului 1848, care se folosește, de asemenea, de un craniu pentru a-și susține pledoaria satanică.

Prin viziunea artistică pe care o propune, poemul se află la granița dintre cea de-a doua etapă a creației eminesciene – așezată de Ioana Em. Petrescu sub semnul „timpului solstițial”, moment al declinului în care lumea se face văzută prin lentilele pesimismului schopenhauerian – și cea de-a treia etapă, în care viziunea poetică subîntinde „un univers guvernat de o divină inteligență mecanică. Divinul devine la Eminescu *neființă*, nedeterminare pură, care visează însă, în adîncul repaosului etern, să-și descopere sensul și se proiectează cosmologic într-o lume–oglină. Gîndirea umană e oglinda prin care divinitatea informă ajunge să se înțeleagă pe sine.” (Ioana Em. Petrescu 1994: 13-14)

În mare parte, aceasta este imaginea pe care ne-o înfățișează și poemul *Confesiune*. Cîteva amendamente sînt necesare însă. Situat la confluența celor două etape de creație, poemul respiră pesimismul schopenhauerian al celei de-a doua perioade, identificabil în imaginea demiurgului, ce nu este încă o inteligență mecanică, ci întruchipează voința oarbă de a fi. În viziunea filozofului german, voința reprezintă o formă de energie din care derivă întreaga existență a lumii : fenomenele fizice și chimice, mișcarea astrelor, viața însăși. Universul întreg nu este decît obiectivarea voinței la diferite niveluri: al lumii anorganice, al

² În ediția Perpessicius anul de datare al textului este 1874.

regnului vegetal, animal și chiar al existenței umane. (Th.Ribot 1993: 60-70)

Acest motor universal poartă în *Scrisoarea I* numele de „dor nemărginit” care atrage în lume coloniile de lumi pierdute, iar în *Confesiune* îmbracă haina unei divinități satanice ce creează dintr-o nevoie de epurare a propriei ființe : „*Să curăț am vrut sînu-mi de tot ce-i crud, spurcat / Și pentru voi anume creai al vieții iad.*”

Lumea văzută nu există altfel decît ca proiecție imaginară a spiritului universal, ce se dedublează pe sine oglindindu-se în alteritate pentru a se cunoaște mai bine. Versurile „Nu vezi că deși chipu-mi arat-a fi de gheață / Un vis al meu căldura-i, lumina și viața”, corespund unei însemnări a poetului aflată în ms. 2263: „*lumea-i umbra unui nor și visul unui dormind.*”(M. Eminescu 1981: 75)

Poemul începe cu încercarea de a explica principiul creator în afara creației, fapt aproape imposibil pentru ființa umană, incapabilă de a gândi altfel decît în termeni de *timp, spațiu, cauzalitate*, cele trei categorii în baza cărora intelectul uman percepe lumea.

Imaginea apocalipsei care deschide poemul prezintă reale analogii cu extincția ilustrată în *Scrisoarea I* : soarele ce „*se-nchide ca o rană*” dar mai ales dominația morții, o „moarte eternă”, cu alte cuvinte o non-existență temporală : „*Aicea este lumea, de-o sfărăm e sfărmată,./ De sfărăm pe vecie acest idol de lut, / Eterna-pace-ntinde imperiul ei mut/ Și soarele pe ceruri se-nchide ca o rană / Ce arde-n universul bolnav de viață vană./ Și marea tace-nceată ; cîntau strigoi ; mișcare ; / O noapte condensată în veci neperitoare, / Ca noaptea din sicriuri, din groapă, din caverne, --/ Povestea liniștită a morții cei eterne...*”

În absența realizării sale concrete, fenomenale, principiul suprem apare adîncit în sine, într-o multitudine de latențe încă neexploatare, necircumscriș schemei spațio-temporalo-cauzale, funcțională doar în cazul intelectului uman. Acesta reproduce gîndirea divină la un nivel net inferior, adaptată materialității lumii. Astfel de opinii, care trimit la filozofia lui Schopenhauer sînt limpede exprimate în ms. 2275B: „*Dumnezeu. El are predicabiliile cîtor trele categorii ale gîndirii noastre. El e pretutindenii ; are spațiul, el e etern - are timpul ; el e atotputernic, dispune de întreaga energie a Universului. Omul e după asemănarea lui: Omul reflectă în mintea lui -- în ortum – cîteștrele calitățile lui*” (M. Eminescu 1981: 75). De aici și pînă la a afirma că „lumea este pură

reprezentare [...] tot ceea ce există, există în raport cu un subiect.” (Schopenhauer 1995: I/15) mai e doar un pas. Viziunea schopenhaueriană atât de prezentă în textele eminesciene, își trage sevele nu atât din filozofia lui Kant, cât din cea a lui Berkeley. Kant recunoaște relativitatea timpului și a spațiului, fără însă, a nega existența lumii sensibile. El consideră că intelectul uman sintetizează datele realității pe baza a douăsprezece categorii. Spre deosebire de acesta, Schopenhauer va reduce lista de categorii la trei : timp, spațiu, cauzalitate și în plus, va nega pe urmele lui Berkeley, existența lumii în afara subiectului cunoscător. Evidența lecturilor din Schopenhauer se face cunoscută în cazul lui Eminescu în observații precum: „*Fără eu nu există timp, nu există spațiu, nu există Dumnezeu, fără ochi nu e lumină, fără auz nu e cântec, ochiul e lumina, auzul e cântecul, eu e Dumnezeu.*” (Eminescu 1981: 77)

Datorită proprietății sale de a comunica cu intelectul uman prin nevăzute capilarii, gândirea divină malefică își permite cinicul joc de a-și amăgi creaturile inoculându-le în minte imaginea unei lumi supusă perisabilității, o lume a cărei esență nu poate fi decât visul : „*Ca să vă-nșel privirea am născocit eu timpul .*”

Ruperea de increat, căderea în timp, deci în istorie, este deosebit de sugestiv exprimată în versul: „*V-am înșelat nemernici, v-am încheșat în vreme / V-am aruncat în viață plecați sub anateme.*” Termenul **vreme**, arhaic și plurivalent, spre deosebire de **timp**, poate exprima trecerea, schimbarea și moartea. Jucării ale destinului, nefericitele creaturi sînt „aruncate în viață”, termen analog cu cel al „căderii” din imaginarul creștin, la care de asemenea trimite numele personajului biblic Cain. În această sferă de semnificații, ființele căzute sînt supuse păcatului și deci, închinare iadului („*Să vă urîți din leagăn, să v-omorîți în vain, / V-am semănat în spațiu, pe voi, sămînța, Cain*”) dar nu unui iad creștin al suferinței de după moarte, ci unui iad terestru, echivalabil cu însăși viața.

