

Felix Nicolau

Codul lui Eminescu

Editura Victor
București
2011

CUPRINS

1. ARGUMENT.....	2
2. DEMONISMUL EMINESCIAN.....	73
3. TITANISMUL EMINESCIAN.....	19
4. GENIUL EMINESCIAN.....	43
5. POVEȘTEA MAGULUI CĂLĂTOR ÎN STELE	142
6. LUCEAFĂRUL.....	111
7. TEATRUL EMINESCIAN.....	176
8. TITAN, DEMON SI GENIU ÎN POEZIA ROMÂNEASCĂ.....	206
9. CONCLUZII.....	262
10. BIBLIOGRAFIE.....	264

PREFAȚĂ

Cercetarea lui Felix Nicolau abordează conceptele de demon, titan și geniu în creația eminesciană „în continuarea interpretării lui Matei Călinescu” din studiul **Titanul și geniul în poezia lui Eminescu**, apărut în 1964. Ideea acestui studiu își are sursa, evident, în cursul **Poezia lui Eminescu** al profesorului clujean D. Popovici, litografiat în 1948, editat mai târziu (1969), postum, și citat de Matei Călinescu. Ulterior au apărut, deși scrise, probabil, anterior și alte două studii cu același titlu, realizate respectiv de I. Negoșescu și Edgar Papu, primul în 1965, al doilea în 1979.

Menționate de la început, din prima pagină a **Argumentului**, aceste exegeze substanțiale sunt permanent utilizate în cuprinsul demersului interpretativ al lui Felix Nicolau. O particularitate a acestei lucrări constă, de altfel, tocmai în faptul de a îmbogăți exegeza îndeosebi prin nuanțarea feluritelor judecăți emise în cursul deceniilor. Noul studiu semnalează existența și unui al treilea prototip, demonul, care preia, uneori, atribute titaniene sau le transmite pe ale sale comparșilor, și are în vedere această triadă nu doar în înfățișările ei antropomorfe, ci în toate manifestările; urmărește nu numai titanul, demonul și geniul *stricto sensu*, ci titanismul, demonia și genialitatea.

Examinarea textelor eminesciene supuse interpretării e operată ținându-se seama, constant, în primul rând de tot ce s-a scris despre ele, cu competență, de la Maiorescu și Ghera până la comentatori din ultimele decenii. Cercetătorul confruntă versurile lui Eminescu citate sau parafrazate cu receptarea lor mai ales în critica perioadei interbelice, menționând opinii ale unor exegeți de talia lui Ibrăileanu, Lovinescu, Călinescu, Tudor Vianu, Pompiliu Constantinescu, și în aceea din anii postbelici următori încătușării dogmatice extreme, ani în care eminescologia și-a extins hotarele și a sporit chiar calitativ prin scrierile unor istorici literari și esești ca Eugen Todoran, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, George Munteanu, Ioana Em. Petrescu, Elena Tacciu, Svetlana Paleologu-Matta, Marin Mincu. Din plin sunt valorificate lucrări scrise în alte limbi și traduse apoi în românește, lucrări consacrate fie direct operei eminesciene, ca **Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu** de Alain Guillermou, **Eminescu sau despre absolut** de Rosa Del Conte, fie relațiilor ei cu creații sau climate spirituale străine, ca **De la demon la luceafăr** de Elena Loghinovschi, care studiază **Luceafărul** în paralel cu **Demonul** lui Lermontov, sau **Eminescu și India** de Amita Bhoose, autodefinită titular. Demersurile interpretative ale autorului se amplifică și se adâncesc și prin recurgeri la eseistica lui Mircea Eliade și a lui Cioran, în care opera lui Eminescu este invocată pentru exemplificarea unor considerații de filozofie a culturii.

Semnaland ecourile poeziei eminesciene în conștiința critică estetică și filosofică românească, și nu doar românească, lucrarea lui Felix Nicolau nu o face atât pentru a-și instrui cititorii cât pentru a întemeia propriile judecăți, cele formulate de autor, fie prin însușirea, parțială sau totală, a unor puncte de vedere emise de alții, fie prin delimitare de altele, nu rareori prin completarea sau rectificarea părerilor pe care le înregistrează. Comentând felurite aserțiuni, autorul propune îndeosebi nuanțări, menite a duce la acea *precizie literară* pe care o prețuia atât de mult Paul Zarifopol. Citând, bunăoară, aserțiunea lui Matei Călinescu potrivit căreia „în poezia deplinei maturități eminesciene Titanul se transformă în Geniu”, Felix Nicolau opinează că „nu s-a vorbit (...) suficient de reversibilitatea acestei metamorfoze, de capacitatea spontană a visătorului de a reveni (...) la condiția sa firească de luptător în planul realității imediate”. Constatarea lui D. Popovici că „titanism” înseamnă, la Eminescu, pe de o parte „fabulă titaniană”, pe de alta, o „stare de spirit titaniană” prilejuiește specificarea că, în timp, tendința poetului este de a renunța la fabulă, potențând în schimb starea de spirit. Judicioase îi par noului eminescolog majoritatea propozițiilor lui I. Negoșescu, însă pe unele le respinge hotărât. Admițând că, începând cu **Odin și poetul**, sursa eudaimonică a inspirației eminesciene e înlocuită de o alta, opusă, suferința, Felix Nicolau găsește, în dezacord cu Negoșescu, că poetul nu evoluează, prin aceasta, „de la mitos la magie și de la magie la virtuozitate, adică de la mitosul

neantului la neantul verbal”. Spre validarea afirmației el transcrie versuri patetice. Nu puține dintre observațiile noului exeget impun prin noutate și subtilitate. **Rugăciunea unui dac** e o poezie „deopotrivă religioasă și antireligioasă”. „Revolta dacului constă în voința de renunțare la persistența într-un spațiu și un timp al imperfecțiunii și mai puțin în contestarea obstinat-violentă a Demiurgului”. În **Înger și demon**, Demonul „se manifestă ca un titan ce acționează cu abnegație în folosul umanității”. Instigatorul din această operă „este o sinteză între Robespierre și Saint-Just, un fanatic lucid”. În **Luceafărul**, Hyperion îi pare prințesei demonic „tocmai prin gradul de desăvârșire supraumană”. Cătălina intuiește că acest „demon al perfecțiunii” ar putea să prefacă „visul frumos în coșmar”.

În afară de scrieri (în special critice) românești, bibliografia volumului include o diversitate de opere străine: literare, filosofice, teologice, de istoria artei și altele, multe menționate în versiunile originare. În textul lucrării abundă în special referirile la poeți. Se citează mai cu seamă, cum e normal, din romantici (Hugo, Vigny, Musset, Gautier, Lamartine, Gerard de Nerval, Byron, Keats, Shelley, Wordsworth, Coleridge, W. Schlegel, Arnim, Brentano, Novalis, Hölderlin, Mickiewicz, Petöfi, Madách, Lermontov – și nu numai), dar nu sunt rare trimiterile și la marea poezie anterioară romantismului (Ovidiu, Pănciuantra, Dante, Shakespeare, Milton, Blake, Browning, Goethe, Wieland) și de după romantism (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud). Frecvent apar, în comentariu, nume de gânditori (Epicur, Seneca, Epictet, Leibnitz, Campanella, Kant, Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard, Emerson, Unamuno, Carlyle, Heidegger, Jung, Blaga, Berdiaev, Bachelard, Jacques Derrida ș.a.), și nu lipsesc personalități din alte sfere ale spiritului, de la părinți ai bisericii (între alții, Dionisie Areopagitul, Maxim Mărturisitorul, Ioan Damaschinul) la preinși magicieni, precum Paracelsus; de la compozitori (Beethoven, Wagner, Berlioz, Debussy) la pictori (Ieronimus Bosch, Rousseau Vameșul, David Kaspar-Friedrich ș.a.), de la istorici ai literaturii și ai artei (De Sanctis, Albert Beguin, G.R.Hocke, Elie Faure) la memorialiști (Richarda Huch). S-ar putea spune, cu minimă exagerare, că în carte e dispersată o întreagă enciclopedie universală.

Meritul esențial al acestei vaste informații constă în faptul de a fi recoltată din primă sursă. Autorul citează în original din opere poetice franceze, engleze, italiene, reproduce ziceri ale unor latini, transcrie vocabule cu funcții conceptuale din greaca veche. În numeroase cazuri, el dă și traducerea versurilor reproduse, semnată de poeți români notorii – sau în propria sa tălmăcire.

Cartea lui Felix Nicolau este o lucrare substanțială, solid articulată, obținută prin valorificarea unei cantități imense de informație, întemeiată pe o vastă cultură generală, pe cunoașterea mai multor limbi și învederând o riguroasă disciplină intelectuală, stăpânirea tuturor instrumentelor de muncă științifică.

Dumitru Micu

ARGUMENT

De ce ar fi importantă luarea în discuție a *eroismului eminescian* acum, într-un *saeculum* care se regăsește cel mai bine în conceptele de *pragmatism* și *scepticism non-filosofic*, precum și în abordările strict logice, non-imaginative? În fond, demersul critic de față nu face decât să accentueze *écart*-ul dintre o *Weltanschauung* burgheză, calculată, și una romantică, regală în detenta ei cutezătoare. Am avut însă mereu în vedere acuzele de tot felul aduse *omului* Eminescu sau operei sale, considerată din punctul de vedere al corectitudinii gramaticale. Atacurile *ad personam* se află sub linia de plutire a criticii literare, așadar undeva în spatele, mult în spatele orizontului cercetării întreprinse în această carte. În ceea ce privește analiza școlărească, obstinat didactică, a operei eminesciene, ea conduce la aceleași concluzii absurde care rezultă din compararea alchimiei cu chimia. Cu alte cuvinte, adesea reușita operației critice coincide cu decesul pacientului literar.

Contestarea în timp a creației lui Eminescu – prea des mizându-se pe confuzia între artă și ideologie – s-a îmbogățit în ultimii ani cu tentativa de desființare a miturilor naționale. Faptul era previzibil, dacă se are în vedere utilizarea anumitor valori naționale în sprijinul ideologiei comuniste și, deci, transformarea lor în valori naționaliste. Este timpul, însă, să ne reamintim că **Miorița** nu este o baladă infuzată de pasivitate pesimistă, că ciclul de balade având în centru figura Meșterului Manole valorifică ideea sacrificiului pentru creație, seducția perfecțiunii. Ciobanul din **Miorița** nu se resemnează în fața morții, ci transfigurează în cheie alegorică posibilele consecințe funeste care ar putea rezulta din *confruntarea* cu ceilalți doi păcurari.

Excesiv de suavul portret creionat lui Eminescu de nenumărate condeie a declanșat, în același fel, o reacție inversă. Chiar un spirit acid, cum a fost cel lui Arghezi, considera că „într-un fel, Eminescu e sfântul preacurat al ghiersului românesc. Din tumultul dramatic al vieții lui s-a ales un Crucificat”. Trebuie să se remarce însă că accentul cade în prima propoziție pe *într-un fel*. Într-altfel, autorul **Luceafărului** se dezvăluie ca o personalitate artistică de o forță imaginativă covârșitoare, capabilă să creeze noi universuri, de o grandoare și o plasticitate inegalabile. Vizionarismul istoric eminescian este conflictual la modul dialectic. Pe cerul fanteziei sale se înfruntă forțe antagonice care declanșează conflagrații universale. Proiectele nedefinitivate din **Dodecameronul dramatic** depun mărturie în favoarea unui spirit care percepe totul la modul eroic și antitetic. Ca și în cazul exacerbării senzitive a lui Caragiale („văz enorm și simț monstruos”) și organele de percepție ale lui Eminescu sunt atât de sensibile, încât permit înregistrarea concomitentă a infinitului și a infinitezimalului.

Așa se prezintă mesajul abundent al acestei opere care supraviețuiește oricăror mutații de percepție a valorilor estetice datorită delicateții și solidității ei, datorită spectaculosului imaginativ și a detaliului pregnant.

Și nu în cele din urmă, calitățile inspirației eminesciene au toată îndreptățirea să servească drept postament pentru redefinirea modernă a etosului românesc.

Abordarea creației poetice eminesciene prin prisma conceptelor de titan, demon și geniu vine în continuarea interpretării lui Matei Călinescu, care era preocupat mai cu seamă de tipologia titanului și a geniului. Pentru a contura, însă, portretul complet al eroului (liric) lui Eminescu, este necesară și surprinderea categoriei cu încărcătură *negativă*, cu o contribuție atât de marcantă la constituirea magiei universului poetic. Spun *univers* pentru că triada conceptuală în discuție se răsfrânge transformator asupra tuturor componentelor discursului artistic în discuție. Așadar, nu doar tipologia umană este urmărită pe parcursul modificărilor (fizice, morale, spirituale) suferite.

Am considerat că recapitularea și compararea interpretărilor care au avut în vedere conceptele care ne preocupă, este un demers de primă importanță în redefinirea romantismului eminescian, redefinire cu implicații majore pentru eminescologia actuală. Elementul comun al mai tuturor încercărilor de pătrundere în intimitatea laboratorului de creație eminescian este credința că între cele trei concepte aflate în centrul lucrării noastre nu intervin bariere insurmontabile, că

viziunea lirică, epică și dramatică a poetului a cunoscut o evoluție, sau o involuție, de-a lungul timpului. Pornind de la *decepționismul* pe care Constantin Dobrogeanu-Gherea îl considera ca trăsătură indelebilă a poeziei lui Eminescu, o serie de critici importanți au cultivat ideea romantică a inadapării geniului. Implicațiile schopenhaueriene survin ulterior, mai cu seamă odată cu portretul pe care Titu Maiorescu i l-a realizat post-mortem poetului. Sugestia naivității, a dezinteresării sublime, este preluată de G. Ibrăileanu, care are tendința de a realiza un transfer de trăsături psihologice de la autor la opera acestuia. Astfel, „labilitatea” energetică a poetului ar influența decisiv atitudinea sceptic-pesimistă a Luceafărului. Cu timpul, opiniile critice au căutat să atenueze impresia de deficiență a dinamicii sufletești, ajungându-se până la George Călinescu, care are viziunea unui Eminescu homeric, frământat de o pornire erotică năvalnică, păgână. Matei Călinescu temperează, într-o anumită măsură, izbucnirea titanică, semnalând transformarea în geniu a luptătorului care se ridică împotriva oricărui gen de opresiune, dar realizează, în final, inadecvarea proiectelor sale la realitatea prozaică. Și D. Popovici remarcă dispariția, în timp, a titanului, fapt care conduce la accentuarea caracteristicilor titanice ale spațiului și timpului, dar și la o stranie supraviețuire a fabulei titaniene, în lipsa protagonistului ei. Forța *telescopică* a gândirii eminesciene a fost observată și de Edgar Papu care, văzând în Eminescu cel mai mare poet al categoriei *departelui*, se oprea, de asemenea, asupra titanismului din opera poetului. Ion Negoïțescu îi va pune în valoare, în schimb, demonia și determinarea funebră, anunțând o uscăciune conceptuală progresivă.

Trebuie remarcată, însă, complexitatea reacției eminesciene față de provocările capitale: iubirea, moartea, creația. Atitudinea poetului rămâne consecventă cu ea însăși, ceea ce nu înseamnă că el ar putea fi acuzat de rigiditate, de timiditate dialectică. Nu se poate afirma, de asemenea, că geniul preia *in abstracto* finalitățile luptei purtate de titan pentru modificarea datelor existențiale. Titanul, la rândul său, poate recurge la soluții demonice dacă renunță la principiile altruiste care îl ghidează în efortul de a desființa falsele ierarhii și pseudo-valorile. De fapt, demonul se străduiește perpetuu să anuleze realizările titanului. El este forța antagonică ce acționează cu mijloace raționale în vederea unor scopuri iraționale. Geniul nu este un personaj pasiv, refractar la acțiunea nemijlocită, ci un sistematizator al efectelor produse de încleștarea dintre titan și demon. Un *raisonneur*, așadar, care, nemulțumit, de aspectul concret al stării de lucruri, își exersează imaginația propunând un construct oniric al lumii, construct ce, fără să respingă heraclitiana dialectică a contrariilor, nu apare niciodată sub o formă finită. Alcătuind o treime, demonul, titanul și geniul nu se vor suprapune niciodată perfect în opera lui Eminescu. Nu există o evoluție – o involuție, în opinia unor cercetători – de la titan la demon, cu un ocol prin sfera genialității.

Ceea ce constituie obiectul real al cercetării mele sunt, însă, categoriile titanismului, demonismului și genialității și nu doar reprezentarea lor antropomorfă. Categoriile în discuție se răsfrâng, așa cum am văzut, asupra întregului univers cuprins și susținut de creația eminesciană. Spațiul și timpul, categorii ale intuiției intelectuale la Kant, vor fi dimensionate în funcție de intenția urmărită de travaliul artistic. Retorica, nu mai puțin, poate și ea să cunoască diferite grade de intensitate și de complexitate, după cum este cerința motivării. Întrepătrunderea conținutului celor trei noțiuni luate spre studiu conduce la conturarea unei noțiuni mai largi, anume cea a *eroismului eminescian*, noțiune pe care o considerăm definitorie pentru matricea artistică a autorului **Dodecameronului dramatic**.

Figurile titanismului, dinamizatoare ale gândirii poetice, sunt mai puțin frecvente în comparație cu cele ale demonismului și genialității. D. Popovici deosebea un titan *istoric* și altul *mitologic*, evidențiind, totodată, un paradox al paradigmei geniu-titan: în timp ce geniul evoluează pe planul infinitului, titanul, în loc să se consacre luptei pentru eliberarea energiilor capabile să umanizeze, adoptă o atitudine contemplativă¹. Totuși, această *retractatio* se va manifesta, cu o anumită constanță, de abia în **Rugăciunea unui dac**, din 1879, ea, de altfel, neajungând să se

¹ D. Popovici, **Poezia lui Eminescu**, Editura Tineretului, București, 1969, p. 303.

constituie într-o atitudine permanentă. Rolul combatantului pe planul gândirii se poate suprapune cu cel al omului de acțiune (titan sau demon), dar cele două opțiuni rămân ferm despărțite și la fel de necesare în economia complicată a derulării istoriei.

Tinerețea eminesciană probează atracția pentru *historia rerum*, în sensul de recuperare a trecutului glorios al neamului, în linia preceptului schillerian care considera istoria un tribunal al lumii (*Die Weltgeschichte ist der Weltgericht*). Oda **La Heliade** prilejuiește pronunțarea pentru „falnică cunună a bardului bătrân”, în defavoarea ghirlandei și a lirei „vibrândă de iubire”². Trebuie reținută, cu toate acestea, lipsa unei sincope între *vis activa* și *vis contemplativa*. În acest sens, Elena Loghinovschi făcea chiar o paralelă între titanismul *protestatarului* la Lermontov, și cel al *gânditorului*, la Eminescu³. Nu rezultă de aici că la poetul român geniul nu ar lua atitudine împotriva unei ordini injuste ori restrictive. Hyperion, care este chipul titanic al Luceafărului, destabilizează o ierarhie fundamentată pe criterii axiologice, dar insensibilă la experiența personală. Eul fichteian combate necesitatea impersonală a lui Hegel, demonstrând că „nici o filozofie a non-violenței nu poate vreodată în istorie decât să aleagă violența mai mică înăuntrul unei economii a violenței”⁴.

D. Popovici preciza că titanismul se compune din *fabulă titaniană* și din stare de *spirit titanian*⁵. Cu trecerea timpului, însă, Eminescu va renunța la fabulă, accentuând starea de spirit, deși în prima parte a activității sale cele două dimensiuni se întrepătrundeau sau chiar predomina fabula. Mureșanu, cel din varianta de la 1876, va intra în dialog cu atemporalul rege al Somnului, față de tabloul dramatic din 1869 când personajul se afla în dispută cu Anul 1848. Diminuată va fi și tensiunea cu care poetul-profet viziona, la 1872, apocalipsa și îl invoca pe Satan, titanul universal îngenuncheat în mod perfid de un demiurg ce folosește timpul ca pe o instrument de opresiune (*restrictio mentis*) a memoriei colective, sursă latentă de revoltă. Doar cu privire la acest ultim aspect aș putea lua în considerație subordonarea aplicată titanului, de către Matei Călinescu, unor noțiuni ca *satanismul*, *demonismul romantic* sau *prometeismului*⁶. Altminteri, cred că distanța între titanism și speciile genului demonic este mult mai mare.

Există, apoi, o falie între titan și geniu, între *praxis* și *theoria*. Cel de al doilea ajunge să se raporteze la iubire ca la o funcție de aliniere pe palierul concretului, de îndepărtare de viața gândirii, deci este mai puțin *axioforă*; el va nu va neglija, cu toate acestea, certitudinea că sentimentul stă, adesea, la temelie eroismului. **Scrisoarea V** este un ritual, cu valoare simbolică, de trezire cu sprijinul iubirii a daimonului creației, aflat în stare letargică. Și pentru titan dragostea este un zeu imprezvizibil și insondabil (*αγνώστω θεῶ*), pe altarul căruia jertfește la fel de des ca titanii byronieni, fără să sesizeze un impediment major – cum era cazul cu Hernani al lui Hugo – între sentiment și datorie. La Eminescu, platonicianul raport de participare (*méthexis*) la rațiunile inimii nu face ca „judecățile reci la căldură mare”⁷ să devină imposibile.

O dată cu anul 1871, titanismul se va îmbogăți cu motive noi, așezând peste entuziasmul tineresc o patină melancolică. În **Andrei Mureșanu**, unde vom întâlni o *contemplare* a revoltei, titanismul *peisagistic* este pus în evidență de decorul „de o romanticitate sălbatecă”, cu „brazi acățați de vârfuri de stânci”⁸. La fel, poemele **Miradoniz**, **Povestea magului călător în stele** impun o natură (goticizată) grandioasă, a cărei imagine este sugerată cu ajutorul metaforelor elaborate. De altfel, Matei Călinescu îl considera pe Eminescu, alături de Keats, „unul dintre cei mai prodigioși poeți ai titanismului naturist”⁹. Se remarcă, apoi, marea atracție pentru palpabil și strictete morfologică. Formele perisabile ale norilor sunt dispuse arhitectural, până când ajung să

² M. Eminescu, **Poezii**, Ediția Perpessicius, E. S. P. L. A., București, 1958, pp. 15-16.

³ Elena Loghinovschi, **De la demon la luceafăr**, Editura Univers, București, 1979, p. 240.

⁴ Jacques Derrida, **Scritura și diferența**, traducere de Bogdan Ghiu și Dumitru Tepeneag, Editura Univers, București, 1998, p. 135.

⁵ D. Popovici, **Op. cit.**, p. 339.

⁶ Matei Călinescu, **Titanul și geniul în poezia lui Eminescu**, Editura pentru Literatură, București, 1964, p. 26.

⁷ Liviu Rusu, **Estetica poeziei lirice**, Editura pentru Literatură, București, 1969, p. 106.

⁸ M. Eminescu, **Op. cit.**, p. 222;

⁹ M. Călinescu, **op. cit.**, p. 59.

pară „o cetate în lună”¹⁰. Cetatea sau palatul vor îndeplini rolul de țință eroică a călătoriei unui *Halbgott* (acesta va fi cazul și în poemul de tinerețe **Ecò**). Aspectele fragile, delicate ale mediului sunt hiperbolizate: „Roze ca sorii,/Și crini, ca urnele antice de-argint”¹¹. Receptarea generoasă a calităților olfactive ale plantelor supradimensionate are ca rezultat obținerea unor efecte de realism fabulos. Totodată, frumusețea excesivă, sporirea nefirească (cu „asupra de măsură”) a calităților unui obiect sau peisaj, sunt indicii ale prezenței demonice, ale hoffmannienelor elixire ale diavolului (*Die Elixiere des Teufels*). Suprasolicitarea simțurilor prin senzații olfactive, tactile, auditive și vizuale, provoacă o *beatitudine demonică*, o idolatrizare a Chipului insubstanțial din categoria umbrelor (*eidola*).

De la ipostazele patriotice se va face trecerea, cu începere din 1870, spre un timp al trăirii *mediate*, o *durată* literară. Veacul simțirii poetice („cu izvoare-ale gândirii și cu râuri de cântări”¹²) s-a retras în fața unui *saeculum* al faptei artistice amolare. Mureșanu era încă un *poeta vates* care cânta în ritmuri naturale și pentru care poezia însemna prestigiu mitic. Bardul inițiat, ofician al misterelor lirei, media între zeița Istoriei – marea învățătoare: „Historia magistra vitae” - și popor. Preferința pentru modul mimetic superior era manifestă, deoarece arta se cuvenea să înobileze realul, să-l plaseze *sub specie aeternitatis*. Dacă poeții-profeti cultivau o *ars poetica* sapiențială, refractară la estetismul pur, modernii sunt lipsiți de vizionarism și nu mai au capacitatea de a transfigura prozaismul existenței. Din cele patru trepte care trebuie parcurse, conform lui Giordano Bruno, în procesul cunoașterii – *sensus, ratio, intellectus, animus* – ei nu mai urcă decât pe primele două.

Odin și Poetul, care conține o *ars poetica in nuce*, impune un titanism al *desăvârșirii artistice*: „durerea mea adâncă/S-o lustruiesc în rime și cadențe”. Bardul dispune de un *ingenium* tumultuos, în neconținută înfruntare cu natura limbii; dezideratul său este „o limbă aspră/Și veche – însă clară și înaltă”¹³. *Îndreptarea* limbii, ca instrument al transmiterii mesajului sacru (*nobile verbum*) al poeziei, a fost una din preocupările constante ale poetului care tinde să realizeze un *eros* al comunicării; unica modalitate prin care se poate ajunge la „atingerea esențialităților impersonale ale eului poetic”¹⁴.

Matei Călinescu aprecia că „în poezia deplinei maturități eminesciene, Titanul se transformă în Geniu”¹⁵. Există, însă, și reversul acestei metamorfoze: capacitatea visătorului de a reveni, în mod spontan, la condiția de luptător, de propagator al preceptului *vivere est militari*. Pornirea excesivă a Poetului din **Odin și Poetul** („Aș sfărâma soarele în țândări de-aur”¹⁶), avertizează că titanismul și demonismul sunt părți integrale ale ființei complexe care este geniul. Încă Mureșanu descoperise – în descendență schopenhaueriană – Răul ca *ὀβία πρώτη*, ca substanță primă de origine aristotelică, ce poate afirma ori nega mai multe predicate și care refuză să preia statutul de atribut al vreunui subiect. Acest spectru al răului are în comun cu ficțiunea carteziană a lui *malin génie* magnetizarea spiritului și atragerea lui către nebunia totală, o anulare ireversibilă a simțurilor și intelectului. Pentru a combate entitatea malefică, Eminescu va contrapune – într-o infatigabilă dialectică a contrariilor - figurii cezarului pe cea a anarhistului. Insula lui Euthanasius va rămâne un paradis de *trecere* atât timp cât umanitatea nu este întemeiată pe criterii morale.

Cum oceanu-ntărâtat..., redă manifestarea cezarcă, agresivă a regatului neptunic. Okeanos, întruchipare a principiului masculin, practică o asediere a fenomenalului înspre numenal, o modelare a reprezentării prin voință. Înfruntarea dintre Poseidon și Zeus stă mărturie pentru năzuința acvaticului de a se reintegra regimului astral – infatigabila tentație a dezmarginirii

¹⁰ ¹⁰ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 261.

¹¹ **Idem.**

¹² M. Eminescu, **op. cit.**, p. 27.

¹³ **Ibidem**, p. 268.

¹⁴ L. Rusu, **op. cit.**, p. 106.

¹⁵ Matei Călinescu, **Titanul și geniul în poezia lui Eminescu**, Editura pentru Literatură, București, 1964, p. 72.

¹⁶ M. Eminescu, **Op. cit.**, p. 268.

ontice. Resuscitarea alpestră a oceanului, *heros*-ul transformat într-un munte cosmic ce încearcă să „străpungă” misterul demiurgic, va trebui să se limiteze la imaginarea de *universuri compensatorii*, după cum le denuște Ioana Em. Petrescu. Se face, astfel, pasul dinspre insurecția titanescă spre detenta spirituală a genialității. Nu este justificată, totuși, situarea – așa o cum face Ion Negoitescu – în categoria demonismului funebru a întregii efervescențe imaginative a poetului, situare în urma căreia rezultă un profil devitalizat al unei creații ce excelează tocmai prin vigoare exuberantă. Or, prin *demonic*, Eminescu înțelegea, nu de puține ori, *titanic*. Interpretarea Elenei Loghinovski confirmă această suprapunere: „Demonului eminescian îi sunt străine trufia și mizantropia, de aceea el luptă în mijlocul oamenilor și pentru oameni”¹⁷. **Înger și demon**, de pildă, propune un *topos* al frunții, *topos* ce indică un insurgent care acționează în raport cu un *telos* bine precizat, consolidat de o solidă componentă cogitațională: „în inimi pustiite samănă gândiri rebele”¹⁸. Etosul demonic își găsește, așadar, o corespondență organică în *topos*-ul frunții puternice: „fruntea-i aspră-adîncă, încrețită/Părea ca o noapte neagră de furtune – acoperită”¹⁹. Agitatorul politic cumulează caracteristici ale geniului, modificate însă prin asocierea lor cu adjective ale damnării: „negru”, „rece”. Înrudirea spirituală dintre cele trei ipostaze al eroului eminescian este vizibilă pe tot parcursul unei opere ce își propune să dea seamă de totalitatea experiențelor pe care și le asumă orice formă de *fîntare* sau de *existență* a forței vitale.

În creația incipientă, demonul era propulsat spre acțiuni titanice, ulterior rolul său individualizându-se progresiv. În urma dispariției titanului, cadrul titanic se va transforma și el, într-un ritm mai lent, primind o încărcătură demonică, de sugestie malefică, prin acțiunea unei lumini selenare glaciale. Cezarul, de exemplu, este geniu prin capacitatea sa de a descoperi semnificațiile profunde ale relațiilor sociale, dar este și demon prin luciditatea cu care acceptă să dirijeze manipularea popoarelor („el vârful mândru al celor ce apasă”²⁰). De aceea, prezența sa va fi receptată atât într-un decor sublim (efigia bizantină din **Mira** sau din **Povestea magului...**, înfățișându-l pe Ștefan cel Mare aflat la senectute și înconjurat de sfinții săi), cât și într-unul amenințător (Cezarul detronat din **Împărat și proletar**, contemplând fantoma regelui Lear – un *mimesis* în oglindă - ce i se arată deasupra unei mări tectonice).

Un demonism *voievodal*, propune poezia **Sus în curtea cea domnească**, de fapt un portret al melancolicului Ștefan, chinuit de dragostea pentru eterica Mira și frustrat de personalitatea gigantică a bunicului său, Ștefan cel Mare. Tristețea, răceala și paloarea sunt atributele unei făpturi ce își asigură dominația prin sentimentul de teroare transmis de o prezență amenințătoare: „Cu priviri crunte și rece,/Cu-ochiul negru înfundat”²¹. Răsturnarea (etică) a mitologiei conduce la investirea demonului cu funcții demiurgice, daimonice, și la consacrarea lui ca despot peste o acosmică malignă. Poemul **Demonism** are în centru tabloul *lumii-temniță*, al *lumii-coșciug* în interiorul căreia se desfășoară drama titanului înfrânt și mineralizat. Elementele diafane ce, de regulă, contribuie la realizarea unei atmosfere inocente, sublime: stelele, îngerii, psalmii, sunt transformate în simboluri ale tiraniei. Umanitatea decăzută este copia unei divinități uzurpatoare, care se exersează într-o anti-creație destinată pângăririi universului confiscat: „Făcuți suntem/După asemănarea-acelui mare/Puternic egoist, [...] /În van voim a reintra-n natură,/În van voim a scutura din suflet/Dorința de mărire și putere,/Dorința de a fi ca el în lume:/Unici”²². La fel ca în **Andrei Mureșanu**, meditația poetului se concentrează asupra ideii demoniei istorice, a deficitului de teme pe care se înalță societatea umană. Avântul prometeic poate degenera într-o hiper-cultivare a voinței de *a fi* și de *a avea*, într-o adâncire a „științei morții”. Apocalipsa, provocată, precum în **Egiptul** (1872), de impietate (*impietas, ασέβεια*) față de sistemul tradițional de valori, nu aduce decât o moarte parțială, privată de implicații numenale, deoarece timpul se află

¹⁷ Elena Loghinovski, **Op. cit.**, p. 225.

¹⁸ M. Eminescu, **Op. cit.**, p. 42.

¹⁹ Ibidem, p. 43.

²⁰ Ibidem, p. 51.

²¹ Ibidem, p. 32.

²² Ibidem, p. 249.

sub semnul lui *panta rhei*, un heraclitism dus *ad absurdum*. Moartea este percepută, în special, ca regresie temporală înspre origini, efectul fiind unul iterativ, de *circulus vitiosus*.

Titanul *raisonneur* și vizionar apare odată cu poemul **Împărat și proletar**. Tot aici vom descoperi un titanism *instinctiv*, irațional, dictat de furia disperării, titanismul ce urmărește „coborârea din mit în istorie”²³, specific maselor populare, metonimic denumite „cauzantunecoasă/De răsturnări mărețe”²⁴. Arta demonică desființează virtutea, constatare care aduce pe primul plan obsesia molestării Adevărului de-a lungul unei istorii confiscate de omul-demon. Proletarul se pronunță pentru o artă anti-demonică, pentru o epurare stilistică pe criterii morale care să impună o estetică puritană și abstractă. Dar și în **Epigonii** era combătut un ideal estetic fără componentă metafizică, de fapt un anti-ideal. În lipsa credinței (*fides*), a trăirii lirice, arta se demonizează prin hiper-raționalizare, rezultatul fiind uscăciunea conceptuală. Excesul de luciditate generează un deficit de inspirație, fenomen dăunător stării de reverie, atât de râvnită de creatorul romantic. Unica modalitate de transcendere a mecanicii sociale aflate în acută criză de sens ar fi cultivarea vizionarismului: „Oamenii din toate cele fac icoană și simbol;/Numesc sânt, frumos și bine ce nimic nu însemnează,/Împărțesc a lor gândire pe sisteme numeroase/Și pun haine de imagini pe cadavrul trist și gol”²⁵. Omul s-a edificat ca o *anti-physis*, ceea ce face ca demersul artistic să se înscrie în clasofilia generală și să contribuie la consolidarea *demonismului estetic*. Or, „spiritul creator nu este inerent demonului”²⁶.

Mitosul *cuceritorului cucerit* este identificabil în **Strigoi** (1876), unde misticismul agresiv și hipertrofierea spațială a personalității sunt dezamorsate de forța erosului. Dacă admitem că iubirea are forța de rafina „mitologia codrică”²⁷, atunci este valabilă și ipoteza că „haosul [...]”, care la Eminescu ține de vizionarismul său htonic-cosmic, încearcă să reziste Logosului, - substratul rațional al lumii, gândirea demiurgică în desfășurare - ce ține de un vizionarism apolonico-spiritual”²⁸. Arald începe extravaganta sa aventură sub semnul Septentrionului, împlinind profeția din **Memento mori**. Titanul se va demoniza în urma pactului prin care obține *încălzirea sufletului* reginei dunărene, devenind un voievod infernal. Împlinirea erotică, ca argument cu valențe ontologice, rămâne o utopie aflată la bunul plac al lui Cronos, căci, pentru demiurgul izolat și gelos, fericirea terestră echivalează cu un *hybris*.

Reprezentarea bisericii dărăpănate din **Melancolie** este o metaforă pentru sufletul înstrăinat al poetului. Criza ego-ului cuprinde macro și microcosmosul; demonizarea progresivă a sinelui artistic echivalează cu o alienare ireversibilă, cu o ștergere a memoriei istoriei personale: „Și când gândesc la viața-mi, îmi pare că ea cură/Încet repovestită de o străină gură,/Ca și când n-ar fi viața-mi, ca și când n-aș fi fost/[...]/Parc-am murit de mult”²⁹. Aidoma lui Novalis, la care: „singura soluție era de a lega, cu pasionată încordare, moartea de viață, de a preface moartea în viață”³⁰, și Eminescu era nevoit, de acum încolo, să considere existența *in articulatio mortis*.

Ordinul celor care ființează se contaminează de la anarhia care asediază cosmosul în **Rugăciunea unui dac**. Lupta se dă împotriva repetiției, a uniformizării care urmează din deducerea întregii umanități din Archaeus, un *arhé* ce restrânge, prin predestinare, posibilitățile de manifestare existențială. Dacul, ca unic supraviețuitor al vremurilor eroice, realizează că timpul nu mai este trăit ci, acum, el își trăiește protagoniștii: „Viermele vremurilor roade-n noi”³¹. Universul, în totalitatea lui, ar persista într-un regim al oniricului morbid: „Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi”³² (**Glossă**). Fragilitatea cronică a structurilor întemeiate ontic dă naștere unui dor de

²³ Eugen Todoran, **Mihai Eminescu. Epopeea română**, Editura Junimea, Iași, 1981, p. 226.

²⁴ M. Eminescu, **Op. cit.**, p. 59.

²⁵ Ibidem, p. 30.

²⁶ E. Loghinovski, **Op. cit.**, p. 245.

²⁷ Ion Negoitescu, **Poezia lui Eminescu**, Editura Junimea, 1980, p.63.

²⁸ Ibidem, p. 64.

²⁹ M. Eminescu, **Op. cit.**, p. 58.

³⁰ Ricarda Huch, **Romantismul german**, trad. de Viorica Nișcov, Editura Univers, București, 1974, p. 76.

³¹ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 497.

³² Ibidem, p. 53.

întoarcere la starea de increat, de dezmembrare a ființei („stingere eternă”). Un titanism *à rebours*, așadar, anti-prometeic și anti-faustic, dar și un demonism pasiv, înțeles ca răsfrângere negativistă asupra propriei individualități. Se cuvine, totuși, a practica o susținută diferență între autor și protagoniștii operei sale, pentru a fi evitate opiniile care vor să acrediteze ideea că „Eminescu a fost un profet național *à rebours*”³³.

Scrisoarea III aduce în prim plan titanismul *oniric*, visul de glorie militară fiind redat prin intermediul unei impresionante alegorii – încă Friedrich Schlegel decretase că : „Alle Schönheit ist Allegorie” – a dominației spațiale (copacul *axis mundi*). Hiperbolele și metonimiile hiperbolizante oferă o perspectivă asupra istoriei ca retrospectivă a gesturilor colosale, făcute de personalitățile gigantice și insașiabile. În linia istorismului eroic al lui Carlyle, Mircea se dovedește un titan în ordinea morală. De altfel, etosul românesc include titanismul ca manifestare a fenomenului originar (goetheanul *Das Urphänomen*) al jertfei pentru vatră în momentele de cumpănă. Mircea intră, mai curând, în aria de cuprindere a conceptelor herderiene de *Humanität* și de *Volk*, decât în a celui renascentist de *personalitas*.

Eminescu este un prodigios regizor al scenelor de titanomahie. Comparațiile naturiste („Văjâind ca vijelia și ca ropotul de ploaie”³⁴) pun în evidență stihialul înclăștării, care covârșește gândirea strategică. Partea a doua a poemului, deși detașată de elanul vitalist cu care fusese cântat evul mediu românesc glorios, conservă titanismul în critica, cu ton vibrant, a realității prezente ignobile.

Titanul arhetipal al Răsăritului este Tamerlan cel Mare, în timp ce Apusul – înțepenit, tectonic – este reprezentat de melancolicul Napoleon al III-lea, aflat în meditație pe țărmul unei mări metalice, acoperite de „plăci sure”. Răsăritul dispune de o dinamică pe deplin fluidă, fluviul de popoare având o origine silvană, misterioasă și inepuizabilă. Concepția energetistă asupra istoriei, așa cum o regăsim și în **Diamantul Nordului**, atribuie fiecărui popor ales o piatră filosofală, pe care acesta o va pierde atunci când misiunea sa istorică se încheie.

Impulsul cuceritor poate fi și o modalitate de defulare a durerii generate de eșecul sentimental, cum este cazul în **Renunțare**. Desființarea platonicianului *kosmos aisthetos* se face cu o grandoare disperată: „Astfel doar aş preface durerea-mi fără nume,/Dezbinul meu din suflet într-un dezbin de lume”³⁵. Tot un demon al *expansiunii* – aparținând tipologiei de la care se revendica și Toma Nour – propune **Codru și salon** (1877). Pentru a caracteriza această modalitate de manifestare sufletească, Liviu Rusu propunea două „numiri de tip *simpatetic*”, anume tipul *demoniac-echilibrat* și tipul *demoniac-anarhic*, celui de-al doilea fiindu-i specific „un grad extrem de frământare, de tensiune în plină discrepanță și revărsare”³⁶. Eroul cu aptitudini titanești este condamnat la demonism din cauza unei răceli sufletești care-l face incapabil să-și răsfrângă ființa în iubire. Odată cu integritatea conștiinței, se disipează și modelul pitagoric-platonician al lumilor, așa cum remarca și Ioana Em. Petrescu.

Finalmente, Eminescu se va întoarce la tema iubirii (evanescente), acordând mai puțină atenție contestării demiurgului ca *primum movens* al unei istorii demonizate. Erupția titanică, având drept climax renunțarea la putere și umilirea voinței, își fixează ca obiectiv subsecvent reinstaurarea dragostei în calitatea ei de *summum bonum*. Iubirea poate conține implicații demonice, dar și lipsa ei este nefastă. *Philia* este liantul cosmotoc, zăgazul în calea valurilor de timp. *Hypophilia*, răcirea spiritului, incită demonismul latent; demonismul de tip *hamletic*, relativist și practicant al interogației metafizice subversive, care incită la pervertirea arhiei valorice autentice.

Odă (în metru antic) are ca protagonist un titan epuizat de durere, dispus să treacă prin procesul analgezic al intelectualizării. Moartea ca smulgere din devenire (heraclitiana *genesis*),

³³ E. Cioran, **Schimbarea la față a României**, Editura Humanitas, București, 1990, p. 25.

³⁴ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 115.

³⁵ *Ibidem*, p. 546.

³⁶ L. Rusu, **Op. cit.**, p. 56.

trebuie luată în stăpânire prin cunoaștere, respectiv contemplând „steaua Singurății”. Întâlnirea cu erosul a prilejuit dezintegrarea personalității prin anularea barierei dintre plăcere și durere (dubletul antic *algos –hedonē*). Exacerbarea voluptății conduce, în mod neașteptat, la permanentizarea suferinței. Dar agonia titanului este „solară”, învăluită într-o luminozitate incandescentă. Cântul de lebadă al războinicului urcat pe rugul ființei are o tonalitate demnă; un *sermo gravis, sublimis*, de o solemnitate clasică. Dacă Rosa del Conte va face deosebirea între un titanism *etic* și unul *metafizic*³⁷, durerea reținută a asumării înfrângerii se va proiecta într-un titanism *orfic*. Este melosul resemnării stoice, a atingerii impasibilității morale (*adiáphoron*, din filosofia Porticului) și a eliberării din vraja tiranică a frumuseții; modalitate unică de reîntoarcere la sinele propriu, de regăsire a substanței prime, neimpurificate de stringența dorinței, de o *macula originalis*.

Maria-Euridice din **Strigoi** se manifestă ca faptură demonică, stăpânită de sortilegiul lunar, dar frumusețea angelică îi conferă o spiritualitate stranie: „Părea că-n somn un înger ar trece prin infern”³⁸. Pentru ochiul inițiatului, care își supune viziunile unei interpretări anti-eudaimonice și maniheiste, deghizarea este, însă, prea puțin subtilă: „În corp de înger, sufletul diform”³⁹ (**Pustnicul**). Este îngerul morții, ca față ascunsă, abisală a reprezentărilor angelice ale erosului. În contact cu acesta, Arald se va demoniza prin vampirism și morbiditate. Un transfer de substanță demonică va avea loc între protagonist și ambientul său: teiul, copac sacru, dar generator de efecte halucinante, revelează dubla funcționalitate a componentelor universului poetic eminescian. **Strigoi** rămâne poemul de referință pentru puterea letală a faptului zilei, pentru confruntarea lipsită de compromis între Eros și Helios.

Încă în **Care-i amorul meu în astă lume**, mitosul inimii stătea sub semnul neîmplinirii și al funebrului (motivul amorului mort). Trăirea iubirii ca fenomen cognitiv-mistic fiind o imposibilitate, titanul se lasă cuprins de mefiență, abandonând și proiectul de reformulare a structurilor sociale; amorul este demascat, cu argumente schopenhaueriene, ca mecanism instinctual. Sufletul feminin se complace într-o ambiguitate funciară („unde ești, demonico, curato”⁴⁰, **Ah, mierea buzei tale**) și transferă sufletului masculin o stare de angoasă. Printre figurile feminității va apărea, astfel, și femeia-demon, provenită din „deconstrucția” imaginii de *donna angelicata*. Frumusețea suprafirească, extravagantă, siluiește voința și stârnește tentația auto-contemplării narcisiace. „Când cu ochii mari, sălbateci, se privește în oglindă”, copila „seamănă celora îndrăgiți de singuri ei-și”⁴¹ - **Călin (file de poveste)**. Strălucirea chipului feminin ascunde voracitate instinctuală, așa cum se întâmplă în poezia **În căutarea Șeherezadei**: „Ș-aruncă ochi întunecoși sălbateci,/Setoși de patimi c-ale unei hiene”⁴². Erosul demonic ar urmări anihilarea calitativă a „obiectului” iubirii: „Ai fi ucis și capul și inima din mine/Dacă-n a tale lanțuri eu m-aș fi prins mai bine” (**M-ai chinuit atâta cu vorbe de iubire**). *Anima* tulbură limpiditatea lui *animus* printr-o instinctualitate coșmarescă: „Acele nopți turbate de doruri și suspine”⁴³.

Iată de ce nu există o simbioză completă între imaginea maternă și cea a iubitei, ultima impunând vasalitatea aspră. Dar sadismul adoratei satisface pornirile masochiste ale îndrăgostitului: „Durerea-mi este dragă, căci de la tine-mi vine/Și-mi iubesc turbarea căci te iubesc pe tine”⁴⁴. Iraționalul ar triumfa dacă, în **Când te-am văzut, Verena...**, simțurilor nu li s-ar prescrie o disciplină anahoretică, scopul fiind regăsirea unului și subminarea diadei. Eminescu nu condece considerațiilor non-sensualiste ale lui Hegel, în conformitate cu care văzul ar suspenda voința, și nici nu admite că „auzul, care ca și vederea nu aparține simțurilor practice, ci

³⁷ Rosa Del Conte, **Eminescu sau despre absolut**, traducere de Marian Papahagi, Editura Dacia, Cluj, 1990, p. 172.

³⁸ M. Eminescu, **Op. cit.**, pp. 74-75.

³⁹ Ibidem, p. 358.

⁴⁰ Ibidem, p. 343.

⁴¹ Ibidem, p. 63.

⁴² Ibidem, p. 385.

⁴³ Ibidem, p. 407.