După cum se observă, eclecticismul surselor filozofice eminesciene nu aduce prejudicii creației, ci din contră, îi conferă profunzime și plurivalență. Opera eminesciană conciliază cu ușurință elemental creștin cu cel budist, filozofia lui Schopenhauer cu cea a lui Kant sau Hegel. Chiar opiniile exprimate în publicistică, însemnări, corespondență sînt tributare mai multor sisteme de gândire, care fuzionează pe plan artistic.

Principiul divin întruchipat în poemul **Confesiune** întrunește atributele spiritului universal schopenhauerian (pentru care fiecare om e o

întrebare ridicată în scopul unei mai profunde cunoașteri de sine)⁹ și totodată pe ale celui hegelian (ce se obiectivează în istorie , acceptă existența fenomenală pentru a reveni la sine îmbogățit).¹⁰

În acest perimetru al gândirii hegeliene, există totuși un element ce individualizează poemul, și anume ceea ce Ioana Em. Petrescu numește „absolutizarea momentului negativ din dialectica Ideii”. Mișcarea spiritului nu atinge momentul *sintezei*, al echilibrului, ci se menține într-o ineluctabilă schizoidie între *teză* și *antiteză*. (Ioana Em. Petrescu 1994: 53)

Lumea apare ca oglindă a divinității, spiritul absolut se recunoaște pe sine în acest „altul al său “(Hegel) , însă momentul obiectivării nu mai e urmat de o etapă superioară, a subiectivării, de o readucere la sine a ceea ce-i apăruse ca alteritate ; poemul eminescian nu mai întrevide nici o posibilitate de reconciliere între principiul suprem și ceea ce fusese odată repudiat de acesta.

Întregul text poartă amprenta pesimismului schopenhauerian : „*Și pentru voi anume creai al vieții iad. / Și să vă-nșele vecinic l-am îmbrăcat frumos / Cu nopți senine-n stele , cu soare auros. / În simburii durerii eu pus-am fericire, / În vicii am pus miere și în păcat zîmbire. / Tot ce-aspirați în lume, toate-au același fine. / În mantie de rege m-am îmbrăcat pe mine / Și de vă-ntindeți mîna după-a mea umbră-avară / Las mantia să cadă și mă revedeți iară.*” Cinismul principiului absolut se manifestă într-un joc neîncetat de măști, care corespunde metaforei antice a lumii ca teatru.

În confesiunea sa, spiritul malefic își recunoaște rolul de magician ce ascunde în faldurile mantiei binele și răul, fericirea și nefericirea, moartea și nemurirea.

⁹ „În fiecare om universul se-opinteste. Omul e o-ntrebare? Fiecare om e o-ntrebare pusă din nou spiritului universului” (Mihai Eminescu, 1981: 76)

¹⁰ „Și istoria lumii cugetă – deși încet, însă sigur și just: istoria omenirii e desfășurarea cugetării lui Dumnezeu [...]. Cum la zidirea piramidelor, acelor piedici contra pasurilor vremii, fundamentele cele largi și întinse purtau deja în ele intenționalitatea unei zidiri monumentale, care e menită de a ajunge la o culme, astfel în viața unui popor munca generațiilor trecute care pun fundamentul, conține deja în ea ideea întregului” (text aparținând epistolei semnată de Mihai Eminescu și Pamfil Dan către Dumitru Brătianu în I. E. Torouțiu 1933: IV/ 53).

Cosubstanțialitatea gîndire umană-gîndire divină, caracteristică modelului cosmologic platonician, care subîntindea viziunea din prima etapă a creației, se destramă, astfel încît, ființa umană căzută în timp nu mai e capabilă să discearnă caracterul iluzoriu al lumii.

Spiritul universal se ipostaziază într-o serie de indivizi, a căror diferențiere fizică ascunde o identitate de esență („*din țipetele noului născut el zice sînt, din da al miresei lîngă altar el șoptește sînt, din gemetele unui muribund el geme sînt.*”) (M. Eminescu 1981: 78), concepție reflectînd viziunea schopenhaueriană și ilustrată în finalul poemului de nevoia fărîmîțării în „mii de bucăți” a nefericirii, în așa fel încît imensa povară destinată omenirii să poată fi purtată.

Ruptă de originea sa, deci, devenind parte a întregului, ființa umană e incapabilă să înțeleagă rațiunea ce stă la baza lucrurilor („*El nu-mi zărește ochii, el nu-mi aude mersul / Ce-l sperie – trecutul – gigant, cu visuri sumbre. / Viitorul gol, nimica și umbra unei umbre. / A clipelor cadavre din cărți el stă s-adune, / În petice de vreme cătînd înțelepciune.*”) și, prin urmare, se teme de necunoscut. Tentativele de a cerceta, „a căta înțelepciune” sînt sortite eșecului ; cunoașterea absolută i se refuză, iar existența sa stă sub zodia efemerului. Însemnările din *Fragmentarium* cuprind opinii care respiră disprețul schopenhauerian cu privire la inteligență : „*Inteligența nu mai e în stare a produce energie-energia oricînd e-n stare a produce inteligență.*” (M. Eminescu 1981: 79).

Este remarcabil modul în care Eminescu reușește să concilieze în poezie filozofia lui Schopenhauer cu cea a lui Hegel. Pentru acesta din urmă, temporalitatea înseamnă desfășurare în istorie : „Din frazele istoriei mirosul meu v-atinge.”

La nivel supraindividual această mișcare nu are nimic dramatic, căci spiritul se află într-o continuuă desăvîrșire a sinelui. Drama apare abia la nivel particular, acolo unde eternitatea devine timp. Sintagma *frazele istoriei* ilustrează deosebit de bine ideea timpului uman ca succesiv și punctual, analog liniarității discursive), prin contrast cu temporalitatea proprie „celui fără de-nceput”, a cărui imagine, ecou schopenhauerian, e adesea înfățișată de Eminescu sub forma unui cerc care cuprinde simultan toate punctele ce-i alcătuiesc circumferința : „*Schema cursului naturei este un cerc de forme prin care materia trece ca prin puncte de tranzițiune. Astfel, ființele privite în sine sînt asemenea unui rîu curgător pe suprafața căruia sînt suspendate umbre [...] prin urmare esența ființelor este*

forma, esența vieții trecerea, mișcarea materiei prin eter.” (M. Eminescu 1981: 278). Faptul de a fi într-unul din aceste puncte ale cercului, de a fi căzut în timp, înseamnă a percepe rotirea cercului ca trecere, schimbare, și nu în ultimul rand, „premergere spre moarte” (Heidegger). Jocul nu poate fi înțeles decît la nivel supraindividual, căci la nivel particular, ființele umane se descoperă ca semne într-un discurs al istoriei care nu semnifică decît dincolo de elementele strict fonetice care-l compun. Vălul ce se interpune între principiul suprem și ființa umană, îl împiedică pe om să mai zărească ochii divinității și să mai audă muzica sferelor. După cum se observă, preocupările de natură teoretică din însemnări și din publicistica eminesciană cristalizează în viziune poetică. Eclectismul surselor filozofice care alimentează creația literară sînt expresia imposibilității de a limita problematica ființei și implicit a temporalității la o viziune unică, apodictică. Răspunsul capabil să realizeze circumscrierea ontologiei nu poate fi unul verificabil, cu valoare de verdict, ci el se schimbă în funcție de modalitatea personală de reflecție. În acest caz, ce poate fi mai potrivit decît ambiguitatea proprie artei, pentru a exprima adevărurile conștiinței, fragilitatea relației între un necunoscut și felul în care mintea umană e capabilă să pună în ecuație acest necunoscut.