⁴⁴ Ibidem, p. 414.

celor teoretice, [...] este de natură și mai ideală decât vederea”⁴⁵. Mai mult, dezordinea artistică va fi și ea condamnată, ca reflex al indisciplinei sentimentale: „Sirena dezmierdării de moarte purtătoare”⁴⁶ (**Pentru păzirea auzului**). *Ianus bifrons*, femeia se poate dezvălui, în funcție de specificul abordării, ca o „Venere, marmură caldă, ochi de piatră ce scânteie” sau ca „Madona Dumnezeie”. Poetul accentuează tocmai nevoia de ordine, de limpezime aticistă, de sublimare a atracției amoroase. Sanctificarea emoției și înălțarea bucuriilor venerice la demnitatea estetică ar putea asigura depășirea hedonismului demonic: „Suflete! de-ai fi chiar demon, tu ești sântă prin iubire”⁴⁷ (**Veneră și Madonă**).

Demonismul feminin rezidă în incapacitatea de a trece de la un superficial exercițiu de admirație, la o implicare totală într-un destin ce semnificație supra-individuală. Neputința devine agresivă când își propune epuizarea energiei spirituale a bărbatului de geniu, aducerea lui la stadiul de golem. **Gelozie** (1881), dezvoltă suspiciunea medievală față de ispită („arcu cel cu gene”), ispită contracarată prin tactica primitivă a descompunerii anatomice; simțul vederii („priviri grozave, ca mâni fără de trup”⁴⁸) este utilizat ca un bisturiu ce execută o disecție a aparenței înspre esență. De aici și până la alegoria polară a dragostei în destrămarea, din **De câte ori, iubito...** (1879), nu mai este decât un pas mărunț. Peisajul *état d'âme* va suporta invazia memoriei („Visându-se-ntr-o clipă cu anii înapoi”⁴⁹), indiciu al încheierii unui ciclu individual irosit, al anihilării posibilităților de ființare.

Demonismul lumii ar trebui să fie răscumpărat de feminitatea ideală pe care o imaginează eul liric al poetului. Femeia, însă, se mineralizează, refugiindu-se într-un contur desăvârșit, dar lipsit de transparență pentru privirea căutătoare de suflet. Așa se face că artistul își creează propriul arhetip feminin: „Un chip tăiat de daltă, de-a pururi adorat” – un simulacru. Pentru poezia profund masculină a lui Eminescu, eclipsarea feminității declanșează o criză ce are ca efect întunecarea sufletului, înghețarea substanței vitale și invocarea morții: „Nimic de care-n lume iubirea să mi-o leg,/Pustiul și urâtul de-a pururi mă cuprind.../Doar brațele-ți de marmur în visul meu se-ntind!”⁵⁰ (**Apari să dai lumină**).

Alienarea prin iubire va mai fi amintită în 1882, **Un farmec trist și nențeles** arătând cum steaua misterioasă, loc geometric al aspirațiilor afective superioare, devine o gaură neagră ce absoarbe, prin implozie, structurile universale. Îndrăgostitul celest înșelat își ia revanșa, tragică, transformându-se într-un astru al iubirii defuncte („luminează din trecut/Iubirii celei moarte”) și proiectând asupra lumii un fascicul luminos hipnotizant și otrăvitor: „Și se aprinde pe-orizon/Pustiu de mări și stepe/Și a lui farmec monoton/M-a-nvins fără a-l pricepe”⁵¹. Împotriva influenței nefaste a luceafărului muribund **Glossa** oferă antidotul răcelii, al neimplicării. Izolarea scrutătoare rezistă seducției practicate de lumea demonizată, lume ce mistifică esența personalității și provoacă derută prin jocul dintre adevăr și travesti: „Cu un cântec de sireună,/Lumea-ntinde luci mreje”⁵². Sirena lumii a impurificat schilleriana „Putere a cântecului” (*Die Macht des Gesanges*), deschidere orfică a reîntregirii cu natura.

Demonia presupune devierea înspre extreme, una fiind cea a devitalizării (*hipoestezia*), cealaltă a excesului pasional (*hiperestezie*). Chiar și ipostazele puterii (împăratul, cezarul, voievodul) se construiesc în legătură cu anxietatea împlinirii erotice, ele nefiind decât variante demonice ale curtării dimensiunii feminine a sufletului: „Astfel doar aș preface durerea-mi fără nume,/Dezbinul meu din suflet într-un dezbin de lume”⁵³ (**Renunțare**).

⁴⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, **Estetica**, trad. de D. D. Roșca, Editura Academiei, București, 1966, vol. II, p. 286.

⁴⁶ M. Eminescu, **Op. cit.**, p. 410.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 47.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 536.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 91.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 545.

⁵¹ *Ibidem*, p. 559.

⁵² *Ibidem*, p. 153.

⁵³ *Ibidem*, p. 546.

Demonismul erotic cunoaște o ultimă dezvoltare în **Scrisoarea V**. Sufletul daimonic al artistului nu se poate sluji de frumusețea feminină, care este „de prisos”. Amplasarea femeii în vecinătatea morală a Dalilei („De ai inimă și minte – feri în lături, e Dalila!”⁵⁴) este motivată de determinarea ei senzuală. *Eternul feminin* prețuit de Goethe își păstrează forța inspiratoare și la Eminescu, doar că grandoarea lui este una exclusiv conceptuală, neîmplinită de nici o ipostază concretă a feminității. Geniul se aseamănă unui Pygmalion căruia i se refuză însuflețirea Galateii; vitalizarea artei prin intermediul comunicării spirituale rămâne un *vis frumos*. Consecința demonizării Ființei va fi imposibilitatea recuperării condiției adamice. Se impune, totodată, o distincție între demonismul *masculin*, care este de natură daimonică, creatoare și prometeică, și cel *feminin*, dedicat cultivării aparenței în detrimentul esenței: „Căci din neștiință răsare iubirea de sine”⁵⁵.

Geniul reprezintă suprema împlinire (*vis affirmativa*) a eroului eminescian, dacă percepem tensiunea înălțării spre genialitate ca desăvârșire a ființei. Un gânditor de factură romantică, ca Berdiaev, considera că epocii de glorie a sfântului îi succede cea geniului creator, în care ar fi posibilă *teantropologia*. Și pentru Schopenhauer geniul trăiește numai sub auspiciile emblematice ale ideilor eterne și imuabile, întrucât s-a eliberat de constrângerile voinței. Matei Călinescu, pentru care genialitatea ar fi „o formă sublimată a inadaptabilității titanice, cu un sens precis”⁵⁶, atrăgea, însă, atenția asupra contradicției dintre influența schopenhaueriană și activismul gânditorului eminescian. Asfințirea credinței în forța spiritului coincide, totuși, cu „retrogradarea” geniului la stadiul de demon.

Dacă gândirea este apanajul umanității elevate, visarea este abilitatea compensatorie și subtilă a naturii de a se regenera din interior. Față de gândirea acuzatoare, visarea se protejează prin reabilitarea feericului. Razele lunii (emise de ochiul cosmic al conștiinței) potențează forța visului de a absorbi fostele componente ale realului, acum eliminate din spațiu și timp. Astfel, în **Egiptul**, când „sufletul visează toată-istoria străveche”, „Memfis se înalță argintos gând al pustiei”⁵⁷. Și, dacă *psyché* îndeplinește funcțiunea unui organ de rememorare a dimensiunii temporale fericite, lumina selenară are efectul unui drog ce reactivează centrul visării-gândirii. Spațiul și timpul cumulează attribute ale genialității. Ele reintegrează umanitatea răătăcită în perimetrul strict al intenționalității divine, conlucrând ca angrenaje de bază ale memoriei universale.

O distincție netă trebuie făcută între gândirea *sempiternă* și cea *efemeră*. Ultima este o gândire de rang secund al cărei obiect este imediatul și nu presupune consecințe majore. Această cogitație de rang inferior stă la originea instalării erei demonice, în care existența geniului devine superfluă. Locul de unde Miradoniz aruncă pe pământ o floare ca o „gândire de aur” este paradisul retras în „proiecțiile începutului”⁵⁸, în *illo tempore*. Geniul își asumă rolul de receptacul al imaginii acestui paradis pierdut, el având și rolul de a accelera ritmul de funcționare al mentalului colectiv. Acesta este *geniul titanesc*, care ar reprezenta „o formă sublimată a inadaptabilității titanice”⁵⁹. În felul acesta, însă, are loc o îndoită alienare: una față de sinele propriu, alta față de anturajul mediocru.

Așa se face că, în **Odin și Poetul**, întâlnim bardul crispat de durere, neîncrezător în valențele eudaimonice ale inspirației. Scepticismul va produce o adâncire a perspectivei artistice, iar nu – după cum considera Ion Negoșescu – o alunecare „de la mitosul neantului la neantul verbal”⁶⁰. Odin, stăpânitor al unei Valhale subterane care a moștenit ordinea și echilibrul romane, este adeptul esteticii clasice – al frumuseții conforme cu regulile, *la beauté régulière* apărută de

⁵⁴ Ibidem, p. 128.

⁵⁵ Sf. Maxim Mărturisitorul, **Scrieri**, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1990, partea a II-a, p. 30.

⁵⁶ Matei Călinescu, **Op. cit.**, p. 180.

⁵⁷ M. Eminescu, **Op. cit.**, pp. 36-37.

⁵⁸ I. Negoșescu, **Op. cit.**, p. 59.

⁵⁹ M. Călinescu, **Op. cit.**, p. 109.

⁶⁰ M. Eminescu, **Op. cit.**, p. 165.

Voltaire – susținând comportamentul constant în toate situațiile (*aequa anima*). Este diferența între ceea ce Fritz Strich numea ilimitarea infinită (*Unendlichkeit*) a romantismului și perfecțiunea limitată (*Vollendung*) a clasicismului. Cu scopul de a reda strălucirea frunții geniale, Odin o va trimite pe muza-seraf. Luceafărul feminin, închipuire a mării sfinte, va elibera geniul prin forța amorului platonice, aducând erosul neptunic-terestru la puritatea eterului. Regenerarea imaginației coincide cu resuscitarea puterilor sacerdotale și imperiale. Fruntea geniului devine o oglindă magică ce focalizează în centrul ei armonia cosmică inefabilă și o retransmite microcosmosului uman. Întâlnirea dintre Odin și Poet va însemna și reîntregirea celor „două tipuri fundamentale ale psihologiei romantice: omul pozitiv și omul negativ, solar și teluric, bărbătesc și femeiesc, demonic și magic, apolonic și dionisiac”⁶¹.

Imaginația poate deveni, însă, o Șeherezadă demonică, hipnotizatoare, cu „ochii-adânci ca două basme-arabe”; o întruchipare a fantasticului exotic: „regina basmelor măiastră -/Lumină lumea gândurilor mele”⁶². Geniul propune o ordine a luminii, înțeasă ca *fermenta cogitationis*, o participare a imaginației poetice la o *lux continua*. Lipsa de control asupra fanteziei („Neavând învăț și normă,/Fantazia fără formă”⁶³, **Cu gândiri și cu imagini**) provoacă efecte halucinante, de *meraviglia* manieristă. Viziunea artistică ajunge să se susțină prin metafore alambicate (*conceitti* care generează *stupore*), anti-naturalitatea sa transformând-o într-un *animi vitium*. Miezul funerar al viziunii poetice eminesciene este expresia nostalgiei după omul antic și renescentist - microcosmos însumând cele patru elemente din compoziția macrocosmosului -, *homo quadratus*, perfect din punct de vedere organic și al opțiunilor estetice.

În **Scrisoarea II**, doctrina impetuoasă a inspirației se combină cu cea a raționalizării ei. *Telos*-ul poetului ar fi menținerea conținutului ideatic nobil al artei, amenințat de inanitatea sufletească a „neamului Cain”, care confundă aparența cu esența. Climaxul artistic (*Carmen saeculare*) este intangibil, deoarece ordinea rațională este desființată. Eminescu, de altfel, se arată foarte atent la distincția kantiană între „intelectul” (*Verstand*) limitativ și rațiunea (*Vernunft*) înzestrată cu capacitate dialectică și centrată, ca și imaginația („puterea esemplastică”, la Coleridge), afectiv. Dacă dispare și stimulul iubirii, geniul devine pasiv; o pasivitate înțeleasă ca luciferism (eminescian), respectiv reclusiune dezamăgită și noblețea tragică. Pierderea voinței de structură (*Formengeist*), este consecința acestor neîmpliniri succesive: „Unde-s șirurile clare din viața-mi să le spun?/Ah! organele-s sfărmate și maestrul e nebun!”⁶⁴. Poemul imaginat, dar „nenăscut” (*agénetos*), se răzbună devastând din interior organul gândirii creatoare. *Catharsis*-ul ajunge și el o imposibilitate. De aceea este necesară hirotonisirea femeii întru logos: „Consacră-mi/Creștetul cu-ale lui gânduri, să-l sfințesc cu-a mele lacrimi”⁶⁵ (**Scrisoarea V**). Excelența geniului atrage după sine o soartă tragică, careia i se poate rezista numai prin iubire, prin *pharmakon*-ul sentimentului: „Și totuși va luci în veci/Aprins de geniul Amor”⁶⁶.

Cultivarea introspecției ar putea contribui la smulgerea din beția succesiunii, din râul heraclitian, și la intrarea în staza parmenidiană. Aceasta ar fi benefică „dezambiguizării” adevărului unic, parazitat de adevăruri contrafăcute. Luna din **Scrisoarea I** anesteziază suferința cunoașterii absorbind-o, căci procesul de *anamnesis* este dureros. Zeiță a sorții, luna este și contemplatorul universal care, prin intensitatea privirii sale, anunță fazele destinului umanității. Astrul protector al geniului transgresează limitele vieții și ale morții, vizionând imaginar cosmogonia și apocalipsa, α și ω .

⁶¹ R. Huch, **Op. cit.**, p. 395.

⁶² *Ibidem*, pp. 381-382.

⁶³ *Ibidem*, p. 430.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 124.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 162.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 555.

Criticilor mei (1883) reafirmă atașamentul *in aeternitas* pentru o artă totală, zămisliță de gândirea *împătimită*. Univocitatea experiențelor sufletești („e o-namorare de tot ce e al tău”) presupune, însă, intensificarea periculoasă a sensibilității („A mea minte, a farmecului roabă”⁶⁷), pe care sacerdotul iubirii și-o asumă fără rezerve. Echilibrarea entuziasmului genial poate surveni, de altfel, doar ca urmare a unei împărtășiri sentimentale de o puritate androgină, consfințită de revelarea adevărului suprem. **Pe lângă plopii fără soț** tratează despre transferul de substanță poetică asupra simulacrelor perfecțiunii din realitatea prozaică, despre necesitatea imperioasă a *întrupării* idealului, dar și despre neputința *împământării* lui.

Și în teatru Eminescu pleacă de la pragmatismul (teoretic) neproblematic al iluminismului, pentru a sfârși ca sceptic; parcursul este de la monadă la diadă. De exemplu, **Întunericul și poetul** (1868) – o paralelă la **Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea sau giudețul sufletului cu trupul**, scrierea lui Cantemir, din 1698 – propune tipul unui artist apolonic, *vates sacer* purtător de mesaj patriotic: „m-am coborât din stele/Purtând pe frunte-mi raza a națiunii mele”⁶⁸. Ideea importanței creatorului, care prin cuvântul său conferă evenimentelor demnitate istorică sau, dimpotrivă, le ostracizează în anonim, tânărul poet o moștenise de Heliade-Rădulescu.

Față de predecesori, care redaseră conflictul daco-roman în termenii unei idile clasice, Eminescu impune figura unui Decebal eroic și tragic, un suflet oceanic, intempestiv, ce va pieri în încercarea de a-și edifica un anti-destin. Opusul regelui dac este Iaromir, ființa slabă care face apologul psihicului de cuceritor, al mentalității cezarice a romanilor. Foamea de spațiu a acestora vine din structura monolitică a caracterului lor, înclinată sau spre titanism sau spre demonism. Regatul dacic, cu peisajul său titanian (codrul gigantic, muntele cosmic), nu poate decât să incite apetitul expansionist al romanilor.

Cornul lui Decebal va fi moștenit de Dragul, întemeietor al unui neam, Mușatinii, eroic și demonic, în același timp. Astfel, Dragul este încadrat de un demon lucid – Bogdana, având-o ca prototip pe Lady Macbeth – și de unul dement, anume Sas, cel posedat de spectrul coroanei imaginate ca mireasă: „Tu numai cerc de aur privirea mea o saturi”⁶⁹. Motivul dragoste-ură este construit în jurul sugestiei de hipnoză demonică. Dacă la geniu ochiul dezvăluie combustia cerebrală, în cazul demonului el exercită o influență paralizantă, de anihilare a voinței celui privit și de inoculare a unei voințe străine.

Tușa post-renascentistă („the blood and thunder tragedy”) a **Dodecameronului dramatic** este reperabilă în *fatum*-ul neamului Mușatin, dominat de spasmele iraționalului. În **Alexandru-Vodă**, domnitorul se arată anxios cu privire la moștenirea ereditară patologică: „acest sânge fierbinte, plecat spre mînie și spre dezbin, din inima neamului Mușatin”⁷⁰. Ștefan din proiectul **Mira**, reflectare temperamentală barocă, sinuoasă a marelui Ștefan, este „abrutizat de pasiune”, oscilând între demonism (sceptico-filosofic) și abulie. Pe lângă intenția compunerii unei epos dramatic, care urma să funcționeze ca un corpus al mitologiei și istoriei naționale, se întrevede și tentația expunerii unei *anatomii a melancoliei*, în tradiție barocă. Bunăoară Ștefan pare „căzut într-un fel de nebunie întunecată și tăcută”⁷¹, o epuizare sufletească ce poate fi pusă în legătură cu teoria despre *corsi* și *ricorsi* a lui Vico.

Polemica dintre Ștefan și Arbore echivalează cu o confruntare ideologică între demon și titan. Voievodul are intervenții ambigue, dominate de cinism și spleen. El urăște

⁶⁷ Ibidem, p. 176.

⁶⁸ M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, Editura Minerva, București, 1984, p. 3.

⁶⁹ Ibidem, vol. II, p. 95.

⁷⁰ Ibidem, I, p. 169.

⁷¹ Ibidem, p. 49.

intangibilitatea extremelor și persistența în punctul median. În timp ce Ștefan se cantonează în prezent, Arbore, romantic nostalgic, se nutrește spiritual din efigia lui Ștefan cel Mare. Cu o îndârjire utopică, el își fixează obiective de neatins în timpul duratei sale fizice: „Eu văd o stâncă albă, o stâncă de argint”, adică „unirea României”⁷². Titan cu sufletul „aspru ca piatra și ca fierul”⁷³, Arbore înțelege tradiția ca stimul al energiei patriotice și luptă pentru a pune în funcțiune resortul vitalizant (psihologic) al acțiunilor exemplare.

În general, eroii **Dodecameronului** se împart, în funcție de bagajul lor energetic, în combatanți lucizi și, incomparabil mai numeroși, visători introvertiți în căutarea unui ideal de fericire personală, imposibil de atins dată fiind inconstanța temperamentului lor. Astfel, Ștefan nutrește un amor demonic pentru Mira, fecioară angelică din familia spirituală a Ofeliei: „E personificarea unei rugăciuni melancolice care nu știe cum de rățăcește pe pământ, când nimic din ea nu se pare a fi a pământ”⁷⁴. Petru Rareș (**Ultimul Mușatin**), „aiurează” și el, melancolia sa fiind generată de contemplarea gloriei trecute. Totodată, atașamentul său pentru *amor sapientiae* dovedește „liniștirea” sângelui Mușatin; echilibrarea temperamentală și eradicarea demonismului au semnificația împlinirii de destin sub zodii clasice a unei spițe considerate în calitatea ei de coloană vertebrală a uriașului organism care este poporul român.

Concluzia ar fi că individul poate depăși extrem de greu istoria înspre eternitate, prizonier fiind al unei repetiții absurde într-un univers monolitic, închis, scenă a unei eterne reîntoarceri ateologice. O aparentă *panta rhei*, o pan-cosmică învărtire în cerc. Opoziția între mortal și imortal, între apofatic și catafatic este fermă, iar „necunoașterea” morții autentice este o scădere gnoseologică. În aceste condiții, apartenența lui Hyperion la tipologia titanică are legătură cu tentativa sa de a-și construi un anti-destin demn și semnificant. Împotriva acestei încercări demiurgul construiește un patralter al ispitelor împotriva erosului – o contrabalansare valorică. Nefiind atras de ipostazele compensatorii: Înțelept, Orfeu, Împărat, Justițiar sau Cuceritor - căci faima (artistică, sapiențială, militară) presupune un raport de putere -, Hyperion refuză instigarea la faptă. Fapta glorioasă la scară umană este doar un *pharmakon* de natură inferioară. Respingerea fantasmelor voinței de putere în favoarea iubirii confirmă capacitatea naturii hyperionice de a nutri o iubire insubordonată tiraniei dorinței

Chiar dacă revolta titanică se îndreaptă spre un scepticism stoic, diferența față de *spleen*-ul byronian, de mussetianul *mal de siècle* și de *weltschmerz*-ul wertherian este profundă. Probarea caducității sentimentului sprijinit pe cecitatea față de non-valoare va fi însoțită mereu la Eminescu de o închidere, urmată de o nouă deschidere ca posibilitate a întâlnirii ființei, a *în-ființării* reciproce. Sacrificiul Luceafărului nu a fost absurd, așa cum îl consideră Rosa del Conte, deoarece tragicul nu are puncte de intersecție cu absurdul.

Mai important decât demonismul funerar, decât antiteza medievală dintre corp („de plumb, de lut/Un sclav greoi și rece”⁷⁵) și suflet, rămâne titanismul *perihelic*, extazul pre-rafaelit al viziunii angelice și extraordinara capacitate de a explora cele mai ascunse și mai inedite ipostaze ale condiției umane. Doar că ambițiile „balzaciene” ale lui Eminescu au fost susținute de o gamă mult mai variată a exprimării artistice.

Este ceea ce, la rândul meu, am încercat să explorez, aplicând „grila” de interpretare a titanismului, demonismului și genialității la creația poetică a lui Mihai Eminescu. M-am străduit să delimitez, cât mai precis cu putință, modul de „funcționare” specific eminescian al

⁷² Ibidem, p. 84.

⁷³ Ibidem, p. 50.

⁷⁴ Ibidem, vol. I, p. 46.

⁷⁵ Mihai Eminescu., **Op. Cit.**, p. 339.

celor trei noțiuni, prin comparație cu edificarea lor în cadrul romantismului românesc și european.

Capitolul I

Demonul în poezia eminesciană

‘Let heav’n kiss earth! Now let not Nature’s hand
Keep the wild flood confin’d! let order die!

And let this world no longer be a stage
To feed contention in a lingering act;
But let one spirit of the first-born Cain
Reign in all bosoms, that, each heart being set
On bloody courses, the rude scene may end,
And darkness be the burier of the dead!’⁷⁶

Demonismul este o categorie morală și intelectuală bogat reprezentată în poezia eminesciană, cu precădere odată cu anul 1876, când poetul se desprinde de angelismul primilor ani de creație. Ceea ce trebuie remarcat este complexitatea conceptului de demonism la un poet care are ca punct de plecare entuziasmul pentru posibilitatea de a transforma datele realului și de a trăi iubirea ca fenomen cognitiv-mistic și care, treptat, își apropiază o filosofie stoică împinsă până la scepticism. Cu alte cuvinte, de la un concept cu conotație pozitivă: erou justițiar, apropiat ca funcționalitate de titan, bard al libertății afirmate plenar, se ajunge la o conotație negativă, în sensul de mefiență, abandonare a tentației de reformulare a structurilor sociale și demascarea amorului ca vanitate și mecanism instinctual schopenhauerian. În ceea ce privește figurile feminității, se observă procesul lent, dar ireversibil, de „deconstrucție” a imaginii de *donna angelicata* și de conturare a portretului femeii-demon, vizibil până târziu, în epoca romanțelor. Maturitatea artistică aduce în prim plan chipul iubitei duplicitate, înger și demon deopotrivă, stimul și anti-stimul pentru incandescența inspirației. Există, însă, și o dimensiune metafizică, dimensiune în care Eminescu creează o mitologie inversă, demonizată, unde demonul este investit cu atribuții demiurgice, daimonice (**Demonism**). Ceea ce persistă pe parcursul întregii efervescențe creatoare eminesciene este atitudinea eroică față de vicisitudinile vieții. Rosa Del Conte identifică un „accent eroic” care se îndepărtează, în timp, de convulsivul titanism romantic și de „răzvrătirea satanică”⁷⁷.

I.1. Amorul ambiguu. Sublimarea artistică a realității demonice

Latura demonică a femeii este depistată încă la 1867 când, în poezia **Care-o fi în lume**, Eminescu, pe lângă o „*vergină curată, steană radioasă*”, descoperă și că „*Fața ei e-o mască ce-ascunde-un infern/Și inima-i este blestemul etern*”. Simultan unei apariții îngerești, așa cum se va materializa ea în poeme precum **Povestea magului călător în stele**, **Odin și poetul** etc., se manifestă și o entitate malefică tocmai prin puterea sa seducție: „*Buza ei e dulce, însă-i de venin,/Ochiu-i te omoară, când e mai senin*”. De aici rezultă și o primă definiție a amorului ca experiență ambiguă: „*Ș-apoi ce-i amorul? Visu-i și părere,/Haina strălucită pusă pe durere*”. Nu este vorba de o concluzie inatacabilă, ci

⁷⁶ William Shakespeare, **The Complete Works, King Henry IV**, Second Part, Act I, scene I, p. 457 („Cerul să îmbrățișeze pământul! Pumnul Naturii să nu mai zăgăzuiască/Sălbaticul șuvoi! Să moară ordinea!/Iar lumea asta să nu mai fie o scenă/Unde mulțumirea agale se îmbuibă;/Ci spiritul întâiului-născut Cain/Domnească în pieptul tuturor, așa încât, orice inimă/Spre fapte sângeroase tot tânjind, sfârșit să ia jalnica piesă,/Iar bezna să-i îngroape pe cei morți!” trad. n.).

⁷⁷ Rosa Del Conte, **Eminescu sau despre absolut**, Editura Dacia, Cluj, 1990, p. 132.

doar de o aproximare a dezastrelor pe care dependența amoroasă le poate produce, poetul tânjind totuși după „Îngerul cu râsul de albă veselie” care să-i poată deveni „oglină sufletului”. Mitosul oglinzii, al refracției realității exterioare la nivelul sufletului, are funcția de a reuni simbiotic datul fenomenal cu cel numenal: „Oglinda-i rece îmi arat-o zee/Cu suflet de înger, cu chip de femeie”⁷⁸.

Această concepție incipientă este mai bine conturată în poezia **Amorul unei marmure** (1868), unde amorul demonic se cristalizează în jurul alegoriei mitologice a lui Pygmalion și Galatea, alegorie ce va deveni un leitmotiv pe parcursul succesivelor perioade de creație eminesciene. Și aici vom întâlni creionarea bizantină a chipului iubit, o „icoană” care, însă, „învenină”, transferând semnificația religioasă înspre zona abisală a magiei negre. *La mise en abîme*, ca procedeu literar, este determinată de natura antinomică, iremediabil tensionată a sentimentului, intensitatea iubirii fiind comparată cu un „ocean de foc”. Orice implicație creștină a dragostei este contrazisă de o idolatrie în statu nascendi: „Aș pune lege lumii răsândul tău delir,/ Aș face al tău zâmbet un secol de orgie,/ Și lacrimile-ți mir”. Imposibilitatea proiectării ființei iubite într-o zonă supra-lunară a calităților fizice și morale îl umple pe îndrăgostit de „o tainică mânie”, rațiune suficientă a revoltelor titaniene sau a scepticismelor fertile în ordinea demonică a lucrurilor. Eroul romantic își dorește experiențe autentice, chiar tragice, dar nu succedane, după cum se pronunță Adam din **Tragedia omului** a lui Madách Imre: „Caricatura, iată ce detest!”⁷⁹.

Anul 1869 aduce ca prezență obsesivă imaginea mării, metaforă pentru sufletul tulburat de fantasmă singurătății. **Când privești oglinda mării** este o reprezentare funerară a unui „siciu” în a cărui „umedă pustie” omul s-ar simți ca „mort de viu”. Toate acestea sunt cântate pe o liră amară, languroasă, ce traduce zbciumul unei inimi asemuite cu o mare „de mâhnire/Și venin”. Structura sufletească de acum a poetului este o întruchipare a contradicției ireconciliabile dintre aparență și esență: „Suflet mort, zâmbiri senine -/Iată eu”⁸⁰. Ca și în cazul **Luceafărului**, simțirea poetică „este steana de gheață, pe care o soarbe, cu setea erosului cosmic, haosul”⁸¹.

Perspectiva funebră, moștenire a postpașoptismului, se inițiază odată cu **Viața mea fu ziuă**, unde întâlnim „stele negre”, „negru foc”. Lumea este la rândul ei neagră, iar privirea iubitei („geniul-noroc”) înnegrește viața celui îndrăgostit. Tot acum dispare și „speranța divină”, după ce „norocul și-a stins steana” sub influența nefastă a unui înger „căzut” și „de amar”. Îngerul morții, entitate a cărei pondere va atinge apogeul în **Povestea magului călător în stele**, este fața ascunsă, abisală a reprezentărilor angelice ale erosului. Cu referire la floarea întunecată din **Fata în grădina de aur**, I. Negoïtescu considera că: „Idealismului moral, introversiunii medievale, optimismului feeric al lui Novalis, îi răspunde această viziune întunecat albastră, mistica morții”⁸².

Venere și Madonă (1870), poezia considerată pragul de maturitate lirică a lui Eminescu, trădează nostalgia după vremurile în care imaginația artistică deținea un rol primordial și se manifesta spontan în relațiile interumane: „Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este,/ Lume ce gândea în basme și vorbea în poezii”. Timpurile fericite, dar revoluate, veneau „dintr-un cer cu alte stele, cu alte raiuri, cu alți zei”. Același Adam, din **Tragedia omului**, remarcă și el invazia prozaismului existențial: „Te-ai risipit, deci, sfântă poezie,/ Te-ai dus de tot din proza-acestei lumi?”⁸³.

Plecând de la această antinomie temporală este prezentat, în mod dihotomic, și eternul feminin, polarizat între „Madona Dumnezeie”, feminitatea paradisiacă, și o „Venere, marmură caldă, ochi de piatră ce scânteie,/ Braț molatic ca gândirea unui împărat poet”. Faptul că femeia-ispită cumulează atribute ale cerebralității demonstrează încrederea lui Eminescu într-o posibilă refacere a perfecțiunii androgine, demnă de dorit datorită excelenței sale rațional-estetizante.

Dezamăgirea provocată de femeia „stearpă, fără suflet, fără foc”, bacantă a cărei sensibilitate este „spasmodic, lung delir”, poate și trebuie să fie anulată de „vălul alb de poezie”. Sublimarea este,

⁷⁸ M. Eminescu, **Poezii**, E. S. P. L. A., București, 1958, pp. 187-188.

⁷⁹ Madach Imre, **Tragedia omului**, p. 161.

⁸⁰ Ibidem, pp. 196-197.

⁸¹ Ion Negoïtescu, **Poezia lui Eminescu**, Editura Junimea, 1980, p. 168.

⁸² Ibidem, p. 47.

⁸³ Madach Imre, **Op. cit.**, p. 175.

la această epocă, cuvântul de ordine al foarte tânărului creator; fața „*pală de o bolnavă beție*” și buza „*învinețită de-al corupției mușcat*” se cuvin transgresate către „*fruntea îngerului-geniu, îngerului ideal*”. Nevoia de ordine, de limpezime aticistă, dar și de ridicare la o comprehensivitate totalizatoare, îl determină pe poet să se iluzioneze cu privire la compoziția realului: „*Din demon făcui o sântă, dintr-un chicot, simfonie, / Din ochirile-ți murdare ochiu-aurorii matinal*”, sau „*Eu făcut-am țeitate dintr-o palidă femeie, / Cu inima stearpă, rece și cu suflet de venin!*”. Așa cum Rafael Sanzio a izbutit să corijeze imperfecțiunile de contur ale trupului uman, tot așa nici Eminescu nu poate zăbovi pentru multă vreme în infinitele posibilități ale esteticii urâtului. La ceea ce inițial se deslușea ca o aporie, el găsește o rezolvare supra-rațională, prin apel nemijlocit la sentiment – este, în fond, modalitatea aleasă și de Kant: „*Suflete! de-ai fi chiar demon, tu ești sântă prin iubire, / Și ador pe acest demon cu ochi mari, cu părul blond*”. Evitarea derutei ontologice se face la modul superficial, însă, ceea ce se anunță definitoriu pentru viitoarea axiologie eminesciană, este sanctificarea emoției și înălțarea bucuriilor venerice (precum în poemul antic **Pervigilium Veneris**) la demnități estetice, depășit fiind hedonismul predominant la un post-clasic latin ca Anonymus: „*Cras amet qui nunquam amavit quique amavit cras amet!*” („*Să iubească mâine cine n-a iubit, / Cine-a mai iubit să iubească mâine*”)⁸⁴.

I.2. Demonismul estetic. Revolta metafizică

Certitudinea că foarte tânărul poet nu îmbrățișează conceptul de *carpe diem* ne-o aduce poemul **Epigonii**, din același an, în care Eminescu alege perspectiva diacronică pentru a realiza antiteza trecut naiv, dar entuziast, prezent rafinat, însă sceptic. Reprezentanții noii generații de artiști sunt cel mult esteți și arta lor nu poate depăși un manierism blazat: „*Simțiri reci, harfe zdrobite, / Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrâne, urâte, / Măști răsând, puse bine pe-un caracter inimic*”. Idealului lor estetic îi lipsește componenta metafizică – deci este un anti-ideal – și nici nu concepe o generoasă implicare socială, în spiritul combativității pașoptiste: „*Dumnezeul nostru: umbră, patria noastră: o frază; / În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază; / Voi credeți în scrisul vostru, noi nu credem în nimic*”⁸⁵. Dispariția lui *fides* are ca rezultat o demonizare a artei constând într-o hiper-raționalizare, într-o uscăciune conceptuală incapabilă să mai apeleze trăirea lirică a individului neinițiat. Este, într-un fel, mesajul artistic al lui Lucifer din același poem avându-l ca autor pe Madách Imre: „*Din lumea greacă-i ura asta. Iată, / Eu ce sunt fiul școalei noi / [...] / În romantism grotescul îl iubesc!*”⁸⁶. Epigonul ar fi, așadar, cel care, nesubordonându-se unei asemenea estetici emoționaliste, eminamente romantică, contribuie la un regres al artei, întrucât produsele talentului său nu mai au relevanță general-umană; unitatea poet-auditoriu este scindată: „*S-a întors mașina lumii, cu voi viitorul trece; / Noi suntem iarăși trecutul, fără inimi, trist și rece; / Noi în noi n-avem nimic, totu-i calp, totu-i străin*”. Inversarea sensului de parcurgere a axei temporale echivalează cu desincronizarea dintre capodoperă și momentul istoric aferent. Eminescu se împotrivesc exersării unei arte care riscă să elimine inspirația poetică pentru a păstra numai meșteșugul versificației: „*Voi, pierduți în gânduri sante, convorbeți cu idealuri; / Noi cârpim cerul cu stele, noi mângăm marea cu valuri*”⁸⁷. Deficitul de inspirație provoacă un exces de luciditate, fenomen dăunător stării de reverie pe care trebuie să o atingă creatorul romantic: „*Noi? Privirea scrutătoare ce nimica nu visează, / Ce tablourile minte, ce simțirea simulează, / Privim reci la lumea asta – vă numim vizionari*”. Or, vizionarismul este unica modalitate de transcendență a unei mecanici sociale aflată în acută criză de sens: „*Oamenii din toate cele fac icoană și simbol; / Numesc sânt, frumos și bine ce nimic nu însemnează, / Împărțesc a lor gândire pe sisteme numeroase / Și pun haine de imagini pe cadavrul trist și gol*”. Omul s-a autoconstruit ca o *anti-physis*, acționând împotriva ordinii firești a lucrurilor și cultivând o artă ce confirmă convenția socială; demersul

⁸⁴ în **Poeți latini postclacici**, Text latin selectat și traducere de Traian Diaconescu, Institutul European, Iași, 2000, p. 19;

⁸⁵ M. Eminescu, **Op. cit.**, p. 29;

⁸⁶ Madach Imre, **Op. cit.**, p. 162;

⁸⁷ M. Eminescu, **Op. cit.**, p. 29;

artistic se înscrie și el în clasofilia generală. Voința de sistem nu coincide cu nevoia de poezie; poezia logică, de tip iluminist nu lasă loc decât unei singure concluzii: „*Toate-s praf...Lumea-i cum este...și ca dansa suntem noi*”⁸⁸. Și dacă Eminescu încă acordă un rol atât de important metodei discursive în edificarea poemului, o face doar pentru a evidenția implicațiile *demonismului estetic*; căci: „*A devenit romantic și Satana,/ Ori doctrinar. Câștig sunt amândouă*”⁸⁹ (Madach Imre, **Tragedia omului**).

Un *demonism voievodal* se înfiripă într-o poezie ca **Sus în curtea cea domnească**, unde apare figura domnitorului posedat, amenințător. Demonul eminescian este departe de a se manifesta brutal; între trăsăturile sale moral-intelectuale se află și cele caracteristice geniului. „Echivalența originară a termenilor *daimon–genius* – precizează Ioana Em. Petrescu – explică frecvența sinonimie *demon-geniu* din opera lui Eminescu”⁹⁰. Tristețea și răceala sunt atributele acestui tip demonic: „*Astfel șade trist și rece/La ospățul luminat/Din domnescul lui palat,/ Cu priviri crunte și rece,/ Cu ochiul negru înfundat*”. Dintre atributele genialității romantice, vom depista la acest virtual portret al lui Alexandru Lăpușneanu *paloarea*. Și V. Hugo, în **La légende des siècles**, identifica personajul negativ prin forța malefică a privirii și prin tăcerea amenințătoare: „*Démon par le regard et sphinx par le silence*”⁹¹.

Anul 1871 coincide cu o adâncire a problematicei funerare și transcendente a poeziei eminesciene. Sub o „*făclie de veghe pe umezi morminte*” se țese „al vrăjilor caier”, încât întreaga priveliște este pusă sub semnul *prețiosului*: „*Argint e pe ape și aur în aer*”.

Încercarea de justificare a extincției iubitei adoptă, inițial, soluția care va fi dezbătută *in extenso* în **Povestea magului călător în stele**: „*Te-ai dus spre a stinge o stea radioasă?*”; o stea edenică, de fapt o variantă superlativă a planetei unde predomină imperfecțiunea: „*Dar poate acolo să fie castele/Cu arcuri de aur zidite din stele,/ Cu râuri de foc și cu poduri de-argint,/ Cu țărături de smirnă, cu flori care cânt?*”. Oniricul acesta de factură orfic-sacrosanctă, caracterizat de conjuncția elementului ignic cu cel acvatic, sau chiar de substituția lor, va fi abandonat în favoarea unui punct de vedere radical: „*O, moartea e-un chaos, o mare de stele,/ Când viața-i o baltă de vise rebele;/ O, moartea-i un secol cu sori înflorit,/ Când viața-i un basmu pustiu și urât*”. Perceperea supremației morții asupra vieții declanșează o tulburare de perspectivă gnoseologică, generând haosul, degradingolada gândirii sistematice: „*O! capu-mi pustiu cu furtune,/ Gândirile-mi rele sugrum cele bune.../ Când sorii se sting și când stelele pică,/ Îmi vine a crede că toate-s nimică*”. O viziune asemănătoare, dar mult mai plastic-alegorică, îl vizita și pe Adam Mickiewicz: „*o scârnăvă-ntindere-n haos plutind;/ Acesta-i Pământul!/ privește-!!Pe moartele-i ape se-arată/Un monstru plutind în găoacea-i blindată./ El singur și-i navă, cărmaci, marinar;/ Gonind spre alți monștri mărunți?*” (**Oda tinereții**)⁹².

Lipsa subiectului iubirii aruncă îndrăgostitul într-o criză morală cu puseuri de scepticism acut. Lumea întreagă suferă o pierdere de sens și poetul are o primă viziune a cataclismului universal: „*Se poate ca bolta de sus să se spargă,/ Să cadă nimicul cu noaptea lui largă,/ Să văd cerul negru că lumile-și cerne/Ca prăzji trecătoare a morții eterne...*”. Pentru V. Hugo, acesta era: „*la vision colossale et lugubre*”⁹³.

Așa cum iubirea poate conține implicații demonice, la fel dispariția iubirii are o influență nefastă asupra forței de coeziune dintre elemente. Regăsim la Eminescu *philia* vechilor greci, liant cosmic și unic zăgaz în calea valurilor de timp. *Hipo-philia* produce, la nivel microcosmic, o răcire a spiritului, incitând demonismul latent prin potențarea mefienței în dauna *fides*-ului: „*A fi? Nebunie și tristă și goală;/ Urechea te minte și ochiul te-nșală;/ Ce-un secol ne zice, ceilalți o dezic./ Decât un vis sarbăd, mai bine nimic*”. Demonismul acesta de tip hamletic restaurează interogația metafizică și

⁸⁸ Ibidem, p. 30;

⁸⁹ Madach Imre, **Op. cit.**, p.159;

⁹⁰ Ioana Em. Petrescu, **Modele cosmologice și viziune poetică**, Editura Minerva, București, 1979, p. 81;

⁹¹ V. Hugo, **Op. cit.**, **L’aigle du casque**, (“Demon după privire și sfinx după tăcere”, trad. n.), p. 286;

⁹² Adam Mickiewicz, **Poezii**, traducere de Vlăicu Birna, M.R.Paraschivescu, Virgil Teodorescu, E.S.P.L.A., București, 1957, p.12;

⁹³ V. Hugo, **Op. cit.**, **Masferrer**, (“Pe poartă se gravă : «Interzisă intrarea lui Dumnezeu»”, trad. n.), p. 293;

pune în discuție autenticitatea ierarhiei valorilor. În felul acesta, poetul reușește performanța de a proiecta frustrarea sentimentală în transcendent și, apoi, de a reface situația inițială. Negarea divinității decurge firesc din premisele minuțios formulate: „*De e sens într-asta, e-ntors și ateu, / Pe palida-ți frunte nu-i scris Dumnezeu*”⁹⁴. Revolta metafizică nu mai poate fi indefinit amânată. Așa cum semnală Pompiliu Constantinescu, protagonistul eminescian „nu cunoaște nici un păcat, care este o frână în scrutarea Existenței”⁹⁵. V. Hugo mersese și mai departe cu contestarea divinității: „*Sur la porte on grava: «Défense à Dieu d’entrers*”⁹⁶.

I.3. Demonismul istoric. Căderea în *hybris* și declanșarea apocalipsei. Acosmia malignă

Angelologia eminesciană este încă în formare la 1871 și poate absorbi semințele unui demonism ce se diseminează lent, dar ireversibil. Rezultă de aici o ambiguitate barocă a formelor și substanțelor. Un **Înger de pază** este perceput ternar: înger, femeie și demon. O distincție netă nu se poate efectua la această epocă: „*Ești demon, copilă, că numai c-o zăre / Din genele-ți lunge, din ochiul tău mare / Făcuși pe-al meu înger cu spaimă să zăboare*”. Asemenea Tamarei din **Demonul** lui Lermontov: „*Înger, părea de frumoasă, / Demon, de crudă și rea*”⁹⁷.

O dată cu anul 1872, Eminescu începe să-și expună „doctrina” mitico-filosofică în poeme de respirație mai largă, bogate în descrieri fastuoase și cu o figurație complexă. Acesta este cazul fragmentului **Egiptul**, pătruns de suflul demonic al unei civilizații caracterizate, înspre final, de grandomanie și impietate. Ca un simbol al impietății (*ασέβεια*) „*se ridic trușase / Și eterne ca și moartea piramidele-uriaeșe, / Racle ce încap în ele epopeea unui scald*”. Predestinarea malefică, împotriva căreia se revoltă Mureșanu, nu deține aceeași importanță aici, unde agentul disoluției este pervertirea sistemului tradițional de valori: „*Se-nmulțesc semnele rele, se-mpuțin faptele bune*”. Aceasta este și cauza pentru care „*piramidele din creștet aiurind și jalnic sună / Și sălbatec se plâng regii în giganticul mormânt*”. O profeție neagră plutește peste aceste versuri ce conturează concepția eminesciană despre *demonismul istoric*. Viziunea romantică, a surprării civilizațiilor generatoare de *impietas*, este dinamizată de convulsia cosmică pe care o presupune apocalipsul eminescian; e de ajuns ca magul, „*paza răzbunării*”, să citească „*semnul întors*”: „*S-atunci vântul ridicat-a tot nisipul din pustiuri, / Astupând cu el orașe, ca gigantice sicriuri / Unei ginți ce fără viață-ngrenia pământul stors*”⁹⁸.

Obsesia trecerii timpului este evidentă și într-un scurt poem precum **O, te-nsenină întuneric rece....** Aici timpul devine un cadru material, o neagră „speluncă umedă ca și ebenul cel topit”, gaură neagră ce absoarbe și anihilează constructele materiale și spirituale. Funcția sa destructivă este deosebit de activă dacă ținem cont că „*vremea / Ce vremuiește-adânc în tot ce e*” are capacitatea de a șterge memoria înfăptuirilor de seamă din „*mintea secolilor lungi, greoi*”. Dacă demiurgul universului poetic eminescian se dovedește doar un mandatar al unei forțe obscure, timpul este reprezentat adesea ca o zeitățe formidabilă, funcționând ca o frontieră opresivă, o „*cenzură transcendentă*” în calea celor care vor să acceadă la cunoașterea absolută. Încununarea creației este forțată să rămână ceea ce V. Hugo numea: „*L’homme, ignorant auguste*”⁹⁹. Acest „brevet la nemurire” nu poate fi acordat din cauza agentului demonic care este Timpul, șuvoi ce târâște totul înspre „*orașul / Uitării, îngropat de vecinicie*”¹⁰⁰. Un heraclitism *ad absurdum*, răsfrângere metafizică – și plastică, totodată – a conceptului de *panta rhei* ce atribuie morții o semnificație iterativă și o privează de implicațiile numenale. Lumea devine un mecanism, un *perpetuum mobile* ce

⁹⁴ M. Eminescu, **Op. cit.**, pp. 30-33;

⁹⁵ Pompiliu Constantinescu, **O catedră Eminescu**, Editura Junimea, Iași, 1987, p. 233;

⁹⁶ V. Hugo, **Op. cit.**, **La conscience**, p. 232;

⁹⁷ Mihail Iurevici Lermontov, **Poezii, Tamara**, traducere de Leonid Dimov, Editura Univers, București, 1977, p. 81;

⁹⁸ M. Eminescu, **Op. cit.**, pp. 35-37;

⁹⁹ V. Hugo, **Op. cit.**, **Ô Charles!**, p. 385;

¹⁰⁰ M. Eminescu, **Op. cit.**, pp. 246-247;

înveseleşte clipele de *loisir* ale unui zeu demonic. Ființarea însăși nu este decât: „*La masque de l'enfer sur la face de Dieu*”¹⁰¹.