BIBLIOGRAFIE

- Mihai Eminescu, 1981, **Fragmentarium** (ediție după manuscrise, cu variante, note, addenda și indici de Magdalena D. Vatamaniuc), Editura Științifică și Enciclopedică, București
- Mihai Eminescu, 1985, **Opere**, vol. V, ediție îngrijită de Perpessicius cu 46 de reproduceri după manuscrise, Editura Academiei Republicii Populare Române, București
- Mihai Eminescu, 1995, **Opere** (ediție critică de D. Murărașu, postfață de Eugen Simion; reeditare), Editura Grai și Suflet - Cultura Națională, București
- Ioana Em. Petrescu, 1994, **Mihai Eminescu-- poet tragic**, Editura Junimea, Iași
- Theodule Ribot, 1993, **Filozofia lui Schopenhauer** (trad. din limba franceză de Cornel Sterian), Editura Tehnică, București

- Arthur Schopenhauer, 1995, **Lumea ca voință și reprezentare**, vol I,
Editura Moldova, Iași
- I. E. Torouțiu, 1933, **Studii și documente literare**, vol IV, București,
Institutul de Arte Grafice „Bucovina”

Emin vs. Emin. Cotidian burghez/Estetizarea vieţii

Inedita corespondenţă dintre Mihai Eminescu şi Veronica Micle, femeia căreia i-a revenit rolul principal în biografia amoroasă a poetului, document mustind de viaţă, a surprins prin publicarea volumului ***Dulcea mea doamnă / Eminul meu iubit***, în anul 2000, la Editura Polirom. La cinci ani de la apariţia tomului, fapt datorat strănepotei Veronicăi, d-na Anna-Maria Grigorcea Misseri, problematica pe care aceste scrisori o ridică este neelucidată. Cunoscută fragmentar, mai mult scrisorile Veronicăi adresate poetului, publicate în varii ediţii, de la Mihai Eminescu ***Opere complete*** volumul 16 ***Corespondenţă*** ediţia Perpessicius, la ***Cînd te-am văzut Veneră***, 1998, şi ficţional prin volumul lui Octav Minar ***Cum a iubit Eminescu***, corespondenţa readuce în prim-plan, într-un joc al entuziasmului şi al disperării, al “oh-urilor” şi al “ah-urilor”, două personalităţi pe care timpul le transformase în piese de muzeu. Din această perspectivă şi nu numai cartea constituie un punct de plecare pentru eminescologia aflată în impas.

Într-un discurs ținut la 15 iunie 2000, cu prilejul publicării scrisorilor, criticul Ion Bogdan Lefter propunea o ipoteză de lectură a cărţii ca un „roman epistolar de amor”, ca o carte în care viaţa obișnuită este scena unor personaje obișnuite. Nu e numai o carte de studiat şi de interpretat de către specialiști, ci o carte de citit. E o carte plăcută, în care nu apare mai ales Eminescu cel desprins de cele lumești, plutitor în stele, luceafăr, geniu intangibil, ci un Eminescu uman prins într-o relație de amor”.Cartea se înscrie într-un anumit tipar literar, respectiv acela al jurnalului sau al memoriilor „care la noi curge cam de la începutul anilor ’80 cu o intensitate sporită din ’90”, după cum observa același critic.

Pornind în procesul interpretării de la întâlnirea cititorului cu niște texte puternic impregnate de tonul confesiv al unei personalități cotidiene, de la premisa estompării ficțiunii în fața vieții, eseul de față reprezintă o încercare de analiză a unui personaj contrastant, camuflat în cerneala unei semnături – Emin-.

Correspondența Eminescu/Veronica Micle cuprinde 93 de scrisori, încercări de schițare a unui autoportret, trimise între agonie și extaz, „**Dulcei mele Doamne**” constant din 1879 până în 1883. Dintre acestea cinci nu sînt date, constituind un corpus separat. Anul 1881 este anul unei nelămurite rupturi la nivelul cuplului, fiind marcat de o singură scrisoare a lui Emin, adresată Veronicăi, din luna iulie, potrivit adnotărilor acesteia. Practic nu găsim o foarte clară motivație a despărțirii celor doi, despărțire care părea pînă la un punct definitivă, nici în scrisorile femeii, nici în cele ale bărbatului. Poate fi gelozia, distanța, idealul sau simplu viața, care replică într-o poveste de amor nebun. Traseul sinuos al unei iubiri consumate mai mult pe hîrtie decît în realitate, înscrie o dragoste devenită mit, în rama unei epoci care se scurge în deplina contradicție a realității cu visul și idealul „**epoca romantică**”. Trebuie subliniat faptul că în momentul derulării corespondenței, romantismul își încheiase activitatea atît la nivel european cît și la nivel național. Modelul iubirii dintre Emin și Veronica, precum și profilul psihologic al bărbatului în special, așa cum rezultă din epistole, oscilant și contradictoriu, nu pot fi încadrate decît unui singur tipar, respectiv cel romantic. Acest drum, cînd împreună, cînd departe unul de celălalt, se reia în Ianuarie 1882, într-un curs firesc al vieții, potrivit mărturisirilor Veronicăi: „*După ce ne-am împăcat în București, la 23 decembrie 1881*”. Distanța București-Iași, pîrînd un ocol al pămîntului în cinci ani, marchează o distanță paradigmatică între ideal și realitate, gîndire și acțiune pe care o regăsim deopotrivă în epistolele celor doi corespondenți. Dar cine vorbește în aceste scrisori?

O întrebare aparent banală, la care s-ar putea răspunde simplu și concis: Emin și Veronica. Analizînd minuțios corespondența chiar de la debutul ei, 10 August 1879, dată de care se leagă prima scrisoare adresată Veronicăi (deși se pare că există niște epistole chiar din 1874), putem observa că ne aflăm în fața unui inteligent joc romantic, făcut de însuși Eminescu între două identități contrastante ale unuia și aceluiași **eu**, numit simplu *Emin*. În primele scrisori bărbatul se semnează totalizant Mihai Eminescu și se adresează distant prin formule de tipul „*Scumpa mea amică*”, la care primește un răspuns de același tip „*Scumpul meu amic*”. Toate acestea converg unei relații, aflată încă la stadiul unei expozițiuni. Pe măsură ce povestea își începe desfășurarea acțiunii Eminescu lasă locul și rolul lui Emin. Este o prescurtare plină de căldură a unui nume

solemn, ce ispitea neantul, loc din care s-a desprins odată cu iubirea pentru *Cuța* „*Al tău pentru totdeauna Emin*” (31 Decembrie 1879) sau poate chiar prescurtarea de la substantivul abstract **eminență**, sugerându-se astfel prin amestecul **uman/non-uman** esența identităților bărbatului ~**artist și om**~. Pseudonimul reprezintă imaginea lui Eminescu în scrisori, atât vocea emițătorului cât și vocea căreia i se adresează femeia: „*Scumpul și iubitul meu Emin*”, într-o epistolă din 7 Decembrie 1879, Iași. Scrisorile pun în lumină ceea ce s-ar numi un profil inedit: **Emin/vs/Emin**. Nu este vorba așa cum am fi tentați a crede, despre două personalități care vociferează în scrisori ca două entități distincte, ci despre o dedublare a lui Emin între om și artist, interior și exterior, public și privat, dedublare care este pînă la un punct o reflectare pe hârtie a unei personalități puternic marcată de sciziunea „**model uman/model/ social**”¹ a epocii romantice. Individualitatea de tip romantic este una care își creionează un tipar de viață, mental, definit prin singurătate, lipsă de voință, contemplare, deziluzionare și melancolie supralicitată, tipar ce trebuie suprapus existenței cotidiene pentru a da naștere unei armonii și unități a contariilor. În spiritul acestei dogme, Emin-ul scrisorilor este un eu tensionat care încearcă să se contureze perfect prin suprapunerea a două imagini a căror singur element comun este semnătura. Suprapunerea se petrece în sfera teoretică a vieții, căci practic ea devine o dedublare schizoidă a unei personalități de același tip. Identificarea real/ideal naște depresia și nefericirea ca stări psihologice, de permanență. Emin reiterează prin această sciziune, „*a la fin du siecle*”, destinul lui Novalis, Lenau, Holderlin, Kleist și al tuturor romanticilor, pentru care ruptura devine lege a existenței însăși. Poate chiar acest joc asumat al sinelui cu sine, ce nu mai poartă amprenta unui joc al măștilor ci al unei realități asumate, poate această ambiguitate a identității, să fie cauza imposibilității împlinirii iubirii dintre Eminescu și Veronica. Cînd ni se pare că-l regăsim pe Emin-ul spațiului public, omul, ancorat realității care îl solicită la maximum, gazetarul conștiincios de la Timpul, Emin-ul spațiului privat, artistul, desnădăjduit și nefericit, aflat în imposibilitatea comunicării cu lumea în care trăiește, îl ascunde pe primul ca și cînd nu ar fi existat niciodată. Dedublarea reprezintă astfel nu doar o ipoteză a vieții,

¹ Sintagma îi aparține lui Virgil Nemoianu, 1998, **Îmbîlînzirea romantismului**, Editura Minerva, București.

ci una dintre obsesiile creației eminesciene de la *Sărmanul Dionis* la *Odă (în metru antic)*, de la identitate la non-identitate. Iubirea pentru Veronica, principalul motiv al corespondenței, este trăită intens la vârsta de 29 de ani, deși ea începe la 20 de ani, pe tărîm romantic, la Viena, unde cei doi se cunosc. Psihologic vorbind această perioadă marchează trecerea de la artisticitate la umanitate, resimțită de individul romantic printr-o evidentă ruptură. Iubirea și scrisul devin astfel experiențele fenomenologice care definesc această sciziune interioară a eului, în urma căroră omul este deposedat de tot ceea ce-i justifică existența și esența: activitate, fericire, împlinire, optimism, căldură sufletească, iar realitatea este astfel gestionată de artist. Prima experiență ispitește omul prin comunicarea cu ceilalți, cea de-a doua prin hârtie, artistul. Dar să vedem exact cum se cristalizează acest joc al ipostazelor Emin-ului, de-a lungul celor cinci ani de corespondență.

Anul 1879 numără nici mai mult nici mai puțin decît 13 scrisori purtătoare ale ambiguităților de identitate ale bărbatului. Epistolele oscilează între un Emin practic, purtător al unei voințe de nezdruccinat pentru împlinirea unei relații aflată în fază embrionară și unul visător, aparținînd unei lumi în limitele căreia nu încap. Prima scrisoare datată 10 August 1879, îl arată pe Emin omul preocupat de soarta unei femei pe care o trece sub aripa-i protectoare: „*De aceea doresc ca cel puțin mie, care mă cred cel mai bun amic al D-tale să-mi comunici toate neajunsurile pe care neapărat vei fi avînd a le întîmpina în urma unei atît de dureroase pierderi*”. Durerea este provocată de moartea lui Ștefan Micle, singurul impediment, în relația celor doi, care odată înlăturat dă frîu liber iubirii lui Emin: „*Astăzi abia am aflat trista știre despre pierderea ce ai suferit-o și știi bine că dacă este cineva care-o poate prețui acela sînt eu*” (10 August 1879). Nu este vorba despre o lipsă de moralitate așa cum am fi tentați a crede, ci mai de grabă ne confruntăm cu un entuziasm al firii care aparține laturii sale umane. Scrisoarea din 29/10 Septembrie 1879, semnată simplu: „*Te rog mult nu mă uita Mihai*” sugerează dincolo de familiarizarea bărbatului cu femeia, dedublarea în fază de incipit, în urma căreia artistul prinde viață, iar omul devine umbră. Entuziasmul lasă locul desnădejzii de a trăi „*o existență de care mi-a fost silă de la care n-am avut decît dureri și în cazul cel mai bun urît*”. Iată o mostră din disperarea tipic eminesciană, în care omul se reîncarnează în ființa secătuită de vlagă a artistului: „*Veronică dragă, au n-am fost noi*

prea fericiți într-o lume în care fericirea nu poate exista? Viața mea compusă din suferințe fizice și rele și morale, ca excepție tu mi-ai dat zile aurite pot crede în dănuirea unei excepții?” (31 Octombrie 1879). Aflat la limita dintre preocupările birocratice ale vieții publice și cele private de a scrie senzual iubitei sale, Cuța, permițându-și astfel o reclusiune în imaginea de a-i fi aproape, Emin nu reușește să echivaleze eul cu sinele: *„Crede că dacă nu scriu n-o fac din uitare, dar numai din singura cauză că preocupările zilnice îmi absorb timpul, parte îmi turbură în suflet pînă și dulcea ta imagine, și eu aș voi să-ți scriu senin micule, nu rău și abrupt, nu turbure”* (29 Decembrie 1879). Tensiunea ciocnirii celor două personalități ale Emin-ului, este evidentă fie că vorbim de o scrisoare din 1879, 1880, 1882, ea tulburînd o viață aparent supusă echilibrului. Emin trăiește potrivit lui Sergio Givone o dramă a intelectualului romantic, abandonat în egală măsură contemplației și activității, sfere pe care însă nu le trăiește separat, într-o logică a diferenței, ci una în cealaltă. Nefericirea interioară, alimentată maladiv, alternează cu pragmatismul și entuziasmul caracteristic unui **eu** cît se poate de integrat cotidianului vieții, într-un joc ce tulbură și se tulbură.