Verticalizarea supremă a criticii cosmologice înfăptuite de Eminescu se produce în poemul **Demonism**, expresie a lapidarității și eficienței imaginativ-descriptive la care se înălțase talentul poetului. Tonul apodictic, glacial și disprețuitor vâdește accentuarea nemulțumirii cu privire la orânduirea existențelor într-un univers dizarmonic. Imaginea unei acosmii maligne este conturată cu precizie, doar din câteva trăsături de penel: „*O raclă mare-i lumea. Stele-s cuie/ Bătute-n ea și soarele-i fereastră/La temnița vieții*”. Tabloul *lumii-coșciug* sau al *lumii-temniță* este scos în evidență tocmai de surprinderea unor instantanee paradisiace, în care „*îngeri dulci/ În haine de argint, frunți ca ninsoarea,/ Cu ochi albaștri*” *lucesc*, „*întunecat în lumea cea solară*”. O lucire stridentă, așadar, ca lucirea „*sălbatecă*” a coroanei „*colțuroasă*” a unui Dumnezeu care se impune prin forță. Sunt îngerii demonici ai lui Arthur Rimbaud: „*des anges de flamme et de glace*”¹⁰². Un sadism „angelic” răzbate din versurile care descriu luna ca pe o fereastră a raclei deasupra căreia cântă corurile îngeresti. Orfismul incipient este obstrucționat însă de o scadare a euritmiei în urma căreia pe pământ mai ajung doar „*șândări duioase/Din cântecul frumos*”. Ironia face loc sarcasmului când este descrisă drama titanului mineralizat sau caracterul patibular al rasei care îi devastează corpul: „*Ici în sicriu, sub cel capac albastru/ Și ținut și ferecat cu stele,/ Noi viermuim în mase în cadavrul/ Cel negru de vechime și uscat*”, pământeni nefiind altceva decât „*ființi ciudate,/ Grețoase în deșertăciunea lor*”¹⁰³. Contextul poetic este invadat progresiv de ceea ce V. Hugo, în **L'expiation** (1852), numea: „*le noir sarcasme et l'ironie ardente*”¹⁰⁴.

Transformarea elementelor care, de regulă, contribuie la realizarea unei atmosfere inocente, *sublime*: stelele, razele, îngerii, cântecul, în simboluri ale tiraniei, ale macabruului, conturează cu sporită pregnanță antropofobia eminesciană. Omul este o simplă victimă a dorințelor sale inferioare și de aceea: „*Viața noastră e o ironie,/ Minciuna-i rădăcina ei?*”. Dar însăși umanitatea decăzută nu este decât o copie a unei divinități uzurpatoare, o anti-creație destinată pângăririi universului confiscat: „*Făcuți suntem/ După asemănarea-acelei mare/ Puternic egoist, [...] În van voim a reintra-n natură,/ În van voim a scutura din suflet/ Dorința de mărire și putere,/ Dorința de a fi ca el în lume:/ Unic*”¹⁰⁵. Este locul unde se rostesc acele „*Proverbs of Hell*”¹⁰⁶ („Proverbe al iadului”, trad. n.), divulgate de William Blake, și unde se țes: „*the intricate mazes of Providence*”¹⁰⁷ („căile încurcate ale Providenței”, trad. n.). Fapt este că budismul eminescian devine manifest când are ocazia de a combate dorința egoistă, motor propulsator al seriei de evenimente care compun istoria.

Dacă poetul reușește o resemantizare a termenilor-cheie din vocabularul liric comun secolului al XVIII-lea și primei jumătăți a secolului al XIX-lea, el rămâne tributari raționalismului deceniilor anterioare în eșafodarea discursivă a concluziilor privind cosmologia, antropologia și filosofia istorică. Tehnica va fi cea caracteristică iluminismului, minus optimismul spre care tinde setul de raționamente însășilă în textura poeziei. De aici și un *melanj* de pesimism istoric – romanticul *mal de siècle* ori *weltschmerz* – cu moduri silogistice specifice unui veac încrezător în progres moral și civilizatoric. Poemul primește accente de *moralité*, totul însă văzut la scara imensă a istoriei. Ca și în **Andrei Mureșanu**, este reluată ideea demoniei istorice, a deficitului de teme pe care se înalță societatea umană. Anti-prometeismul eminescian nu are ca punct de plecare mitul rousseauist al bunului sălbatic (*le bon sauvage*), ci ideea că o hiper-cultivare a voinței de *a fi* și de *a avea* nu este altceva decât o adâncire a „*științei morții*”. „*Crunta ironie*” rezidă în agonizarea spasmodică a „*viermilor cruzi*” ce nu înțeleg condiția lor existențială fatidic-limitată, de instrumente de tortură și batjocorire a titanului înfrânt de Ormuz. Versul final, sentențios-ironic: „*Pământ rebel,*

¹⁰¹ V. Hugo, **Op. cit.**, **Masferrer**, p. 296;

¹⁰² Arthur Rimbaud, **Illuminations, Matinée d'ivresse**, New Directions Publishing, New York, 1957, p. 42;

¹⁰³ M. Eminescu, **Op. cit.**, pp. 247-248;

¹⁰⁴ V. Hugo, **Op. cit.**, p. 184;

¹⁰⁵ M. Eminescu, **Op. cit.**, p. 249;

¹⁰⁶ în **An Anthology of English Literature, The Romantic Age, Songs of Experience, The Marriage of Heaven and Hell**, p.41;

¹⁰⁷ Ibidem, **Milton**, p. 79;

*iată copiii tăi!*¹⁰⁸, este expresia dezamăgirii poetului în fața metamorfozei mutilante a eroului. O dezamăgire conținută și o revoltă dezamorsată de tonul expozițiv, cvasi-neutru. „În **Demonism**, observă Ioana Em. Petrescu – metafora ia înfățișarea definiției, într-un fel de citire depoetizată a universului, care se constituie de fapt (prin chiar această transformare aparentă a limbajului poetic în limbaj al logicii) într-o viziune de coșmar <<rece>>, cu aparențe raționale, a lumii”¹⁰⁹. Cain al lui Byron acuza despoțismul celest utilizând argumente asemănătoare: „*dând viața celor/Meniți doar suferințelor și morții,/ Socot că-nseamnă să împrăștii moarte/ Și să-nmulțești omorul*”¹¹⁰.

I.4. Ambiguitatea funciară a protagoniștilor lirici. Iubirea demonică

Și pe parcursul anului 1873 persistă dualitatea angelic-demonic, fără ca poetul să producă o separație netă. De exemplu, decorul poeziei **Înger și demon** este o biserică ce aduce ca aspect cu o peșteră, în care „*în de rațe roșii frângerii,/ Palidă și moborâtă Maica Domnului se vede*”. Ambianța sepulcrală este potențată de făclia care varsă „*lucii picături de smoală*” și de „*cununii de flori uscate*” ce „*fășăiesc amirosind*”¹¹¹. Antiteza, procedeul romantic prin excelență, predomină între figurile de stil: „*Ea un înger ce se roagă – El un demon ce visează;/ Ea o inimă de aur – El un suflet apostol*”. Demonul este o prezență manifestă, însă nu lipsită de echivoc, fiind perceput un ca un Crist straniu: „*Cufundat în întuneric, lâng-o cruce mărmurită,/ Într-o umbră neagră, deasă, ca un demon El veghează,/ Coatele pe brațul crucii le destinde și le-așază,/ Ochii cufundați în capu-i, fruntea tristă și-ncrețită*”. Deși sunt favorizate elementele de estetică romantică, înțelegerea fenomenului demonic este mai curând barocă; demonul este atras de mirajul titanismului: „*El răscoală în popoare a distrugerii scânteie/ Și în inimi pustiite samână gândiri rebel*”. Așa cum femeia este percepută cu funcționalitatea ei trinitară: „*înger, rege și femeie*”, așa și noțiunile de titan, demon și geniu sunt inseparabile la Eminescu, singura notă distinctivă fiind preeminența sporadică a uneia dintre ele. Lipsa de fermitate o explică chiar Hölderlin, prin surprinderea caracterului hazardat al existenței umane: „*Ci nouă nu ne e lăsată/Nicăieri alinarea,/ Se petrec și se surpă/ Chinuți muritorii,/ Orbește-azvârliți/ Dintr-o oră în alta/ Ca apa din cremeni/ În cremeni căzând,/ Mereu în abisul-îndoielii*”¹¹².

La fel ca în cazul Tamarei, eroina din **Demonul** lermontovian, și pentru prințesa eminesciană demonul este o prezență catafatică, o entitate perfect discernabilă: „*Clar și încet / Se ivea fața de demon fecioreștilor ei vise*”. De asemenea, demonul nu este un abulic (în genul lui Adolphe al lui Benjamin Constant), ci dă dovadă de o implicare socială mai pregnantă decât a byronianului conte Lara: „*El prezentul îl răscoală cu-a gândirilor lui faimă/ Contra tot ce grămădiră veacuri lungi și frunți mărețe*” sau agită „*poporul cu idei reci, îndrăznețe*”¹¹³. Agitatorul politic cumulează caracteristici ale geniului, modificate însă prin însoțirea lor cu adjective ale damnării: „*negru*”, „*rece*”. Iată de ce *etosul* demonic își găsește corespondență organică în *toposul frunții* puternice: „*fruntea-i aspră-adâncă, încrețită,/ Părea ca o noapte neagră de furtune-acoperită*”. Demonul-titan-geniu se ridică, așadar, „*contra lumii,/ Contra legilor ce-s scrise, contra ordinii-mbrăcate/ Cu-a lui Dumnezeu numire*”, combătând fetișizarea unor concepte care de fapt pervertesc ierarhia valorilor. Demersul său este unul nietzscheian, în sensul că gândurile „*rebele contra cerului deschis*” tind să desființeze o paradigmă axiologică (falsă) și să reinstituie autenticitatea principiilor morale. Și **Corsarul** lui Byron, Conrad, își asumase postura demonică din aceleași motive: „*Cu oamenii certat și Cel-divin./ Viteaza-i fire, și-al lui drept cuvânt/L-au învrăjbit. Lipsit de crezământ,/ Prea mândru să se plece*”¹¹⁴.

De bună seamă că Eminescu încearcă să găsească o forță cu acțiune lenitivă asupra agitației interioare a titanului sau demonului, după caz. De aceea el închipuie un set de eroi lirici

¹⁰⁸ Ibidem, pp. 250-251;

¹⁰⁹ Ioana Em. Petrescu, **op. cit.**, p. 87;

¹¹⁰ Byron, **op. cit.**, **Cain**, p. 305

¹¹¹ M. Eminescu, **op. cit.**, pp. 40-41;

¹¹² în **Antologia poeziei romantice germane, Cântecul de ursită al lui Hyperion**, trad. de Al. Philippide, p. 21;

¹¹³ M. Eminescu, **Poezii**, pp. 41-43;

¹¹⁴ Byron, **Op. cit.**, p. 54;

bipolari. În special demonul va cunoaște ambele variante, atât cea masculină, cât și cea feminină. Femeia este cea care acoperă atât zona marcată pozitiv, dar și pe cea cu semn negativ, ea fiind înger și demon deopotrivă, beneficiind de un tratament în consecință. Ea este înrudită cu „*femeia-spectru*” (*the Spectre-Woman*¹¹⁵) a lui Samuel Coleridge. În **Ghazel**, Eminescu anticipă virilitatea agresivă a lui Macedonski, exercitată asupra iubitei văzute ca „*al amorului duios, demonică prăsilă*”; dorința este tiranică și intempestivă: „*Să devastez frumsețea ta cea dulce, fără de milă*”. Atracția feminină este irepresibilă și sentimentul provocat de ea se transformă în patimă demoniacă: „*Demonic-dulce, amoroasă, spasmodică, febrilă*”, consumatoare de ființă: „*Parc-am trecut noi amândoi în noaptea neființei, / Ne-am zăgumrat în sărutări, ne-am omorât, copilă!*”¹¹⁶.

Din aceeași categorie, a *iubirii demoniace*, face parte și **Ah, mierea buzei tale**, o mărturie a intensității emoționale ardente, exprimată, în lipsa prezenței fizice a făpturii râvnite, la modul conjunctiv: „*Să-ți beau tot sufletul din gura ta, / Să-ți sorb lumina până ce-or fi de gheață / Frumoși-ți ochi – să-ți devastez așa / Tot ce tu ai frumos... O, mă învață / Să teucid cu respirația mea!*”. Sufletul feminin continuă să se hrănească din ambiguitatea sa funciară („*unde ești, demonico, curato*”), transferând sufletului masculin o stare de angoasă; farmecul iubitei este atât de seducător, dar și atât de imprevizibil, încât îndrăgostitul dorește obținerea unui *statu quo* prin înghețarea curgerii temporale: „*Vremea-n loc să steie, / Să stingă universul-ntr-o clipă în noi*”. Dorința finală vizează, în consecință, extincția cuplului simultan cu cea cosmică, ca unică modalitate de conservare (iluzorie) a beatitudinii de moment; așa se explică versul cu valoare concludentă: „*Ce bine e să dormi adânc în raclă!*”¹¹⁷.

O poezie precum **Care-i amorul meu în astă lume**, aflată în galaxia de creații lirice care împreună este marile poeme **Povestea magului... și Luceafărul**, atestă primatul vocației sentimentale (în defavoarea celei militare, politice sau religioase), dar și imposibilitatea realizării ei. Mitosul inimii stă sub semnul neîmplinirii („*Dormi dusă, inima mea arsă!*”¹¹⁸) și, din nou, al funebrului. Apare acum și motivul amorului mort, acoperit pe vecie de brațele crucii, căci nedesăvârșirea lumii este incompatibilă cu fericirea. Constată pe care o vom găsi și la Hölderlin: „*Și pământul e rece, și pasărea nopții zboară șiuierând / Neprielnic prin fața ochilor tăi!*”¹¹⁹.

I.5. Arta demonică versus dezideratul reprezentării estetice abstracte și puritane

Vălul demonic se va așterne apoi asupra simbolurilor și figurilor reprezentative ale creștinismului. Un poem cu titulatură ortodox-doctrinară cum este **Dumnezeu și om**, cuprinde într-însul o icoană cu desen primitiv, de sugestie medieval-punitivă: „*fața mică și urâtă, / Tu, Christoase, o ieroglifă stai cu fruntea amărâtă, / Tu, Mario, stai tăcută, țepănă cu ochii reci!*”¹²⁰. Și totuși, ca de fiecare dată la Eminescu, „*gravura grosolană*” exprimă mult mai în profunzime adevărul de credință creștină decât noua modalitate plastică, glorioasă dar prozaică și golită de misticism: „*Azi artistul te concepe ca pe-un rege-n tronul său, / Dară inima-i deșartă mâna-i fină n-o urmează... / De a veacului suflare a lui inimă e trează / Și în ochiul lui cuminte tu ești om – nu Dumnezeu!*”¹²¹. Se anunță în aceste versuri viitoarea discuție asupra profilului moral al artei din **Împărat și proletar**. În același timp, ceea ce se prevedea ca element de doctrină în titlu – dubla natură, umană și divină, a lui Iisus Hristos – se dezvoltă, în final, a fi o antiteză între viziunea religioasă străveche, umilă dar plină de har, și noua concepție artistică în care Mântuitorul este înfățișat ca Pantocrator, lipsit însă de forță spirituală. Dar conflictul dintre inspirație și manieră fusese studiat încă în **Epigonii**, aici Eminescu pronunțându-se cu privire la creația religioasă.

¹¹⁵ în **An Anthology of English Literature, The Romantic Age, The Ancient Mariner**, p. 264;

¹¹⁶ M. Eminescu, **Poezii**, pp. 345-346;

¹¹⁷ Ibidem, pp. 343-343;

¹¹⁸ Ibidem, pp. 347-348;

¹¹⁹ în **Antologia poeziei romantice germane, Scurtimea**, trad. de Al. Philippide, p. 18;

¹²⁰ M. Eminescu, **Poezii**, p. 348;

¹²¹ Ibidem, p. 350;

Considerațiile în legătură cu *arta demonică* sunt reluate în anul următor, 1874, în **Împărat și proletar**. Punctul de plecare al acestei noi dezbateri cu caracter estetic este injustiția socială pe care o îndură „copii săraci și sceptici ai plebei proletare”¹²². În viziunea proletarului-orator legea, morala și religia nu sunt decât instrumente de reprimare a maselor. Revine, exacerbată, obsesia molestării, invertirii Adevărului de-a lungul unei istorii confiscate de omul-demon. Nu diferită este și situația artei, obligată să satisfacă voluptățile cele mai rafinate și să desființeze virtutea. Soluția propusă este una radicală: „*Sfărmați statuia goală a Venerei antice, / Ardeți acele pânze cu corpuri de ninsori, / Ele stârnesc în suflet ideea neferice / A perfecției umane și ele fac să pice / În ghearele uzurei copile din popor!*”. Se cuvine ca produsele artei să apeleze la rațiune și sensibilitate, iar nu să stârneasă patimile omenești, scop în care ele trebuie să fie simple, despovărate de excesul decorativ: „*Sfărmați tot ce ațâță inima lor bolnavă, / Sfărmați palate, temple, ce crimele ascund, / Zvârliți statui de tirani în foc, să curgă lavă, / [...] / Sfărmați tot ce arată mândrie și avere, / O! dezbrăcați viața de haina-i de granit, / De purpură, de aur, de lacrimi, de urât - / Să fie un vis numai, să fie o părere, / Ce făr de patimi trece în timpul nesfârșit!*”. Astfel, o artă anti-demonică s-ar putea obține printr-o epurare stilistică pe criterii morale, efectul fiind o estetică puritană și abstractă: „*Zidiți din dărmături gigantici piramide / Ca un memento mori pe al istoriei plan, / Această este arta ce sufletu-ți deschide / Naintea vecinicii, nu corpul gol ce râde / Cu mutra de vândută, cu ochi vil și viclean*”¹²³.

Condamnarea frumuseții redundante este în strânsă conexiune cu concepția pesimistă după care istoria înseamnă evoluția răului, perfecționarea lui: „*principiul rău, / Nedreptul și minciuna al lumii duce frâu*”¹²⁴. Un agent al acestei istorii este și Cezarul, geniu prin capacitatea sa de a descoperi semnificațiile profunde ale relațiilor sociale („*Cezarul trece palid, în gânduri adâncii!*”), demon prin luciditatea cu care acceptă să dirijeze manipularea popoarelor: „*el vârful mândru al celor ce apasă!*”. Episodul Comunei din Paris descrie o încercare de a suspenda cursul infernal al istoriei cu prețul auto-distrugerii umanității: „*Evul e un cadavru – Paris al lui mormânt!*”. Lumina selenară care cade peste țărâmul oceanic unde meditează Cezarul înfrânt, dimpreună cu scheletele de lemn ale corăbiilor învechite, conturează un peisaj demonizat: „*Apare luna mare câmpiilor azure, / Împlându-le cu ochiul ei mândru, triumfal!*”, accentuând inutilitatea detronării împăratului-filosof. Cezarul se află în fața Seleniei („*Și-n roată de foc galben stă fața- ca un semn!*”) și a Thalasei („*Pe maluri zdramicate de aiurirea mării!*”) când are viziunea regelui redus la rolul unui bufon-înțelept: „*Cununa cea de paie îi atârna uscată - / Moșneagul rege Lear!*”. Apariția personajului shakespeareian depune mărturie pentru absurditatea efortului umanității sub conducerea Cezarului luminat de o conștiință filosofică, în vederea transpunerii ideii de bine la nivelul realului pragmatic („*Bătrânul Demiurgos se opintește-n van!*”). Demonismul funciar speței umane are ca sursă un deficit de autocunoaștere și de simț metafizic, ceea ce conduce la exacerbarea dorințelor minore și persistența în neesențial: „*Al lumii-ntregul sâmbur, dorința-i și mărirea!*”. Hölderlin, în **Omul**, împărtășea aceeași opinie: „*Mai binele ar vrea el, sălbaticul!*”¹²⁵. Fiecare individ nu este, apoi, decât o reprezentare spațio-temporală a unui arhetip, a lui Archaeus, care ascunde patimi tiranice: „*În veci aceleași doruri mascate cu-altă baină, / Și-n toată omenirea în veci același om!*”¹²⁶. Într-o lume în care totul funcționează ca *pars pro toto*, nici străduința cunoașterii de sine (*Γνωθι σεαυτόν*) nu poate aduce eliberarea de sub fatalitatea unei predestinări ignobile. De aici și senzația de neputință, de mecanică obositoare, dată de înlănțuirea evenimentelor de pe scena istoriei. Neființa și obtuzitatea transcendentă, cauzată de cunoașterea incompletă, aruncă universul într-un regim al oniricului morbid: „*Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi!*”¹²⁷ (**Glossă**).

Solicitarea unei arte de o expresivitate abstractă, va fi încălcată de Eminescu în chiar același an. De regulă, când poetul tratează despre neconcordanța dintre aparență și esență în cazul

¹²² Ibidem, p. 46;

¹²³ Ibidem, p. 49;

¹²⁴ Ibidem, p. 51;

¹²⁵ în **Antologia poeziei romantice germane**, trad. de Șt. A. Doinaș și I. Negoieșcu, p. 27;

¹²⁶ M. Eminescu, **Op. cit.**, pp. 52-53;

¹²⁷ Ibidem, p. 53;

femeii, el se slujește de mijloace descriptive sofisticate, în cel mai bun stil rococo. Un poem intitulat **Pustnicul** surprinde prin atmosfera cristalină, cu sclipiri policrome, înrudită cu cea din **Mortua est, Povestea magului..., Miradoniz, Memento mori**: „*Argint e-n sală și de rațe nins/E aerul pătruns de mari oglinzi*”¹²⁸. Cadrul potrivit unui sobor heruvimic adăpostește, însă, femeia-demon: „*În corp de înger, sufletul diform*”¹²⁹. Atitudinea autorului față de acest monstru cu chip de zână se dorește sarcastică, apropiată ironiei byroniene: „*Un înger, da! aripa doar se cade/Pe ai ei umeri albi ca neaua, goi,/ Spre-a fi un îngerăș precum se cade./Ș-apoi ce bine-i ca s-o credeți voi!/ Cine-ar ghici vodată cum că șade/ Un demon crud în suflet de noroi?*”¹³⁰. Materialitatea grosieră nu mai reușește să recupereze profilul diafan din **Veneră și Madonă** sau din **Înger și demon**. Kierkegaardian vorbind, s-a făcut trecerea de la filosofia lui *și-și*, a conjuncției, la cea a lui *sau-sau*, a disjuncției; aceasta întrucât privește modurile iubirii, deoarece Eminescu aplică, încă, metoda deschisă a comparației, atunci când dezbateră lirică se referă la modurile cunoașterii și la cele ale creației.

I.6. Religiozitatea de substanță maniheistă. Influența nefastă a Selenei

Preot și filosof nu are la bază o strategie antitetică. Dacă artistul-filosof nu-și poate nutri idealismul cu iubire, urmează cu necesitate că el va deveni un pustnic ce se leapădă de „*neamul cel nedemn/Al oamenilor zile?*”. Gestul este novalisian: „*Eu mă întorn/Spre sfânta, nerostita,/Tainica noapte./Lumea zace departe/Ca scufundată într-un rău adânc./Ce singur și pustiu e locul ei?*”¹³¹. Se încearcă o fugă de „*Demonul lumii-acestei*” și de „*comedia-i bizară*”¹³²; o recluziune cu semnificație defensivă care este comună atât lui *homo religiosus* cât și lui *homo philosophicus*. Ambele categorii umane împărtășesc concepția despre relativitatea adevărului mundan și, în consecință, despre conflictul originar dintre rău și bine: „*Și noi simțim că suntem copiii nimicniciei,/Nefericiri zvârlite în brazdele veciei...*”. Anti-eudaimonismul și maniheismul subînțeles exclud, totuși, adeziunea filosofului la un creștinism ortodox: „*Și noi avem o lege – deși nu Dumnezeu -/Simțim că Universul l purtăm și prea ni-greu*”¹³³. Poetul ideilor resimte prea greu păcatul lui Cain, fără să devină un revoltat incurabil și orgolios, așa cum se întâmplă la marii romantici europeni. Sufletul său este eminentemente religios, fără a fi subordonat unui cult instituționalizat: „*Noi suntem de cei cu-auzul fin/Și pricepurăm șoapta misterului divin*”¹³⁴. Postura rămâne ambiguă, ca la un romantic german din a doua generație, cum este Clemens Brentano: „*Doamne, ceru-ți mă-nșfacă de creștet,/Iar pământul mă smulge spre iad*”¹³⁵.

Fragmentul de substanță hamletiană intitulat **Confesiune** și extras din complexul de variante la poemul dramatic **Andrei Mureșanu**, dezvoltă tocmai motivul „*sămânței Cain*”, aducând argumente suplimentare la distanțarea de adorația religioasă canonică. Viața este un exil înjositor din lumea spiritului, o încarcerare fără consecințe purificatoare în temnița spațiului și timpului: „*V-am semănat în spațiu pe voi sămânța Cain,/Să curăț am vrut sânu-mi de tot ce-i crud, spurcat/Și pentru voi anume creai al vieții iad*”. Simțurile omului sunt, de asemenea, pervertite, ele neslujind la altceva decât la dezintegrarea sa sufletească: „*În sămburii durerii eu pus-am fericire,/În vicii am pus miere și în păcat zămbire*”. Dușmanul cel mai important rămâne însă timpul, o acumulare de fapte demonice servind ca testimoniu împotriva redempțiunii. De aceea și Hölderlin apostrofa zeitatea potrivnică omului: „*Prea mult ai stat deasupra frunții mele/În norul tău întunecat, o zeu al timpului?*”¹³⁶. Șansa omului este să se recreeze „în clipa suspendată”, în durată individuală ce-l

¹²⁸ Ibidem, p. 357;

¹²⁹ Ibidem, p. 358;

¹³⁰ Ibidem, p. 359;

¹³¹ în **Antologia poeziei romantice germane, Imn către noapte I**, trad. de Al Philippide, p. 47;

¹³² M. Eminescu, **op. cit.**, p. 366;

¹³³ Ibidem, p. 366;

¹³⁴ Ibidem, p. 367;

¹³⁵ în **Antologia poeziei romantice germane, Ecuri ale muzicii lui Beethoven**, trad. de Dan Constantinescu, p. 128;

¹³⁶ Ibidem, **Spiritul timpului**, trad. de Al. Philippide, p. 30;

poate smulge din șuvoiul enorm al timpului fizic, sortit a se săvârși în *escaton*: „*Eterna pace-ntinde imperiul ei mut/Și soarele pe ceruri se-nchide ca o rană/Ce arde-n universul bolnav de viață vană*”¹³⁷. Veriga cea mai puternică a lanțului temporal pare a fi, după Novalis, *înlănțuirea zi-întuneric*: „*Și dintr-o dată s-au rupt lanțurile luminii./Splendoarea pământescă s-a năruit departe*”¹³⁸.

Motivul lunii amenințătoare, întâlnit în **Împărat și proletar**, este reluat, dezvoltat și potențat ca semnificație în **Luna iese dintre codri**. Selene este înțeleasă acum ca o planetă miraculoasă, capabilă să modifice magic trăsăturile peisajului silvan. Magia lunară poartă, însă, o amprentă demonică, întrucât transferă cadrului natural un ecleraj funerar: „*Și [-s] cu neguri îmbrăcate/Lac, dumbravă și pădure*”. Totodată, luna, astru invocat în practicile vrăjitorești, proiectează un mesaj misterios pe trupul cufundat în întuneric al Geei: „*Luna iese dintre codri./Noaptea toată stă s-o vadă./Zugrăvește umbre negre/Pe liniștii de zăpadă./Și meru ea le lungește/Și suind în cer le mută,/Parcă fața-i cuvioasă/E cu ceară învăscută*”¹³⁹. Astrul aduce acum mai degrabă cu „Luna încornorată” (*the horned Moon*¹⁴⁰) a lui Samuel Coleridge, corespondent nocturn al „Soarelui însângerat” (*the bloody Sun*¹⁴¹). Se poate vorbi, așadar, de o influență dihotomică a lunii, corp ceresc cu suflet capricios, imprevizibil și mistificator – în interpretare pitagoreic-platonică; o infuzie cu sensibilitate romantică dar și o răstălmăcire neliniștitoare a așezării nepretențioase și prozaice a coordonatelor naturale.

Chiar și o poezie de factură arcadiană, cum este **Crăiasa din povești**, conține imaginea lunii ca zeitate ezoterică, încifratoare a cadrului diurn bucolic: „*Neguri albe, strălucite/Năște luna argintie,/Ea le scoate peste ape,/Le întinde pe câmpie*”¹⁴².

1875 nu este un an reprezentativ pentru demonismul eminescian ci, mai degrabă, un moment de respiro și de reconsiderare a temelor și motivelor abordate până acum. De reținut este demonismul seducției masculine din **Făt-Frumos din tei**, unde apare, pentru prima dată, acel „*dor fără de nume*”. Tânăra seducător se slujește de o magie orfică și odoriferă care exercită un farmec irezistibil asupra Blancăi: „*Vede-un tânăr ce alături/Pe-un cal negru stă călare./Cu ochi mari la ea se uită/Plini de vis, duioși plutind,/Flori de tei în păru-i negru/Și la șold un corn de-argint./Și-ncepu încet să sune/Fermecat și dureros*”. Îndrăgostirea se produce într-un punct cu valențe speciale, un *omphalos*: „*în mijloc de codru*”, acolo unde, zămislatori de vrajă, se află „*teiul nalt și vechi*” lângă „*izvorul cel de vrajă*” care „*sună dulce în urechi*”¹⁴³. Zeul pădurean ce încalecă un cal murg grăiește „*cu grai de jele*”, și o hipnotizează pe Blanca: „*Ea-l privea cu suflet dus*”. Codrul însuși, ca totalitate omogenizatoare a elementelor dispartate de cadru natural, sporește forța de propagare a vrăjii: „*Numai murmurul cel dulce/Din izvorul fermecat/Asurzeste melancolic/A lor suflet îmbătat*”, textul magic fiind înscris de razele atotstrăbătătoare ale lunii: „*Lun-atunci din codri iese,/Noaptea toată stă s-o vadă,/Zugrăvește umbre negre/Pe câmp alb ca de zăpadă./Și meru ea le lungește,/Și urcând pe cer le mută*”¹⁴⁴. Acum apare și sintagma „*viață pierdută*”, prin care se indică influența demonică a dragostei și sortilegiul exercitat de o natură orfică asupra sufletului poetic și visător. Motiv comun, de altfel, întregului romantism – de exemplu la August von Platen Hallermünde: „*Cine-a privit frumusețea-n față/Pradă timpurie s-a dat morții*”¹⁴⁵.

1876 este anul în care latura demonică a lirismului eminescian atinge maxima anvergură. Poeziile din această perioadă sunt îmbibate cu un eros chinuitor și sunt dominate de imaginea unei Venere demonice, la fel de fatală ca „*Demonica Sibyllă*” a lui Clemens Brentano. Excepție de la acest mod liric face poemul **Melancolie**, în care predomină simboluri ale ruinei și morții, totul expus în împrejurări nocturne și sepulcrale. Făcliile, mormintele, luna ca regină moartă,

¹³⁷ M. Eminescu, *op. cit.*, pp. 590-591;

¹³⁸ Novalis, în **Antologia poeziei romantice germane, Imn către noapte III**, trad de Al. Philippide, p. 56;

¹³⁹ *Ibidem*, p. 597;

¹⁴⁰ în **An Anthology of English Literature, The Romantic Age. The Ancient Mariner**, p. 265;

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 260;

¹⁴² M. Eminescu, *op. cit.*, p. 58;

¹⁴³ M. Eminescu, *op. cit.*, pp. 54- 55;

¹⁴⁴ *Ibidem*, pp. 56-57;

¹⁴⁵ în **Antologia poeziei romantice germane, Tristan**, trad. de Șt. Aug. Doinaș, p. 283;

biserica devastată și țipătul de cucuvaie se constituie într-un concert de imagini tenebroase și modifică structural sursele inspirației eminesciene: „Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă, / Prin care trece albă regina nopții moartă”. Cerul însuși devine o capelă funerară („mormânt albastru”) ce adăpostește cadavrul astral; pământul, la rândul său, este un tărâm macabru, îndoliat și spectral: „Bogată în întinderi stă lumea-n promoroacă”, sau: „Văzdubul scânteiază și ca unse cu var / Lucesc zidiri, ruine pe câmpul solitar”¹⁴⁶. Atmosfera funerară amintește de cea din **Crăiasa Mab** (1812): „Ce minunată-i Moartea / Și fratele ei, Somnul! / Ea – palidă ca luna, / Cu buze vineții; / El – purpuriu ca zorii / Tronând pe valul mării - / deasupra lumii arde. / Ce strașnică pereche”¹⁴⁷. Doliul argintiu, reflex al luminii emise de regina devitalizată, învăluie un peisaj terifiant la modul convențional: „Și țintirimul singur cu străambe cruci veghează, / O cucuvaie sură pe una se așează”. Influența lui Bolintineanu în crearea efectelor macabre este evidentă: „Clopotnița trosnește, în stâlpi izbește toaca, / Și străveziul demon prin aer când să treacă, / Atinge-ncet arama cu zîmții-aripei sale / De-auzi din ea un vaier, un aiurit de jale”.

I.7. Demonizarea sinelui artistic. Narcisismul feminin și Zburătorul romantic.

Corespondent al peisajului demonic la nivel metafizic este biserica ruinată care: „Stă cuvioasă, tristă, pustie și bătrână, / Și prin ferestre sparte, prin uși țiuie vântul”. Din fosta efervescentă religioasă „abia conture triste și umbre au mai rămas”. Regresia spiritului până la stări infime de existență, confirmă derizoriul cosmic: „Drept preot toarce-un greier un gând fin și obscur, / Drept dascăl toacă cariul sub învechitul mur”. De fapt, reprezentarea bisericii dărăpănată este o metaforă pentru sufletul înstrăinat al poetului, tema fiind legată de pierderea inocenței și naivității, combătută în **Epigonii**: „În van mai caut lumea-mi în obositul creier, / Căci răgușit, tomnatic, vrăjește trist un greier; / Pe inima-mi pustie zadarnic mâna-mi țiu, / Ea bate ca și cariul încet într-un sicriu”¹⁴⁸. Criza aceasta a ego-ului, însă, cuprinde într-însa micro și macrocosmosul; demonizarea progresivă a sinelui artistic are ca rezultat o alienare ireversibilă, o ștergere a memoriei istoriei personale: „Și când gândesc la viața-mi, îmi pare că ea cură / Încet repovestită de o străină gură, / Ca și când n-ar fi viața-mi, ca și când n-aș fi fost. / Cine-i acela ce-mi spune povestea pe de rost / De-mi țin la el urechea – și râd de câte-ascult / Ca de dureri străine?... Parc-am murit de mult”. Este, totodată, o primă anticipare a dezastrului personal pe care îl va suferi poetul. Odată cu integritatea conștiinței sale se disipează și ceea ce Ioana Em. Petrescu numește *modelul pitagoric-platonic al lumilor*, din somptuosul iconostas al unui suflet în care se oficia liturghia pentru preamărirea perfecțiunii „abia conture triste și umbre-au mai rămas”¹⁴⁹. Pas cu pas se instalează anarhia despre care avertiza Shelley: „Iar Anarhia, la sfârșit, / Pe-un șarg de sânge năclăit, / Veni cu fața ei de ghips - / Ca Moartea din Apocalips”¹⁵⁰.

Luna devine o „vatră de jărat” în pastelul străbătut de „tânguiosul glas de clopot”¹⁵¹ ce deschide poemul **Călin (File din poveste)**. Demonismul viziunii nocturne este mai mult unul implicit, luna, ca ochi cosmic, investind iatacul fetei de împărat cu atribute magice: „Ci prin flori întreșesute, printre gratii luna moale / Sfiucioasă și smerită și-au vărsat razele sale; / Unde-ajung par văruite zid, podele ca de cridă”. Împotriva „astrului-curios”, Eminescu va așterne de fiecare dată un vâl protegitor și pudrat cu o pulbere diamantină: „Iar de sus până-n podele un painjăn prins de vrajă / A țesut subțire pânză străvezie ca o mreajă; / Tremurând ea licurește și se pare a se rupe”. Perdeluirea sclipitoare a scenelor ce denotă gingășie și puritate accentuează feeria paradisiacă după care tânjea poetul; astfel, după textura delicată a pânzei presărate cu „un colb de pietre scumpe”, fata de împărat visează „înecată în lumină”. Romanticii în genere apreciau ca mai intensă, mai penetrantă, radiația luminătorului

¹⁴⁶ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 57;

¹⁴⁷ Shelley, **Prometeu descătușat**, traducere de Petre Solomon, Editura pentru Literatură, București, 1965, p. 147;

¹⁴⁸ M. Eminescu, **op. cit.**, pp. 57-58;

¹⁴⁹ Ibidem, p. 58;

¹⁵⁰ Shelley, **Prometeu descătușat, Mascarada anarhiei**, p. 58;

¹⁵¹ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 61;

noapții; astfel, Friedrich Schlegel saluta ca un devot apariția lunii: „*Fior al nopții, bun venit! În tine/Evlavioșii văd supremul Soare*”¹⁵².

Fragilitatea și fragranța imaginilor de iatac sunt atât de percutant puse în valoare, încât privitorul, adică voinicul-zburător, se pierde cu firea: „*A frumseții haruri goale ce simțirile-i adapă,/Încăperile gândirii nu mai pot să le încapă*”. Frumusețea suprafirească devine demonică prin aceea că siluiește voința și stârnește tentația auto-contemplării narcisiace. Este ceea ce i se întâmplă și odraslei împărătești când se admiră în „*păretele de-oglinzi*”, căci „*ea seamănă celorla îndrăgiți de singuri ei-și*”. „*Când cu ochii mari, sălbateci, se privește în oglindă*” ea se transformă într-o ispititoare irezistibilă, fapt care-l determină pe poet să recurgă la adresarea directă, laudativă și acuzatoare în același timp: „*Idol tu! răpire minții! cu ochi mari și părul des*”. În măsura în care se poate discuta despre un misoginism eminescian, acesta ascunde, de fapt, vulnerabilitatea masculină în fața frumuseții răpitoare.

Frumusețea care iese din tiparele clasice atrage „*umbra fără de noroc*” a zburătorului, seducătorul cu ochii plini „*d-eres*”. Această „*umbră pieritoare, cu adâncii, triștii ochi*”¹⁵³ mai are foarte puține trăsături comune cu entitatea misterioasă, dar grotescă, din balada lui Heliade Rădulescu. Zburătorul eminescian se manifestă ca demon trist, romantic excesiv, capabil să declanșeze și să trăiască pasiuni nimicitoare, dar cu profundă semnificație în ordinea ființei.

I.8. Codrul mineralizat. Spațiul alveolar și lumina artificială.

Împlinirea acestei euforii pasionale nu poate avea loc în saloanele regale; cadrul potrivit va fi, așadar, unul demonic, al pădurii metalizate: „*de trei codri de aramă, de departe vezi albind/Ș-auzi mândra glăsuire a pădurii de argint*”, unde „*iarba pare de omăt*”, dar care ascunde un suflet vegetal: „*Flori albastre tremur ude în văzduhul tămâiet;/Pare-că și trunchii vecinici poartă suflete sub coajă,/Ce suspină printre ramuri cu a glasului lor vrajă*”. Animismul magic este, apoi, completat de jocurile orifice ale apei și de întunericul sclipitor care anunță abundența vitală: „*iar prin mândrul întuneric al pădurii de argint/Vezi izvoare zdrumicate peste pietre licurind;/Ele trec cu harnici unde și suspină-n flori molatic/[...]/Mii de fluturi mici albaștri, mii de roiuri de albine/Curg în râuri sclipitoare peste flori de miere pline*”¹⁵⁴. Centrul acestui codru magic este „un cuiar rotind de ape, peste care luna zace”. Prezența gerunziului atestă viața internă a codrului ce la suprafață apare mineralizat și privat de frăgezimea coloritului natural. Demonismul naturii înghețate se arată a fi, astfel, numai unul de suprafață. De altfel, va fi imposibil să întâlnim la Eminescu resentimentul pentru natură al lui Alfred de Vigny: „*Ne me laisse jamais seul avec la Nature,/Car je la connais trop pour n'en pas avoir peur*” (**La maison du berger**)¹⁵⁵.

Torsionarea naturalului, reclusiunea în spații închise – cavernă, biserică, palat – iluminate straniu, sunt implicate în setul de imagini cooptate în construcția baladei **Strigoii**. Atmosfera de început este comună cu cea din **Melancolie**: „*Sub bolta cea înaltă a unei vechi biserici,/Între făclii de ceară, arzând în sfeșnici mari*”, diferența fiind dată de acumularea de instantanee ale morții extrem de pregnante și, deci, incompatibile cu escatologia creștină. „*Cântările de cleric*” se înalță peste un cadavru estetizat și, de aceea, înspăimântător: „*Pe pieptul moartei luce de pietre scumpe salbă/Și păru-i de-aur curge din raclă la pământ,/Căzuți în cap sunt ochii. C-un zâmbet trist și sfânt/Pe buzele-i lipite, ce vinete îi sunt,/Iar fața ei frumoasă ca varul este albă*”¹⁵⁶. Deși regina dunăreană este înmormântată în conformitate cu un ritual creștin arhaic de „*a misticei religii întunecoase cetă*”, sugestia descompunerii fizice, a ireversibilității morții, și revolta lui Arald – cu antecedente în **Mortua est** – dezvăluie substratul profund păgân al acestei balade.

¹⁵² în **Antologia poeziei romantice germane, Poetul vorbește seara**, trad. de Șt. Aug. Doinaș, p. 72;

¹⁵³ M. Eminescu, **op. cit.**, pp. 61-64;

¹⁵⁴ Ibidem, pp. 67-68;

¹⁵⁵ în **Antologie bilingvă de poezie franceză**, (“ Să nu mă lași vreodată singur cu Natura,/Prea bine o cunosc ca să nu-mi fie teamă ”, trad. n.), Editura didactică și pedagogică, 1970, p. 80;

¹⁵⁶ M. Eminescu, **op. cit.**, pp. 69-70;

De altminteri, partea a doua renunță la decorul de hecatombă creștină pentru a aduce în avanscenă „*poala de codru-n munții vechi*” unde „*cățelul pământului tot latră,/Lătrat cu glas de zimbri răsună în urechi*”¹⁵⁷. Neschimbată rămâne dimensiunea nocturnă a dramei trăite de Arald, un „*zeu cu ochii negri*”¹⁵⁸. Demonismul atmosferei este întreținut și aici de lumina selenară: „*Arald, pe un cal negru zbură, și dealuri, vale/ În juru-i fug ca visuri – prin nouri joacă lună -/La pieptu-i manta neagră în falduri și-o adună*”. El aduce cu El Desdichado din poemul omonim a lui Gérard de Nerval: „*Je suis le ténébreux, - le veuf, - l'inconsolé,/ Le prince d'Aquitaine à la tour abolie:/Ma seule étoile est morte, - et mon luth constellé/ Porte le soleil noir de la Mélancholie*”¹⁵⁹.

Un personaj la granița dintre demonism și genialitate este „*preotul cel bătrân*”, varianta a magului eminescian, cel care cumulează funcții gnostice, magice, astronomice și religioase. Figură alpestră, bătrânul din munte al romanticilor este reprezentantul ultim al unei religii extincte; preot al lui Zamolxe, el deține și caracteristici specifice mitologiei nordice. Sacerdotul acesta, deși aparent extras din realitatea mundană, - Tiresias alpin contemplându-și interioritatea – se dovedește un ceasornic care ține cu scrupulozitate evidența temporală a oscilației diurn-nocturn: „*De-un veac el șede astfel – de moarte-nitat, bătrân;/ În plete-i crește mușchiul și mușchi pe al lui sân,/ Barba-n pământ i-ajunge și genele la piept.../ Așa fel și noapte de veacuri el stă orb,/ Picioarele lui vechie cu piatra-mpreunate,/ El numără în gându-i zile nenumărate,/ Și fâlâie deasupra-i, gonindu-se în roate/ Cu-aripele-ostenite un alb și-un negru corb*”¹⁶⁰. Numărătorul clipelor s-a smuls lucidității diurne, el experimentând, de fapt, un vis; din acest vis al vremurilor îl trezește Arald pentru a fi convertit la religia primitivă în schimbul ridicării dintre morți a iubitei sale. Întoarcerea într-un timp religios revolut se face prin „*poarta prăbușită ce duce-n fund de munte*”.

Credința bătrânului, rustică și elementară în aparență, își susține ritualurile într-un cadru ezoteric cu caracteristici demonice: „*În dom de marmur negru ei intră liniștiți/ Și porțile în urmă în vechi țâțâni s-aruncă./ [...] / Lucesc în juru-i ziduri ca tuciul lustruiți*”. Taumaturg și vrăjitor, bătrânul se servește de „*a farmecelor vargă*” și de incantații orifice pentru a o smulge din Hades pe Maria-Euridice „*Și mii de glasuri slabe încep sub volta largă/ Un cânt frumos și dulce – adormitor sunând./ / Din ce în ce cântarea în valuri ea tot crește,/ Se pare că furtuna ridică al ei glas,/ Că vântul trece-n spaimă pe-al mărilor talaș,/ Că-n sufletu-i pământul se zbate cu necaz/ Că orice-i viu în lume acum încremenește*”. Preambulul resuscitării la o viață înjumătățită, nocturnă, răsună fantomatic-ossianesc: „*Plânsori sfîșietoare împinse de blestem/ Se urmăresc prin volte, se cheamă, fulger, gem/ Și cresc tumultuoase în valuri, rânduri, rânduri...*”¹⁶¹. Învierea, apoi, echivalează cu o absorbție luminoasă („*scântei din steaua lină*”) și duhovnicească („*Iar dub dă-i tu, Zamolxe, sămânță de lumină,/ Din dubul gurii tale ce arde și îngheață*”), pentru ca întreaga alchimie a stihilor să obțină lichidul vital: „*Să-nchege apa-n sânge, din pietre foc să saie,/ Dar inima-i fecioară hrăniți cu sânge cald*”. Învolverarea firii este, însă, o răsturnare a ordinii divine, căci catapeteasma bisericii creștine se despică și mormântul eliberează „*o fantasmă/ / O dulce întrupare demă*” ce poartă însemnele cadavericului: „*Ochii căzuți în capu-i și buze viorie;/ Cu mâinile-i de ceară ea tâmpla și-o mîngâie -/ Dar fața ei frumoasă ca varul este albă*”. Eminescu și-o reprezintă pe Euridice ca pe o făptură demonică, stăpânită de sortilegiul lunar, dar spiritualizată de o frumusețe angelică: „*Și luna înnegrește și ceru-ncet se pleacă/ Și apele cu spaimă fug în pământ și seacă -/ Părea că-n somn un înger ar trece prin infern*”¹⁶². Frumoasa morbidă este un personaj ce apăruse încă în basmul **Făt-Frumos din lacrimă**; aici ea nu se dematerializează, însă, ci se încarnează, ieșind din infernala oglindă neagră: „*În negrul zid s-arată/ Venind ca-n somn lunatic, în pasuri line ea*”. În fapt, este vorba de o pseudo-ființă care consumă energia calorică a celui care o invocă, intermediar fiind iubirea: „*Își simte gâtul-atunci cuprins de brațe reci,/ Pe pieptul gol el simte un lung sărut de gheață/ Părea un jungbi că-i curmă suflare și*

¹⁵⁷ Ibidem, p. 72;

¹⁵⁸ Ibidem, p. 78;

¹⁵⁹ în **Antologie bilingvă de poezie franceză**, (« Eu sunt înneguratul – vădan – neconsolat,/Senior de Aquitanii cu turnul în ruină :/Singura-mi stea e moartă – și-n luthu-mi constelat/Soarele negru-al palei Melancoliei se-nclină.», trad. de Ion Bindea și I. Cămărășan), p. 100;

¹⁶⁰ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 78;

¹⁶¹ Ibidem, pp. 73-74;

¹⁶² Ibidem, pp. 74-75;

viață...”, până ce „sufletul ei dulce din ce în ce-i mai cald...”. În această ipostază, Orfeu este subjugat de o Euridice frigidă („Ea-nlănțuiește gâtu-i cu brațe de zăpadă”), efectul fiind, totuși, un acordaj muzical al naturii, chiar dacă de durată nesemnificativă: „Ca murmur de izvoare prin frunzele uscate,/Acuș o armonie de-amor și voluptate/Ca molcoma cadență a undelor pe lac”¹⁶³. În cele din urmă, Orfeul eminescian se dovedește un învingător, precum cel imaginat de Gérard de Nerval: „Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron,/Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée/Les soupirs de la sainte et les cris de la fée”¹⁶⁴.