Corespondența anului 1880 este mult mai bogată, numărînd 20 de scrisori în care intimitatea celor doi atinge desăvîrșirea: *„Dragă și dulce Cuță”, „Mișicule iubit”*. Semnate stigmatizant Emin, ele încep să semene din ce în ce mai multe cu niște pagini de literatură. Tensiunea sciziunii este mai apăsătoare devenind din intuiție parțial concretizată în primul an al corespondenței, realitate psihologică a celui ce scrie și se scrie. Apar primele semne ale unei confruntări cu boala, cu suferința fizică *„durerile reumatice”*, care sînt reflexe ale unui reumatism *„moralicesc”*. Artistul, seducător romantic, iubind pentru a se umaniza și trăind pentru a se artisticiza, intră în scenă odată cu scepticismul femeii în fața neîmplinirii iubirii: *„Dar nu înțelegi tu, Veronică, că un om ca mine care într-adevăr nici a crezut, nici a iubit ceva, nici a dorit ceva pe pămînt are ca toți oamenii în fundul sufletului său, necesitatea de a iubi ceva?(...) Te iubesc cu toată privațiunea de sentiment a trecutului meu, te iubesc pentru că viața mea a fost un pustiu”* (5 Ianuarie 1880). Artistul este un melancolic exacerbât care își transformă suferința în plăcere și care se autoiluzionează, pînă ce viața se substituie tiparului mental pe care îl hrănește continuu. Acest *„Te iubesc”* face ca obiectul iubirii să se dilate și să devină vrednic de forța sentimentului însuși. Artistul își trăiește viața

ca pe o cădere continuă, care este însă imaginară, nutrită dintr-o simplă predispoziție a firii spre disperare. Sfârșitul unei scrisori din 18 Ianuarie 1880: *„Te sărut de mii de ori și te rog să nu dai uitării / pe al tău pentru totdeauna Emin”* atrage atenția. Survenind după zece rînduri de precizări cotidiene, impregnate de declarații de amor în cod pașoptist, bărbatul amintește femeii de un poet trist și însingurat căruia numai iubirea i-a dat viață și grai: el este Emin-ul pe care nu-l va uita niciodată și care va dăinui mereu în sufletul ei. Cu scrisoarea din 1 Februarie 1880 ne situăm perfect în paradoxul identității lui Emin. O extraordinară dorință de acțiune, în numele unui scop clar precizat, iubirea Veronicăi: *„Mie îmi vine să iau lumea în cap. Să intervin în mod pozitiv, știu bine că nu-ți pot face decît rău de aceea toate pasurile trebuiesc făcute cu oarecare calcul”* rămîne la stadiul de proiect și numai atît, răul nedefinind activitatea ci reversul ei, consecință implicită: *„a caracterului și boalei, nesiguranței și fatalității care nu mi te-a dat pentru totdeauna”*. Emin întîmpină natural, uman iubirea, pe care însă o trăiește după un scenariu prestabilit, scenariu care, aparținînd identității sale romantice, în plin dezacord cu lumea, cu oamenii, produce iminenta ruptură. Răsfoind neîncetat scrisorile ca și cînd l-am răsfoi pe Emin, ne oprim la data de 22 Februarie 1880 și zărim o listă de epitete coordonate în același spirit adversativ: *„ipocritul, netrebnicul, tacticosul, plănuiitorul, perfid, însă pururea al tău Emin”*. Primele epitete reprezintă matricea stilistică a omului, așa cum *„pururea al tău Emin”* ține de o evidentă definiție a Emin-ului artist, spirit pe care mizeria vieții nu l-a atins, pentru că nu a luat niciodată parte la jocul ei perfid. Începută în termenii unei umanități lipsite de scrupul *„Eu mă îndoiesc că acest plan va avea următorul rezultat”*, scrisoarea lasă impresia că artistul a dispărut sau poate nu a existat niciodată, că Emin a coborît din norii goetheeni ai visării pentru a merge pe podul realității, după cum definea metaforic Ricarda Huch ceea ce se numește „Viață romantică”. Nimic mai înșelător, el trăiește și replică în marea tăcere, a scrisorilor din anul 1882. Celelalte epistole din 1880, îl prezintă pe Emin, împovărat de problemele de la Timpul, de vizita fratelui *„amoretat luluea”* sau de capra rîioasă de Caragiale care *„nu mai lucrează nimic și abuzează pot zice într-un mod extraordinar de prieteșugul meu”*. La 4 Aprilie 1880, cuplul traversează prima criză de proporții: *„Aici a încetat de a-mi scrie și ne-am certat rău. Am rămas certați de la 9 Aprilie 1880 pînă la 23 Decemvrie 1881, cînd am venit la*

București la Hotel Royal și m-am întâlnit cu el la cameră". Ne-am aștepta ca următoarele scrisori să fie concepute într-un stil shopenhaurian exacerbant, plin de formulări pesimiste, pentru că orice criză este și o ruptură. Cu Emin lucrurile nu se petrec potrivit unei legi a vieții, pentru că eul romantic sfidează însăși legea, iar ceea ce am numit dedublarea identității sale se petrece pe fundalul unui perfect echilibru omenesc. Orice scindare se produce în momente de extaz, de beatitudine, când subiectul intră în contact cu obiectul adorației sale, când arta ia locul vieții. Emin trăiește acum sub influența lui Hyperion căruia îi reiterează drama. Intrarea Luceafărului în palatul fetei de împărat, echivalează momentului în care arta ca idealitate penetrează terestrul, provocând extazul și implicit ruperea de sine: „*De greul negrei veșnicii/Părinte mă dezleagă*". Despărțirea de Cătălina, ca imposibilitate de suprapunere a idealității în realitatea ființei, îl repune pe Hyperion în acord cu sine și lumea sa. Scrisoarea din 12 Octombrie 1880 conține sinonimul prozaic al sfârșitului din Luceafărul: „*Trăind în cercul vostru strîmt/Norocul vă petrece/Ci eu în lumea mea mă simt/Nemuritor și rece*", transpus în vocea lui Emin: "(...) după ce astfel zdrobit de această convingere care mi se impune prin deosebirea caracterelor noastre, m-am mulțumit cu visul unei fericiri trecute, știind bine că alta viitoare nu mai e cu putință" .

Anul 1881 este anul unei singure și glaciale scrisori a lui Eminescu către „*Doamna mea*” ce povestește în câteva rînduri preocupările a doi poeți.

Epistolele anului 1882, scăldate în formulări de tipul: „*Momoți, dulcea mea Nicuță*”, „*Dragă și mititica mea Moți*”, semnate de același Emin, revin la problema cuplului dinaintea anului rupturii. Odată cu revenirea la masa de scris, Emin omul se arată împovărat de grijile de la Timpul, grijile timpului în care trăiește. Aparent redusă la tăcere veșnică, vocea artistului se aude pe fundalul unui perfect echilibru existențial. Iată cum un simplu calificativ adresat unor colegi de lucru poate reînvia artistul cochetînd cu ideea superiorității ego-ului său: „*Noii mei colaboratori sau coredactori sînt mediocrități cu care n-am a împărți nici în clin nici în mîneacă*”. Însemnele superiorității vizează totodată atitudinea bărbatului în fața femeii: „*Înțeleg să nu-ți intre în minte că un om te poate iubi o viață întregă*”. Artistul nu consonează cu timpul său așa cum nu consonează nici cu dublul său, omul: „*(...) cu toată nerozia unui om nenorocit și neputînd fi aproape de tine, incapabil a mă mișca*

într-o lume ca a noastră”(Ianuar 82). Pauzele de corespondență sînt rezultatul unei „*buimăceli*”, după cum mărturisește la 9 Februarie 1882, Emin, sau poate doar niște escapade permise și justificate ale bărbatului în marea sa interioară, în modelul său ideal. Toată liniștea și toată tăcerea care domină acest penultim an de corespondență, marchează simbolistica unei iubirii consumate și a unei bătrîneți paralizante în mijlocul vîrstei de 32 de ani. Este o stare spirituală ce caracterizează o personalitate romantică obosită de a mai căuta o cale de reconciliere a sinelui cu sine, și primul semn al unei iminente demențe care încheie o existență trăită după principiul „*la vida es un suenio*”. Monotonia și oboseala, însoțite de un stil rece, sobru, lapidar, definesc un suflet care și-a pierdut liniștea și puterea de a mai scrie: „*Această oboseală mă face adeseori să nu știu ce scriu*”(Iulie 1882).

Incapacitatea de a săvîrși compromisul eu/ceilalți, reflectat în imposibilitatea identificării eu /el se justifică într-o scrisoare din August 1882, în care dedublarea Emin-ului este evidentă: „*Naturi ca ale noastre sînt menite sau să înfrîngă relele sau să piară. Nu să li se plece lor*”. Depășirea relelor este înscrisă destinului omului, așa cum „*să piară*” sau „*să li se plece lor*” se subscie personalității artistului, marcînd retragerea acestuia din fața tumultului vieții.

Ultimul an de corespondență, 1883, stă sub semnul unei duble maladii, ce atacă direct atît pe Emin omul cît și pe Emin artistul. Personalitatea ca tot se evaporă, iar vocea se estompează. În general se revine la tonul convențional și rece al primelor scrisori ale anului 1879, semnate M.Eminescu. Impresia este că aici jocul cu sinele a luat sfîrșit, că omul este aproape de sfîrșitul său, iar artistul nu a existat nicicînd: „*Doresc din inimă să vă știu sănătoasă și fericită precum eu nu sînt*”(București 16 Februarie 1883). Corpusul de scrisori nedatate nu se abate regulii pendulării, însă în termenii unui Emin al registrului grav (artistul), „*incapabil de a se iubi și a iubi vreodată pe cineva, căci cel care nu e în stare a se iubi pe sine, nu e în stare a iubi pe nimenea*” și unul al registrului minor (omul) „*aș vrea să ne prăpădim sărutîndu-ne împreună și nici nu cred că trece vara asta fără să ne tologim împreună*”.

Dacă ar fi să dăm o notă metaforică acestor texte mintea s-ar afla probabil într-un mare impas. Citind însă cu atenție rîndurile lui Emin, fie el omul sau artistul, este imposibil să nu găsim soluția; în termenii unei poetici plină de sevă romantică, scrisoarea din data de 10 Martie 1882

sintetizează toate epistolele compuse de Emin, toată esența firii sale contradictorii „*nu sînt supărat, ci agresat de această goană care nu se mai sfîrșește, de această piatră a lui Sisif pe care o ridic zilnic fără să progrez*”, toată problematică unui om care își duce în spate dublul, artistul, fără însă a atinge niciodată acel pisc al perfecțiunii, în care viața devine operă de artă și invers, astfel încît eul se fragmentează, iar cotidianul burghez și estetizarea lui rămîn în relație de opoziție ca și **Emin/vs/Emin**. Scrisorile reflectă astfel un portret secționat la jumătate om, eu/ artist, el, sau o imagine răsturnată a unei ființe care sub pana de scris răstoarnă o întreagă realitate în oceanul idealității.

BIBLIOGRAFIE

Georges Duby, 1994, **Istoria vieții private**, vol. VII, Editura Meridiane București

Dulcea mea Doamnă/ Eminul meu iubit, 2000, Editura Polirom, Iași

Mihai Eminescu, 1989, **Opere**, vol. XVI, Corespondență, Editura Academiei Române, București

Francois Furet, 2000, **Omul romantic**, Editura Polirom, Iași

Ricarda Huck, 1974, **Romantismul german**, Editura Univers, București

Virgil Nemoianu, 1998, **Îmblînzirea romantismului**, Editura Minerva, București

Timpul – centru de greutate al obsesiilor eminesciene

Correspondența eminesciană constituie o perspectivă originală în studierea creației literare a poetului. Ea reflectă preocupările, ideile, proiectele lui literare. În același timp, cercetată cu atenție, corespondența impune o imagine care se conturează treptat și ajunge să devină un adevărat centru de greutate al obsesiilor eminesciene - imaginea **timpului**, imagine centrală și în creația literară a lui Eminescu.

Într-o scrisoare către Iacob Negruzzi, datată 16 februarie 1871, poetul se întreabă dacă există vreun remediu „*contra antiteticității de idei și interese*” (Eminescu 2001: 381) și dacă acest remediu nu ar fi cumva chiar „**timpul** care cristalizează în conștiința comună trebuințele și mijloacele de-a le împlini.”. Or, la Eminescu, personajele percep timpul altfel decât „ființa comună”; de aceea, poetul se află într-o neconținută căutare de înțelegere și de definiție a acestei categorii.

Bianca Osnaga, referindu-se la creația eminesciană, afirmă că „timpul cunoaște ipostaze diferite în funcție de tipul de percepție.” (Osnaga 2004: 224-225). În acest sens, cercetătoarea distinge:

- *vremuirea* sau *timpul subiectiv* (al consumării, perceput de ființa comună);
- *timpul obiectiv* sau *durata* (perceput de ființa superioară, aspirînd spre Absolut);
- *timpul cosmic, universal* (timp absolut, simultan perceput doar de divinitate și unificîndu-se cu ea, imaginat ca rotunjime).