I.9. Erosul vampiric. Celebrarea morții – vraja orfică și odoriferă

A treia parte a poemului descoperă figura unui Arald demonizat prin vampirism și morbiditate: „Un obrăzar de ceară părea că poartă el,/Atât de albă fața-i și-atât de nemișcată,/Dar ochii ard în friguri și buza-i sângerată,/Pe inima sa poartă de-atunci o neagră pată,/Iară pe frunte poartă coroană de oțel./De-atunci în baina morții el și-a-mbrăcat viața”. Cadrul în care se desfășoară iubirea nocturnă a eroilor are în comun cu nuvela fantastico-macabră a romantismului francez materialele cu lucire întunecată și jocul cromatic, puternic contrastant, negru-roșu: „Pe-oglinzi de marmuri negre un negru nimizez,/A facelor lucire răzbind prin pânza fină/Răsfâng o dureroasă lumină din lumină;/Zidirea cea pustie de jale pare plină/Și chipul morții pare că-n orice colț îl vezi”. Se instituie un transfer constant de substanță demonică între protagonist și ambientul său: „În salele pustie lumine roși de torții/Rănesc întunecimea ca pete de jeratic;/Arald se primblă singur, răsând, vorbind sălbatic -/Arald, tânărul rege, e-un rege singuratic -/Palatu-i parc-așteaptă în veci să-i vie morții”¹⁶⁵.

Maria, la rândul ei, devine o reprezentare *à rebours* a omonimei sale, Născătoarea de Dumnezeu, semănând fecioarelor vampirice ale lui Th. Gautier: „dar buzele ei roșii păreau că-s sângerate”. Seducția este necruțătoare de ambele părți, Arald având ochii „ucizători de dulci”, în timp ce ea îl înlănțuie cu părul ei bălai. Pe lângă fundalul muzical incantatoriu persistă și o învăluire odoriferă ce corupe rămășițele de luciditate: „Miroase-adormitoare vâzduhul îl îngreun/Căci vântul adunat-a de flori de tei troiene”. Teiul este un copac sacru, dar și emanator al unei arome halucinogene, în conformitate cu bifuncționalitatea componentelor universului poetic eminescian.

Beatitudinea vrăjii orfice și olfactive se transformă într-o celebrare a morții: „De-a morții gălbeneală pieriți ei sunt la față”¹⁶⁶. Cântecele dragostei este, totodată, și un bocet funebru: „Păinjenit e ochiu-i de-al morții glas etern”. Euridice și Orfeu sunt absorbiți în regatul umbrelor de un *cantus absconditus*: „Ca umbre străvezje ieșite din infern/Ei zboară...Vântul geme prin codri cu amar”. Cavalcada are suplețea celei descrise de Ludwig Achim von Arnim („Caî fug și se mlădie/Ca lungi trupuri de fecioare”¹⁶⁷), dar și disperarea încordată din balada **Fuga** a lui Mickiewicz („Ca scăpat de sub o pașă,/Calu-i arc și-n salt nebează./Fuge; zarea vrea s-o spargă/Când în fața lui aleargă/Prin pustiu, părând de ceară,/Vie flacăra fugară/Și tot sare pe morminte,/Iar cei trei ca vântul zboară/Înainte, înainte”¹⁶⁸). Natura intonează, precum în **Miorița**, un imn atât mortuar, cât și nupțial: „În sunete din urmă pătrunde-n fire cânt,/Jelind-o pe crăiasa cu chip frumos și sfânt,/Pe-Arald copilul rege al codrilor de brad”, doar că în balada eminesciană moartea nu mai reprezintă o reintegrare cosmică prin intermediul alegoriei nupțiale, ci o întunecare, o înțepenire a spiritului. Și „preotul cel păgân”¹⁶⁹ se întoarce la staza inițială, uitând de acel *Sehnsucht nach der Liebe* („dor de viață”) al lui Arald și de tentativa sa de a încălca frontiera imuabilă dintre cele două lumi cu ajutorul apostaziei și reconvertirii. **Strigoii**

¹⁶³ Ibidem, pp. 75-76;

¹⁶⁴ în **Antologie bilingvă de poezie franceză, El Desdichado**, (”Și-n două rânduri teafăr trecui peste-Acheron :Stărnind pe-alterna strună a-naltei lire-orphee/Înlăcrămări de sfântă și chiote de fee.”, trad. de Ion Bindea și I. Cămărășan), p. 100;

¹⁶⁵ M. Eminescu, **op. cit.**, pp. 76-77;

¹⁶⁶ Ibidem, pp. 77-78;

¹⁶⁷ în **Antologia poeziei romantice germane, Cîntecul călărețului**, trad. de Lazăr Iliescu, p. 149;

¹⁶⁸ A. Mickiewicz, **op. cit.**, p. 129;

¹⁶⁹ M. Eminescu, **op. cit.**, pp. 78-79;

rămâne poemul de referință pentru puterea ucigașă a *faptului* zilei, pentru confruntarea totală dintre Helios și Eros.

I.10. Viziunea morganatică. Demonismul ornamental

Există o ipostază miezonoptică a macabrului, un demonism al *psyché*-ei universale care își filtrează prin vămile veciei atomii sufletești. Este ceasul la care se deschid cerurile: „*La miezul nopții vezi pustia plană/Născând de suptu-i mândră caravană/De morți în valuri lungi și, trează,/Mergând încet spre-un vis: Fata-Morgana*” (**În căutarea Șeherezadei**). Viziunile morganatice se constituie într-un demonism pasiv și exterior, - aici își găseau plăcerea exersării condeiului poeți ca Sihleanu, Depărățeanu, Radu Ionescu, Catina -: „*De prin deșerturi lungi și depărtate,/În șiruri vin scheletele uscate./Pustiu-atunci cu caravane-sate,/Dormea ca mort sub luna care bate*”. Remarcabil rămâne însă sâmburele alegoric al poemului construit pe baza unui sistem de imagini convenționale. Sufletul poetic, aflat în starea de „*moarte vie*”, este singurul capabil să se expună privirii ucigătoare a vrăjitoarei „*cu roșii flori de mac în păru-i negru*”, personaj ce locuiește un palat oriental, demonizat: „*Pe lucii muri auritele pilastre./În jurul lor sunt așezate glastre,/Din care cresc bogate-ntunecoase/Ici roze negre, acolo flori albastre*”¹⁷⁰. Forța descrierii o depășește pe cea probată de Shelley în **Mont Blanc**: „*E o cetate-a Morții,-nconjurată/De-un zid înalt de gheață sclipitoare*”¹⁷¹. Sub chipul de Armidă, pelerinul reușește să-l distingă pe cel al fabuloasei Șeherezade: „*Ea înșira mărgăritare-n poale/Și pe-un covor persan, frumos și moale,/Ea-ntinde surâzând ca-n vis și lenes/A ei picioare de zăpadă goale*”. Prințesei somnului și a basmelor îi este dat să-l trezească pe intrus la adevărata viață spirituală: „*Te uită lung la mine, tu ce mort ești,/Pân-al tău suflet ochii va deschide*”. Odată ce s-a constituit un nivel comun de comunicare, demonismul ornamental de la începuturi lasă loc criticii lumii demonizate, conform scenariului poemelor eminesciene în care se aplică o strategie deductivă, de la abstract la concret. Frumusețea feminină maschează o voracitate instinctuală: „*S-aruncă ochi-întunecoși sălbateci,/Setoși de patimi c-ale unei biene*”. Tabloul mundan este zugrăvit în conformitate cu o estetică a urâtului à la Hieronymus Bosch: „*Ce-i lumea asta mă întreb acum:/Au nebunit-au, sau domnește ciurma?/De-acopăr moartea, ranele hidoase/Cu râs, cu-amorul, cu beții, cu gluma?*”. Concepția Șeherezadei este mai puțin sobră, ea fiind adepta lui *carpe diem* căci: „*Viața lor un vis al morții este,/Azi pradă ei, iar mâni ea o să-i prade*”. Existența, de fapt, este un Leviatan care înghite șiruri de generații, mecanica vieții și a extincției frizând absurdul prin sărăcia de sens a repetiției: „*Ce așli-n lume? miu de generații,/Popoare mândre sau obscure nații/De mult periră și pe-a lor cenușă/Trăiește...cine?...ei! înmormântații*”. Perspectiva coincide, în linii mari, cu cea din **Glossă**, întrucât pune în evidență alternanța viață-moarte și profunda legătură dintre cele două situații ale ființei, aflate aparent în opoziție ireconciliabilă: „*Moarte și viață, foaie-n două fețe:/Căci moartea e izvorul de viațe,/Iar viața este râul, ce se-nfundă/În regiunea nepătrunsei cețe*”¹⁷². În același timp, tragismul subiacent asigură melodicitatea versurilor gnomice, cuprinse în strofe organizate ca un expozeu ideatic. Alfred de Musset observa, cu subtilitate, că: „*Les plus désespérés sont les chants les plus beaux*”¹⁷³.

I.11. Ecartul dintre esență și existență. Extirparea ispitei venerice cu ajutorul privirii-bisturii. „Sirena desmierdării”

Poetul nu persistă, deocamdată, în meditația asupra demonismului lumii create de oameni, ci preferă să dezvolte dezbaterea cu privire la demonismul funciar al femeii, făptură golită și golitoare de esență: „*Femeia? Ce mai este și acest măr de ceartă,/Cu masca ei de ceară, și mintea ei*

¹⁷⁰ Ibidem, pp. 379-383;

¹⁷¹ Shelley, **op. cit.**, p. 17;

¹⁷² M. Eminescu, **Poezii**, pp. 384-385;

¹⁷³ în **Antologie bilingvă de poezie franceză, La muse**, („Nemuritorul cântec s-a zămislit din chin”, trad. de Ion Bindea și I. Cămărășan), p. 112;

deșartă, / *Cu-nfricoșate patimi în fire de copilă*”. Titlul poeziei însuși echivalează cu o mini-definiție: **Femeia?...măr de ceartă**, care se raportează la mitul lui Paris sau la cel al zeiței Discordiei. Semnificativ este, însă, raportul de congruență între femeia-actriță și fațetele lumii: „*Comediantă veche ca lumea-comedie / Ea joacă azi – juca-va de astăzi ani o mie*”.

Demonismul femeii din această etapă a poeziei eminesciene își are originea în incapacitatea de a accede la o cunoaștere a esențialului și a cultivării excesive a aparențelor: „*Ea, cea ce nu gândește, gândind doară cu gura*”. Adorând o asemenea făptură „*sacrifici pentru vierm?*” și ești adus în pragul auto-desconsiderării: „*Desprețuiește lumea, pe sine-și-nsfârșit - / Desprețuiește gândirea că e desprețuit*”. Dat fiind că „*a vieții comedie mișcată e de aur*”, femeia, ca entitate dominată de cultul materialului, este refuzată de bucuriile înalte ale spiritului; poetul, însă, e un alchimist preocupat de esențele subtile, integrat acelei tagme ce declară cu îndreptățit orgoliu: „*aurum nostrum non est aurum vulg?*”. Pretinsa incandescență a iubirii este o simplă determinare instinctuală, pervertită prin sofisticare de către oameni. De aici și expresia anti-naturală, rizibilă a cochetăriei feminine: „*Ironică-i mișcarea a florilor în vânt / Când sug cu rădăcina viața din pământ; / Ironic e pământul – vistiernic de vieț?*”. Considerațiile de factură schopenhaueriană asupra complicațiilor sentimentale ajung la concluzia că „*oricare tont e-Adamul / Vieții viitoare?*” și că vraja iubirii este numai un subterfugiu pentru „*dorința de plodire*”. Se profilează la orizont conturul femeii-statuie, personaj care-și va lăsa amprenta și asupra simbolismului francez prin Paul Verlaine, cu al său **Mon rêve familier**: „*Son regard est pareil au regard des statues, / Et pour sa voix, lointaine et calme, et grave, elle a / L'inflexion des voix chères qui se sont tuées*”¹⁷⁴.

Controlul lucid al pornirilor inimii nu aduce armonia sufletească; asfixierea dorinței are ca rezultat negarea vieții, acum lipsită de înțeles. Reluând dilema din **Andrei Mureșanu**, Eminescu practică distincția între o moarte aparentă și alta reală („*O, moarte! – nu aceea ce-omori spre-a naște iar, / Ce umbră ești vieții, o umbră de ocară - / Ci moartea cea eternă, în care toate-s una, / În care tot s-afundă, și soarele și luna*”¹⁷⁵), el imaginând o surpare în neant a întregului cosmos și nu numai cea a existențelor individuale. În felul acesta s-ar putea reface unitatea originară, atât de scumpă romanticilor, și reducerea diversității la multiplul comun al (Non) Ființării.

Așadar, decât o iubire falsă și utilitară, poetul preferă regăsirea unului și exterminarea diadei. În **Cînd te-am văzut, Verena...**, pseudo-misoginismul eminescian atinge cea mai înaltă cotă a sa, aplicând celor cinci simțuri o disciplină anahoretică: „*Cînd te-am văzut, Verena, atunci am zis în sine-mi / Zăvor voi pune minții-mi, simțirei mele lacăt, / Să nu pătrundă dulce zămbirea ta din treacăt / Prin ușile gândirei, cămara tristei inemi*”. Susceptibilitatea aceasta față de armele seducției feminine este motivată de dorința păstrării neșubrezite a *geniului*, izvor de inspirație și elevație sufletească: „*Căci nu voiam să ardă pe-al patimilor rug / Al gândurilor sânge și sufletu-n cântare-mi; / Și nu voiam a vieții iluzie s-o sfaremi / Cu ochii tăi de-un dulce, puternic vicleșug*”.

În combaterea pasionalității nu se face apel la metoda axiomatic-geometrică a lui Spinoza, ci la cea a dezmembrării brutale, cu plecare de la premisa funebră („*Păreai a fi-nceputul frumos al unui leș*”¹⁷⁶), specifică lui Baudelaire: „*Te miri atunci, crăiasă, când tu zămbești, că tac: / Eu idolului mândru scot ochii blânzi de șerpe, / La rodul gurii tale gândirile-mi sunt sterpe, / De cărnurile albe eu fâlcile-ți dizbrac. / Și pielea de deasupra și buzele le tai. / Hidoasa căpățână de păru-i despoiată, / Din sânge și din flegmă scârbos e închegată*”. Această modalitate a privirii ce se vrea izvorâtă dintr-un „*rece ochi de mor?*” trădează o sensibilitate excesivă la argumentul corporal, de unde și concluzia: „*Ușor te biruiește poftirea frumuseții*”, mai ales că ea introduce în inimă „*viermele vieții*”. În contra înlănțuirilor venerice, bărbatul de geniu trebuie să-și *întărate* mânia și să-și sporească vigilența, întrucât: „*Venin e sărutarea păgânei zâne Vineri, / Care aruncă-n inimi săgețile-ndulcirii, / Dizbărbătează mintea cu valul amăgirii*”¹⁷⁷.

¹⁷⁴ în **Antologie bilingvă de poezie franceză**, p. 148;

¹⁷⁵ M. Eminescu, **Poezii**, p. 403;

¹⁷⁶ Ibidem, p. 404;

¹⁷⁷ Ibidem, pp. 404-405;

Soluția recomandată este de proveniență biblică: extirparea organului care facilitează transmiterea mesajului cu conținut amoros către creier.

Aceeași problematică poate fi identificată și în **M-ai chinuit atâta cu vorbe de iubire**. În plus, apare și motivul shakespearian al efebului care torturează cu perfecțiunea sa simțurile adultului subjugat: „*Demonic-dureroasă era acea simțire -/Dureri iar nu plăcere a tale sărutări*”¹⁷⁸. Perfecțiunii acesteia i se contestă din nou temeiul: „*Și totuși mi se pare că-n fire-ți e-o greșeală/De împli al meu suflet c-o boare de răceală*”, ea ascunzând o natură umană pervertită: „*Și știi, nefericito, că ochiul tău m-atrage/ca un magnet – și totuși în taină îl respinge*”. Incompatibilitatea va fi totală („*sângele meu este dușman la al tău sânge*”) și implică evadarea din cercul strâmt, lucru ce îi va imposibil Luceafărului: „*Dar am lăsat eu iute al ființei tale cerc./Ca dintr-un somn magnetic eu m-am trezită îndată*”. Erosul demonic urmărește anihilarea calitativă a „obiectului” iubirii: „*Ai fi ucis și capul și inima din mine/dacă-n a tale lanțuri eu m-aș fi prins mai bine*”, și tinde să refacă unitatea monstroasă dintre Ulise și Circe. Dragostea autentică este organizată simfonic și consună cu armonia stelară, lucru care nu se întâmplă aici: „*Ah! sufletele noastre nu sunt de fel armonici/Și sunt ca două note cu totul discordante*”¹⁷⁹. În cele din urmă se dovedește că păcatul iubitei rezidă în exces, în încălcarea aceluia nec sutor ultra crepidam: „*dar nici nu ești femeie...Un demon tu îmi pari,/Ce-ascunde foc din Tartar și-o cumplită răceală./Fără nici o armonie e toată viața ta;/Tu ești cumplit de bună, cum ești cumplit de rea*”, ceea ce contrazice impresia hibernală creată de descrierea inițială a sufletului feminin. *Anima* tulbură limpiditatea lui *animus* prin instinctualitatea coșmarescă: „*Acele noapți turbate de doruri și suspine/S-au dus ca un vis negru, sălbatec și urât*”. Recucerirea indiferenței amoroase restabilește contactul cu o muză mai geloasă decât aceea a lui Alfred de Musset: „*O muse, spectre insatiabilă*”¹⁸⁰.

Pentru păzirea auzului reia situația arhetipală a lui „*Odissev cel mult meșteșugareț*”¹⁸¹ în lupta cu melosul demonic. Din nou se accentuează rolul nefast al ritmurilor senzuale asupra mentalului masculin: „*Căci cântecele-acestea te-nchină desmierdării/Și-ți leagă simțirea pe undele uitării;/Se varsă înăuntru-ți a aerului miere/Slăbănogindu-ți mintea și mândra ei putere/[...]/Prea dulce adormire în aer curge miere/Și inima-ți bărbată devine de muieră*”. Aparențele seducătoare și sonurile ademenitoare sunt mijloacele cu ajutorul cărora fantezia virilă este stimulată să producă viziuni îmbietoare prin moliciune. Complexele articulații lirice sunt, astfel, copleșite de imaginile desfătării: „*Iar mintea ta cu purtarea ei cea nălucitoare/Nu încetează-n forme a plămădi, ușoare,/Acele chipuri mândre în cântec înțelese;/Cu chipuri pătimase se umple ea adese./Când cântăreții nu-i vezi ș-a fi muieri se-ntâmplă,/Atunci se bate-n tremur sângele tău sub tâmplă/Și-n primitorii creieri îndată el încheagă/Postite chipuri albe – femei cu firea dragă*”¹⁸². De aici și recomandarea eludării anumitor ritmuri, considerate demonice din aceleași considerente: „*Nu fluierați de-aceea urechea-n versul iambic;/Picior-ușor se mișcă în saltul ditirambic,/Fără de rânduială, și dulce și molatic/Ca ceara ea îți face sufletul muieratic*”. Fiind și el parte al aceluia *irritabile genus*, poetul condamnă dezordinea artistică, reflex al unei dezordini pasionale: „*Căci fără de rânduială e al femeiei vers,/Ca de pe-o tablă gândul din minte ți l-a șters;/Te farmecă, urechei neavând învelitoare,/Sirena desmierdării de moarte purtătoare*”. Drept exemplu al degenerescenței artistice sunt aleși asirienii din antichitate, care se „*pribănesc de cartă*” și căzutul în dendrolatrie, Xerxes.

I.12. Masochismul îndrăgostitului. Dragostea-luptă; între sugestie și provocare

Îndârjirea poetului împotriva Venerei („*Vénus perverse*”, la Th. Gautier) și a arsenalului ei devastator nu rezistă pentru mult timp la o temperatură înaltă. Tonul inchizitorial scade în **Pierdută pentru mine, zâmbind prin lume treci**, poate și datorită faptului că, în paralel cu imaginea iubitei, rămasă „*tot numai femeie*”, este invocată și cea a mamei, precum în **Melancolie**.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 406;

¹⁷⁹ Ibidem, pp. 406-407;

¹⁸⁰ în **Antologiu bilingv de poezie franceză, Le poète**, p. 114;

¹⁸¹ M. Eminescu, **Poezii**, pp. 407-408;

¹⁸² Ibidem, pp. 408-409;

Femeia iubită este încă idolatrizată („O, tu! tu Dumnezeu și viața vieții mele”¹⁸³), ceea ce constituie păcatul capital și argumentul cel mai de luat în seamă împotriva dragostei pământești, chiar sub formele ei cavaleresti. De bună seamă puterea vrăjii feminine este supranaturală: „O, demone, viața-mi și sufletu-mi de vrei/De ce mai stai pe gânduri, de ce nu mi le cei?”, din moment ce se suprapune peste amintirea sacră a mamei. Nu există o simbioză între imaginea maternă și cea a iubitei, întrucât cea de a doua nu presupune decât o vasalitate aspră: „Să văd a ta făptură să nu mai fi ajuns!/Ce demon oare-n cale-ți m-a pus ca să pătrunz -/Și de sub frunte ochii mai bine i-aș fi rupt/Decât să sorb din ochii-ți veninul ce l-am supt,/Decât să fiu un preot la un astfel de cult,/Mai bine-mi rupeam capul ș-aș fi perit de mult!”¹⁸⁴. Reluarea ideii privitoare la extirparea organului prin care parvine ispita nu aduce ceva cu adevărat major în dialectica iubirii, deoarece sadismul iubitei satisface, de fapt, masochismul îndrăgostitului: „Durerea-mi este dragă, căci de la tine-mi vine/Și-mi iubesc turbarea căci te iubesc pe tine”. Iraționalul triumfă în cele din urmă – așa cum se întâmplase și în **Venere și Madonă** –, demonului frumos i se iartă mulțimea viciilor, iar victima dragostei se predă necondiționat celui care i-a cucerit inima - indiferent de orice faptă reprobabilă anterioară (*turpitudine*): „Că-n lupanar văzut-o-ați jucând, bătând din palme/Și o să-mi par-un înger, în gândul lui cu psalme!/Spuneți de ea tot răul de vrei să-nnebunesc:/Că-i heteră, un monstru, că-i satan – o iubesc!”¹⁸⁵. Incandescența pasiunii presupune un transfer de ființă înspre subiectul adorat, o alienare ce îl apropie pe amant de letargia morală a lui Satan din **Éloa**: „Et de moi-même à moi si grande est la distance,/Que je ne comprends plus ce que dit l'innocence”¹⁸⁶.