Din perspectiva acestei clasificări, aplicată la corespondența și creația eminesciană (aflăte într-un raport de întrepătrundere) Eminescu face parte din categoria artiștilor care percep *timpul obiectiv*. El tinde să explice lucrurile prin rațiune, simțurile fiind suficiente doar pentru „ființa comună” și nicidecum pentru „ființa care e atrasă de absolut”.

În aceeași scrisoare adresată lui Negruzzi, Eminescu se mărturisește obsedat de scrierea unui roman. E vorba, desigur, de **Naturi catilinare**, care, după cum scrie însuși autorul, „poartă signatura timpului”. Această

„signatură a timpului” se regăsește pe diferite ipostaze ale temporalității, atît în corespondență, cît și în creația poetului.

Din corespondență, observăm că Eminescu e conștient de prezentul în care trăiește; de aceea, „*avem atîta cauză de a ne descuraja*” (Eminescu 2001: 379) și sîntem îndreptățiți să atribuim trecutului determinativul „*de aur*”, ceea ce este, în viziunea eminesciană „*un adevăr*” și nu „*un compliment trecutului*”, așa cum apare în ***Ieremiada*** lui Schiller. Viziunea poetului este reflectată în acest sens în poezia ***Epigonii*** (1870), în care autorul construiește o opoziție puternică între trecutul de aur și prezentul decăzut. Pentru a găsi răspunsuri la provocările prezentului, Eminescu apelează la valorile trecutului. Această întoarcere a poetului spre trecut trebuie considerată, în esență, o retrospecție. Conștientizarea prezentului, în care omului îi e destinat să trăiască, îl face pe Eminescu să înțeleagă că ființa, deși tentată să se întoarcă în trecut sau să evadeze în viitor, nu poate efectua „*călătoria*” decît în / prin imaginar.

Semnificativă este, din aceeași perspectivă, și intrarea unor simboluri într-o relație de comunicare și de complementaritate între corespondență, și creația artistică a poetului. Astfel, ***Apa*** simbolizează *timpul* care fuge, totul terminîndu-se cu moartea. Omul nu e decît „*gunoiul ce înoată asupra apei*.” (M. Eminescu 2001: 405). Această imagine redă, de fapt, opoziția dintre efemeritate, definitorie pentru om și eternitate: „*Vecinic este n umai rîul: rîul este Demiurg.*” (**Scrisoarea IV**) pentru ea nu există limite temporale. Timpul, în concepția lui Eminescu, e ciclic. Aventura lui începe pentru a nu mai avea sfîrșit. El nu e decît scurgerea treptată de clipe, care răvășește tot ce întâlnește în calea sa, distruge, lovește cu forță, dar „*niciodată nu va da îndărăt nimic din ceea ce a prădat în calea sa.*” (Rosa Del Conte 1990: 183). Timpul are legile lui, intangibile și inflexibile. Și poate tocmai urmarea acestora creează veșnicia... Omul e prea mic și neînsemnat pentru a schimba cursul apei, spentru a se opune scurgerii timpului. El nu poate trăi în trecut sau în viitor, ci trebuie să trăiască numai cu prezentul care e marcat de trecere și care nu urmează decît o singură direcție – dispariția.

Într-o scrisoare către Titu Maiorescu, din august 1872, Eminescu își dezvăluie viziunea asupra timpului și spațiului, „*ursitori ai tuturor germenilor aruncați de mîna naturii*”. Ființa umană se prezintă, astlel, ca o întîmplare a naturii, ca un capriciu al acesteia. Ea apare pe pămînt avînd

drept „*ursitori*” timpul și spațiul, cei mai mari adversari ai omului, împotriva cărora acesta nu va putea lupta. Timpul e în om încă de la apariția lui. Poetul, conștient de aceasta, percepe timpul prin imaginea unui vierme: „*viermele vremilor roade-n noi*”, ceea ce accentuează opoziția *eternitate / efemeritate*. Omul nu există, nici înainte de timp, nici după timp – el e făcut din timp, trăiește în timp, se confruntă cu timpul. Prin această viziune, poetul se delimitează de „ființa comună”. Eminescu însuși afirmă într-o scrisoare neexpediată către redacția unui ziar vienez din 1870: „*De-o flegmă rară, mă mulțumeam a rîde de lume, cînd aș fi avut tot dreptul de-a mă înfuria pe ea*”, iar aceasta poate argumenta ideea că Eminescu s-a delimitat de „ființa comună”, de felul ei subiectiv de a înțelege lumea și timpul. În această confesiune a poetului se simte atitudinea ironică, provocată, mai curînd, de o stare de durere, de durerea față de „*ființa comună, care se consideră veșnică, fiind într-o perpetuă încercare de a-și consolida veșnicia*” și nu poate observa limitele care îl domină, nimicnicia și deșertăciunea care-l înconjoară.

Aceasta îl determină pe Eminescu să afirme, într-o scrisoare către Slavici: „*în timpul cel bogat al vieții, ne risipim zilele cu nimicuri*.” (Eminescu 2001: 491). Aceeași imagine se regăsește în creația poetică: „*Pierzîndu-ți timpul tău cu dulci nimicuri*” (*Afară-i toamnă*) .

Eminescu tinde să explice lumea, inclusiv timpul, cu ajutorul rațiunii. Astfel, se naște „*trebuința unei metafizici*”(Bagdasar 1996), de care vorbea Schopenhauer. Or, Eminescu a fost cel care a reflectat în artă modul de a gândi schopenhauerian; de aici și catalogarea poetului drept un pesimist, înclinat spre o filozofie a decepției și spre teoretizarea renunțării, a detașării, a indiferenței. În realitate, Eminescu nu poate fi considerat un pesimist, atîta timp cît nu a rămas inactiv și indiferent. El percepe scurgerea timpului și se arată melancolic în raport cu acesta, nu pesimist. Într-o scrisoare către Xenopol, Eminescu scrie: „*Trebuie să-mi fac o idee proastă despre viață, urmînd fatal calea arătată de Schopenhauer - îi scrie lui Xenopol -, că existența noastră e făcută parcă să clatine fără de folos extazul și liniștea neantului, dar, în firea mea, a mai rămas un grăunte de optimism, desigur moștenit de la strămoși*” (Eminescu 2001: 569). Așa cum am afirmat, sentimentul care-l încearcă pe poet atunci cînd se gîndește la trecut este melancolia, nostalgia față de timpurile deja apuse: „*Dar de-ale vieții valuri, de al furtunii pas/ Abia contururi triste și umbre-au mai rămas*”

Sentimentul de nostalgie îl însoțește pe poet și-l determină să-și dorească întoarcerea, imaginară, spre timpul copilăriei. Această stare trece, în poezia **O, rămâi...**, într-o întrebare retorică: „*Astăzi chiar de m-aș întoarce/ A-nțelege n-o mai pot.../ Unde ești, copilărie,/ Cu pădurea ta, cu tot?*”

Evaziunea poetului în trecut eșuează, principiului *pantha rei* revenindu-i primatul în plan ontologic.

Eminescu vrea să se întoarcă acolo de unde a pornit, în spațiul plin de armonie, unde s-a simțit fericit, la pădurea și la izvorul care l-au călăuzit. În acel timp și spațiu, copilul era prinț al pădurii, căruia pădurea îi destăinuia glasurile ascunse ale naturii. El însuși aparținea temporalității mitice a pădurii. Acel timp a fost egal copilului însuși, ceea ce a și creat armonia. Dar întorcându-se spre el, poetul nu găsește decât un *a-timp* și un *a-spațiu*, care nu-l mai acceptă, care nu sînt în stare să-i re-creeze universul pe care îl caută. Întorcându-se către trecut, poetul găsește în același loc pădurea, dar aceasta desemnează numai realia ca atare și nu pădurea copilăriei poetului, văzută și concepută de ochi inocenți. Peste spațiul dat, dar mai ales peste ființa poetului, peste gîndirea lui, s-a scurs timpul, iar timpul conduce în mod firesc la schimbare, la transformare. Viața, la fel ca timpul și apa, nu are decât un singur curs – dispariția.; „*prea sînt filozof pentru a nu ști că nu mă așteaptă nimic decât țărîna și uitarea.*” (Eminescu 2001: 570), afirmă poetul, într-o scrisoare din 1879, adresată Cleopatrei Lecca Poenaru. Omul, ființă efemeră, nu se poate opune ireversibilității curgerii timpului și nici nu-l poate opri. În aspirația de a se întoarce spre trecut, poetul înțelege că nimic nu mai este cum a fost. Acum codrul, pădurea, nu mai e prietenul de odinioară; între ființa omului și ființa lumii, *armonia* a lăsat loc antitezei *efemeritate-vesnicie*: „*Numai omu-i trecător,/ Pe pămînt rătăcitor,/ Iar noi locului ne ținem/ Cum am fost așa rămînem.*” (**Revedere**)

Codrul anulează scurgerea timpului pentru el, el însuși fiind timpul eternității, pe cînd omul nu e decât numele efemerității. Timpul uman e schimbător, e supus trecerii, spre deosebire de timpul naturii (al codrului, apei), care e superior trecerii, fiind un timp cosmic înrădăcinat, care se contopește cu divinitatea. Omul este rătăcitorul, căruia scurgerea timpului nu-i oferă șansa de a se realiza. El are de a face cu „*un timp mincinos*”, care creează doar iluzii, speranțe urmate de deziluzii și de inevitabila trecere. „*Numai Dumnezeu*, spune Eminescu într-o scrisoare către Iacob

Negruzzi, *știe ce e omul. Astfel un individ crede a se cunoaște, își urmează treburile liniștit, sau treburile concrete, sau abstracte țesături de păiangen combinate în filozofie ori poezie, și se pomenește într-o bună dimineață că o întâmplare rupe toate țesăturile și se trezește că e alt om.*”(Eminescu 2001: 380). Poetul, în această aventură de definire a timpului și de cunoaștere a absolutului, înțelege că ceea ce era valabil într-un anumit timp și spațiu nu e neapărat valabil și într-un alt spațiu și alt timp: „*Ce-au zis o vreme, altele deszic.*”

Luate în ansamblu, corespondența și creația eminesciană pot fi considerate o amplă meditație asupra vieții și morții; acestea se completează și se succed; elementul de comunicare între ele este timpul, căci, atunci când ființa e în stare de a percepe timpul și legile lui, aceasta înțelege că „*viața nu e decît o pregătire de moarte*”. Această confesiune se află în scrisoarea poetului către Al. D. Xenopol (1879): „*Pot să fiu un mizerabil, un om de rînd... Dar oricît de sărac aș fi, am și eu de pierdut ceea ce tutura oamenilor li-i foarte scump – viața.*”

Un ultim aspect la care ținem să ne referim e viziunea lui Eminescu asupra generațiilor viitoare în raport cu problema timpului. Poetul este conștient că și generațiile viitoare vor fi supuse acelorași reguli „inflexibile ale naturii”: „*Mulțimea nu se naște decît spre a muri.*” Ele vor urma același drum pe care l-au parcurs strămoșii lor, neputîndu-se folosi, însă, de experiența acestora, căci fiecărui om îi sînt predestinate un timp și un spațiu specific, care împreună formează un prezent pentru ființa respectivă, restul nefiind decît *a-timp* și *a-spațiu*. O proiecție a aceleiași idei tensionează poezia **O-nțelepciune, ai aripî de ceară**: „*Suntem numai spre-a da viață problemei,/ S-o dezlegăm nu-i chip în univers?/ Și orice loc și orice timp, oriunde,/ Aceleași vecinice-ntrebări ascunde?*” Faptul îl determină pe Eminescu să-și exprime o idee, care este, se înțelege, o „*utopie*”, de citit și în cheie ironică. El îi scrie redactorului unei reviste germane că o rezolvare a problemelor sociale ar fi aceea „*de a se da voie părinților să-și nimicească copiii nou-născuți*”. Citită „soluția” în cheie filozofică, ea relevă că singura modalitate de a evada de sub puterea timpului pare a fi inexistența: „*Această consumare a generațiilor viitoare, în care eu nu văd deloc o cruzime, afirmă Eminescu, ar elibera omenirea de probleme sociale, adică de toate problemele grele.*” (Eminescu 2001: 542).

Relevantă, în acest sens, este observația exegetei Zoe Dumitrescu-Bușulenga, care, referindu-se la concepția lui Eminescu despre timp, afirmă că „*judecata rece, obiectivă, constată neîndoielnic că toate curg, se schimbă, alunecă în uitarea trecerii necurmate*”.

Eul eminescian e ființa superioară care tinde spre contopirea cu absolutul și care percepe dualitatea timpului (timp uman și timp cosmic). Contopirea ființei cu absolutul poate avea loc doar prin moarte, dar nu o moarte înțeleasă ca „*o sinucidere, ci ca o revelație interioară*.” (Rosa Del Conte 1990: 143)

Imaginaea timpului, dominînd deopotrivă corespondența, creația literară, publicistica, poate fi considerată o supra-temă a operei eminesciene, reflectînd gîndirea lui Eminescu despre raportul ființei umane cu timpul.

BIBLIOGRAFIE

- N. Bagdasar, V. Bogdan, C. Narly, 1996, **Antologie filozofică. Filozofi străini**, Editura Uniunii Scriitorilor, București
- Rosa Del Conte, 1990, **Eminescu sau despre Absolut**, Editura Dacia, Cluj-Napoca
- Gh. Crăciun, 2004, **Istoria literaturii române**, Editura Cartier, Chișinău
- Mihai Eminescu, 2001, **Opere**, vol. III, Editura Gunivas,
- J. Chevalier, A. Gheerbrant, 1995, **Dicționar de simboluri**, Editura Artemis, București