Desigur, zbulciul amoros atinge și partea feminină, accentuându-i și mai mult transparența nefirească, demonică a chipului, care devine din statuar fantomatic: „Iar fața ta e străvezie/Ca suprafața albei ceri/Și numai ochii mari sunt turburi/De umbra negrelor dureri”¹⁸⁷ (**Iar fața ta e străvezie**). Combinația de *venin și farmec* întetește dorul, care este expresia sufltească a imboldului de a reface androginul, ca restaurare a unei ființe compuse, dar omogenă ca substanță (*ὁμοῦσιος*).

Poezia, la această dată, păstrează înlănțuirea discursivă a ideilor versificate, cu mențiunea că poetul nu abdică de la poziția sa privilegiată de *privitor* și *decorator* al circumstanței erotice. Dragostea este întotdeauna asemănată luptei, însă, importantă va fi și impresia produsă asupra celor care asistă la această confruntare (romanticul *l'étalage du moi*). Există o diferență subtilă între drapajul public și cel privat, unicul aspect comun fiind agresivitatea delicată a femeii adulate: „De vrei ca toată lumea nebună să o faci,/În catifea, copilă, în negru să te-mbraci -/Ca marmura de albă cu fața ta răsari,/În bolțile sub frunte lumină ochii mari”¹⁸⁸. În **Icoană și privaz** scriitorul mizează cu desfătare pe divergențe care converg în mod subtil – subterfugiu artistic gen *concordia discors*: „de vrei să-mi plăci tu mie, auzi? și numai mie,/Atuncea tu îmbracă mătăsă viorie./Ea-nvinețește dulce, o umbr-abia ușor”. Este diferența dintre *provocare* și *sugestie*, transpusă vestimentar în drapajul neguros și masiv al catifelei (neagră), infirmat de vaporozitatea mătăsii viorii, culoare a transparenței, a profunzimilor presupuse. Veneră sau Madonă, femeia percepe numai latura narcisică a reflectării superbiei sale în ochii celorlalți: „ea nu vrea iubire...vrea numai adorare.../Tâmpit să-mi plec eu fruntea ca sclavul la picioare”. *Amour courtois* versus *amor impurus*. Iubita rămâne o făptură prozaică, *terre-à-terre*, în pofida mirajului poetic care se țese în jurul ei. Profilul Cătălinei se conturează cu tot mai multă pregnanță, de unde și concluzia poetului adorator: „Ce-i zic Dumnezeire, și înger, stea și zee,/Când ea este femeie, și vrea a fi femeie?”¹⁸⁹. Ca să conchidem în termenii lui Averroes femeia e *intellectus passivus* (pieritor ca și suportul lui material), bărbatul de geniu fiind *intellectus agens* (înțeles ca rațiune a speciei umane din care se împărtășesc toate spiritele individuale).

¹⁸³ Ibidem, pp. 410-413;

¹⁸⁴ Ibidem, pp. 413-414;

¹⁸⁵ Ibidem, p. 415;

¹⁸⁶ Alfred de Vigny, **op. cit.**, (“ I-atât de mare depărtarea între mine și sinele meu propriu/Că nu mai înțeleg ce-nseamnă inocența ”, trad. n.), p. 31;

¹⁸⁷ M. Eminescu, **Poezii**, p. 417;

¹⁸⁸ Ibidem, p. 425;

¹⁸⁹ Ibidem, p. 429;

Prins între o frumusețe ignară și o artă salonardă, ca între Scylla și Caribda, poetul trăiește sentimente contradictorii, modul său de a-și exprima dragostea făcând apel tot mai des la figura ambiguă a oximoronului: „*Venin și farmec port în suflet*”. Aceeași senzație ambiguă, exprimată prin intermediul aceleiași tehnici, se putea întâlni la un romantic minor ca August von Platen-Hallermünde: „*Cui viața este chin și chinul viață*” („*Wem leben Leiden ist und Leiden Leben*”). Vinovată de dilema aceasta se face natura duplicitară a iubitei, care generează „*dureri de moarte*” sufletului, fără a înceta să-și exercite forța seducției: „*Căci fermecat sunt de zâmbirea-ți/Și-nveninat de ochii verzi*” (**Venin și farmec**)¹⁹⁰. Demonismul feminin constă tocmai într-o atare epuizare a energiei spirituale a bărbatului de geniu, în incapacitatea lui funciară de a trece de la un superficial exercițiu de admirație la o implicare totală într-un destin cu semnificație supra-individuală. Printr-un straniu proces de *ablatio memoriae*, femeia a uitat totul despre existența paradisiacă.

1.13. Dezintegrarea eului poetic. Demonismul apocaliptic

Intrat în starea aceasta de tensiune sterilă, geniul pierde contactul cu eul lui poetic și are viziunea, tipic romantică, a extincției ego-ului originar. Aceasta este moartea (*ultima fata*) propriu-zisă. Întâlnirea din **Vis** (1876) este precedată de un drum inițiativ, o descindere infernală, în care sunt reluate toate coordonatele spațiale ale fanteziei eminesciene, alcătuiindu-se un inconfundabil peisaj-simbol, demonizat de patina funerară care se așterne pe elementele universului liric: „*Pluteam pe un râu. Sclipiri bolnave/Fantastic trec din val în val, / În urmă-mi noaptea-mi de dumbrave, / Nainte-mi domul cel regal. / Căci pe o insulă în farmec / Se nălță negre, sfinte bolți / Și luna murii lungi albește, / Cu umbră împlie orice colț*”. La transfigurarea peisajului „*în farmec*”, contribuie și orfismul melancolic-tânguitor. Acum are loc visul simbolic (*ὄνειρος* sau *somnium*), menit a pregăti intrarea spectrală a fantomei voievodale: „*Acum de sus din chor apasă / Un cântec trist pe murii reci / Ca o cerșire tânguioasă / Pentru repaosul de veci. / Prin tristul zgomot se arată, / Încet, sub vâl, un chip ca-n somn / Cu o făclie-n mâna-i slabă - / În albă mantie de Domn*.”¹⁹¹. Aceeași dezintegrare a eului poetic este deplânsă și în **De ce în al meu suflet**, poetul constatând cu luciditate, dar și cu o spaimă abia disimulată, cum devine o formă golită de conținut, recipient inexpressiv în care sălășuiește spiritul-cadavru: „*De ce în al meu suflet / De ani eu moartea port, / De ce mi-e vorba sacă, / De ce mi-e ochiul mort*?”¹⁹². Stins este și interesul pentru identificarea sensului ascuns al lumii, ca și disprețul pentru o sub-umanitate reificată, lipsită de personalitate și incapabilă de trăire axiologică; în lipsa iubirii transfiguratoare, artistul ajunge și el un agent demonic ce răspândește o „*sură, stearpă teorie*”, fără relevanță valorică: „*Lumea îmi părea o cifră, oamenii îmi păreau morți, / Măști, ce răd după comandă, cari ies de după porți / Și dispar – păpuși măiestre, ce că sunt nici că nu știu / Și-ntr-o lume de cadavre căutam un suflet viu*” (**Lumea îmi părea o cifră**)¹⁹³. Friedrich Schlegel numise această atitudine de izolare consternată „*furia insatisfacției*”.

Anul 1877 aduce în prim plan, din nou, acel demon al *expansionii*, al lipsei de măsură, caracteristic unui personaj ca Toma Nour, care se îndepărtează de idealul clasic grec *metron ariston* („măsura este cea mai bună”) și *meden agan* („Nimic prea mult”). Tânărul din **Codru și salon** este sortit să fie un excesiv, o făptură cu aptitudini titanești, dar condamnată la demonism din cauza unei *răceli* sufletești care-l face incapabil să-și răsfrângă ființa în iubire: „*În ochii unui tânăr sădită e răceala / Și note cât de blânde în inimă-i n-ajung*”¹⁹⁴. În ochii iubitei el citește o presupusă infatuare nemărginită și un reproș adresat lui pentru soarta ei săracă în circumstanțe excepționale. De fapt, totul nu este decât un pretext pentru declanșarea demonismului temperamental al bărbatului: „*Ai vrea să storc din mare amărăciunea-ntr-o țară / Și într-o picătură s-o beau, să-nnebunesc? / Spre-a împlini vo unu*

¹⁹⁰ Ibidem, p. 420;

¹⁹¹ Ibidem, p. 432;

¹⁹² Ibidem, p. 601;

¹⁹³ Ibidem, p. 602;

¹⁹⁴ Ibidem, p. 453;

din dorurile tale/Au pot să fiu, copilă, de trei ori Dumnezeu/Și ce-au făcut puternic în veacurile sale,/Acea într-o clipă să pot a face eu?// O, de-aș putea s-amestec a lumii lucruri toate,/După a mea voință un ceas să te încânt,/Cu susu-n jos ar merge a firii legi bogate,/Pustiu ar fi în ceriuri și ceriul pe pământ”. Îndrăgostitul romantic, copil al codrului insondabil și glorios, nu concepe dragostea ca un prilej de desăvârșire spirituală prin comunicare supra-verbală, ci ca pe un delir imaginativ în care virtuala moarte a iubitei i-ar da ocazia de a disloca ordinea universală: „Cînd ai muri, iubito, căci contra morții n-are/Nici Dumnezeu putere, atunci cu amar/Aș stinge în grămadă sistemele solare/Și-n ăst mormânt te-aș pune ca pe-un mărgăritar./Iar eu, eu singuratec în lumea cea pustie,/În chaos fără stele și fără de nimic,/M-aș arunca – un demon – să cad o veșnicie,/De-a pururi și singur deșertul să-l despici.”¹⁹⁵. Conflictul din **Mortua est**, reeditat în felul acesta, oferă demonului posibilitatea de a viziona într-un zbor intergalactic ruinarea creației divine, considerată o expresie a ordinii tiranice: „Fantasmă nesfârșită și totuși diafană,/Din lume exilată neaflând limanul său,/Demon, gonit de-a pururi de ordinea tirană -/Acela să fiu eu”. Mai puțin inocentă, deci și mai puțin naivă, decât Éloa, „sora îngerilor”, iubita citește cu precizie înverșunarea caracteristică neamului Cain („Dar nu mai crezi în visuri, căci nu mai crezi nimic”) și transformarea dragostei într-o sursă de energie pentru sufletul doritor de revanșă transcendentală. Este defectul care, în concepția lui Tudor Vianu, l-a dus la pierzanie și pe regele Lear, anume: „hipertrofia conștiinței de sine”¹⁹⁶. O percepere strict volițională a euforiei sentimentale este însă – consideră femeia doritoare de dragoste pură și senină – un semn al lipsei de generozitate și al persistenței într-o vină atavică: „Nu mintea ta, nu ochii, ce fulgeră-n tăcere,/Nu astea mă îngheață de-mi vine ca să mor./Mă doare – nu știu...glasul amestecat cu fiere,/Căci sufletu-ți e-o rană, suflările-ți mă dor./Ce vrei? Îmi pare-n ochii-ți că văd o veche vină./În vorbă amintirea a unei crude munci,/În inimă e-o parte cu totul străină -/De-ai fost vrodată tânăr, e foarte mult de-atunci!”¹⁹⁷.

I.14. Demonismul exotic și barocul realizării stilistice

Demonismul exotic, cu o realizare stilistică fastuoasă, se întâlnește în **Diamantul Nordului**, poem al verificării sentimentului prin înfruntarea ispitei glaciale, al atracției ideatice refractare la căldură. Cadrul natural, inițial luxuriant, este prezentat chiar de la început ca un spațiu-capcană; stâncile dintre care răsare luna: „Păreau urieși ce în cuib de balaur/Păzea o măreață comoară de aur”, în timp ce în calea cavalerului se aștern „Liane-nflorite în feluri de fețe”¹⁹⁸. Pentru a accede la inima fetei, pretendentul trebuie să aducă „piatra luminei”, care apasă gândirea domniței - mineral acvatic („A Nordului mare o piatră ascunde,/Lucește ca zău prin negrele-i unde”) ce o obsedează și îi inhibă disponibilitățile afective („De-un farmec legată-i întreaga-mi simțire”¹⁹⁹). Situația epică este aceeași cu cea din **Noaptea de decembrie** a lui Macedonski, întrucât este vizat drumul inițiat și obstacolele inerente lui. Pe de altă parte, nu se poate trece cu vederea aproximarea circumstanței erotice din **Lucefărul**, prințesa trebuind să fie eliberată de atracția pentru inefabilul metafizic înainte de a putea consimți la dragostea pretendentului. Cavalerul va repeta voiajul Lucefărului, dar pe orizontală, viteza sa formidabilă fiind indicată de senzația că decorul se mișcă odată cu el. Cavalcada sa titanescă face și ea parte din recuzita romantică, latura originală constând în menționata dislocare a formelor de relief: „Fugea Cavalerul. – Dar codrii-n urdie/În urmă-i s-adună și iar se-mprăstie;/Câmpiile șese alunecă iute,/De-asupra-i s-alungă de fulgere sute./Și luna s-azvârle pe-a norilor vatră,/Pâraiele scapăr, bulboanele latră,/Deasupra lui cerul i-aleargă în urmă/Și stelele-n râuri gonite, o turmă./Și munții bătrâni îl urmau în galop/Cu stâncele negre, gigantici ciclopi,/Greoale hurducă pământu-n picior,/Prăval de pe umeri pădurile lor./Se-ntreabă: Fug eu? sau că lumea întreagă/A rupt-o de fugă nebună, pribeagă?/Sau mări subterane duc munții cu sine,/Purtându-m-o frunză pierdută pe mine”. Elongarea spațială

¹⁹⁵ Ibidem, p. 457;

¹⁹⁶ Tudor Vianu, **Studii de literatură universală și comparată**, Editura Academiei, București, 1963, p. 83;

¹⁹⁷ Ibidem, p. 458;

¹⁹⁸ Ibidem, p. 459;

¹⁹⁹ Ibidem, p. 461;

a celui plecat spre țărături nordice este accelerată de apariția, și ea de factură titanescă, trufașă (*superbe*), a lui Neptun: „*Vuind vine mândrul al mărilor crai*”.

Dar acest *intermezzo* titanesc este curând copleșit de indiciile pătrunderii într-un regat demonic, un regat luminat selenar, cu vegetație devitalizată, totul fiind invadat de vraja unei muzici ce dizolvă voința: „*O muzică tristă, adânc-voluptoasă, / Pătrunde-acea lume de flori și miroasă; / Și verșile lanuri se leagă-n lună / Și lacuri cadența cântărilor sună. / Subțirile neguri păreau pânzării / De brum-argintoasă, lucind viorie; / Și florile toate sub ea-ncremenite / Respiră bogate miroase-adormite. / Pe-al codrilor verde, prin bolțile dese, / Prin mreje de frunze seninul se țese; / Și apele mișcă în păture plane - / În funduri visează a lumii icoane*”. Trebuie să ținem cont că, așa cum precizează Jacques Derrida: „metafora nu este niciodată inocentă”²⁰⁰. Exacerbarea senzualității orfic-olfactive, legănarea lenitivă a componentelor peisajului anunță apariția femeii brune, frumusețea demonică prin forța seducătoare a artificului supra-considerat: „*În părul ei negru lucesc amorțite / Flori roși de jeratic frumos încâlcite, / Rubine, smaranduri, astfel presărate, / Sălbatec-o face la față s-arate... / Și ochi de-un albastru, bogat întuneric, / Ca basme păgâne, de-iubire chimeric, / Lucesc sub o frunte curată ca ceara - / Zâmbirea-i îmbată ca noaptea, vara. / Pe codri-nfioară a ei frumusețe / Și apele fulger cu undele crețe; / Se pare că-nvie a basmelor vremuri, / Căci lumea-i cuprinsă de-un dulce cutremur*”. Edgar Papu remarca latura utilitară, compensatorie a *înfrumusețării* excesive practicată de sexul slab: „Femeia este prin excelență ființa care folosește strălucirea ca substitut al puterii”²⁰¹. Acesta va fi obstacolul maxim în calea inițierii, obstacol pe care căutătorul pietrei prețioase, simbol al dragostei adevărate, spiritualizate, reușește să-l depășească prin intensitatea visării și dominarea rațională a simțurilor („*Căci mintea mea pus-au simțurilor lacăt*”). Straniu se înfățișează și regatul Nordului, a cărui demonie este semnalată, prin contrast cu exotismul anterior, de diminuarea generală a vitalității și de mineralizarea peisajului: „*Mișcate de mare-n strigare măreață / A Nordului vin caravane de gheață... / Pe ceruri în neguri o stea nu s-arată, / Departe doar luna – o galbenă pată. / Cetăți hrentuite pe țări plutitoare, / Cu șiruri de dome, steclind de ninsoare, / Schelete-uriae purtând cremenite / Coroane în colțuri pe capuri băute. / Vin regii de Nord cu oștiri să se plimbe, / Cu chipuri ciuntite și umere strâmbre / Și toată strigarea, viurea, sunarea / E surdă ca ceriul, e moartă ca marea / În domele largi, prin palate deșarte / Răsună doar vântul... ca glasuri – departe. / Și spiritul morții eterne-n ruine / Își mișcă imperiul fără de fine*”. Nordul, ai cărui mesageri aveau să îngenuncheze trufia civilizatoare a Romei, restabilind măsura sfidată, a decăzut la rându-i până la stadiul unui ținut al beznei perpetue; răzbunătorilor neamurilor trace, care au preluat morbul decadent al romanilor și și-au pierdut aura hieratică ce-i înconjură în **Memento mori** și **Odin și poetul**, le este răpită și piatra magică, un soare subacvatic, ea fiind transferată în pasionala lume hispanică. Războinicii lui Odin trăiesc ceea ce, în poezia lui Eichendorff, se numea „voluptatea morții” (*Todeslust*). Eminescu își respectă în felul acesta concepția energetistă asupra istoriei, fiecare popor ales dispunând de o piatră filosofală pe care o va pierde atunci când misiunea sa istorică se încheie („*Pustiul e în dome – și zeii sunt morți*”²⁰²) și efortul cuceritor devine haotic, fără reverberație spirituală. Critica istoriei pe care o expune poetul român se înscrie în complexul ideatic elaborat de gânditorii romantici, dacă avem în vedere considerațiile Ricardei Huch: „estetica romantică, atât ca formă de exaltare a sentimentelor întunecate, cât și ca formă de divinizare a rațiunii creatoare și a criticii, a avut drept ideal îmbinarea dintre simțire și cunoștință”²⁰³.

Demonismul expansionist din **Codru și salon** își află, astfel, contraponderea în atrofia universală, surprinsă în celelalte poeme ale anului 1877. Ascultarea morții, melosul hipnotizant al cavoului nu mai găsește nici măcar energia necesară negării vieții. Nicolaus Cusanus indica drept cauză a dizolvării structurilor morale ordinea injustă (*perversus ordo*) și lipsa generalizată a cinstei (*deformitas omnis*), disfuncționalități care duc (în mod logic) la *descrescere*, *degenerare*. Iată de ce el face apologia „ignoranței știutoare” (*apologia doctae ignorantiae*). La Eminescu, însă, acceptarea extincției, departe de a fi o resemnare sapiențială budisto-creștină față cu inutilitatea asumării active a

²⁰⁰ Jacques Derrida, **Scritura și diferența**, Editura Univers, București, 1998, p. 35;

²⁰¹ E. Papu, **Barocul ca tip de existență**, vol. I, Editura Minerva, București, 1977, p. 251;

²⁰² M. Eminescu, **Poezii**, pp. 463-466;

²⁰³ Ricarda Huch, **Romantismul german**, Editura Univers, București, 1974, p. 101;

existenței, pare a fi rezultatul unei vrăji nefaste ce își arată efectele pe fondul unei oboseli insurmontabile: „*Auzi prin frunzi uscate/Trecând un rece vânt,/El duce viețile toate/În mormânt, în adâncul mormânt./[...]Și parcă sub bolți de piatră/Aud un rece cânt,/Ce-atrage viețile noastre/În mormânt, în rece mormânt*”²⁰⁴.

De fapt, aceasta este starea predominantă din ultimii ani de creație ai poetului, perioadă în care instantaneele demonice ajung să prevaleze asupra celor titanice. **Singurătate** (1878), aduce posibilitatea iubirii ca rememorare: „*În privazul negru-al vieții-mi/E-o icoană de lumină*”. Totodată, se confirmă neaderența la fluxul unei istorii sărăcite de semnificație („*Cu perdelele lăsate*”), irelevantă care se găsește reflectată și în vidul interior al gânditorului devorat de propriul său trecut: „*Amintiri/Țărăiesc încet ca greieri/Printre negre, vechi zidiri*”²⁰⁵. Ieșirea dintr-un joc devenit absurd s-ar putea face prin reiterarea situației de final din **Povestea magului...**, unde Călugărul îl invoca pe Mors sub chip de înger feeric și dătător de beatitudine: „*O, umbră dulce, vino mai aproape -/Să simt plutind deasupra-mi geniul morții/Cu aripi negre, umede pleoape*” (**Oricâte stele...**)²⁰⁶. Deși imposibil de obținut ca realizare concretă, iubirea rămâne singura trăire care conține în ea o fericire virtuală; virtuală întrucât evoluția pasiunii romantice - fiind necontrolabilă - tinde cu fatalitate către *hybris*. Amanții devin: „*Deux fantômes auxquels le démon prête une âme*”²⁰⁷, pseudo-ființe fără individualitate și fără conținut moral.

I.15. Invazia memoriei agonice și alegoria polară a erosului ratat

Imaginea lumii devitalizate prin înghețare, de fapt un peisaj *état d'âme*, se perpetuează în 1879 prin alegoria polară a dragostei în destrămare: „*De câte ori, iubito, de noi mi-aduc aminte,/Oceanul cel de gheață mi-apare înainte:/Pe bolta alburie o stea nu se arată,/Departo doară luna cea galbenă – o pată;/Iar peste mii de sloiuri de valuri repezite/O pasăre plutește cu aripi ostenite*”. În același timp, invazia memoriei („*Visându-se-ntr-o clipă cu anii înapoi*”) este un indiciu al încheierii unui ciclu individual, al anihilării posibilităților ființei: „*Suntem tot mai departe deolaltă amândoi,/Din ce în ce mai singur mă-ntunec și îngheț,/Când tu te pierzi în zăarea eternei dimineți*”²⁰⁸ (**De câte ori, iubito...**). Acum se face simțită și setea de anihilare fizică dar și metafizică, o aneantizare prin care sunt desființate înseși rădăcinile creației și temeiul existenței: „*Din zăare depărtată răsar-un stol de corbi,/Să-ntunece tot cerul pe ochii mei cei orbi,/Răsar-o vijelie din margini de pământ,/Dând pulberea-mi țărâni și inima-mi la vânt...*”²⁰⁹ (**Despărțire**). Demonismul acesta *pasiv*, în sensul de răsfrângere negativistă asupra propriei individualități, ne lasă să înțelegem că eroul liric al tuturor acestor poezii este dacul, detașat, acum, până și de confruntarea cu Demiurgul; pentru că el apare ca unic supraviețuitor al vremurilor eroice, dar profund dezamăgit de o lume incapabilă de adorație transcendențială („*Templele vechie pustie rămân*”) și devorată de un timp ce nu mai este trăit, ci el își trăiește protagoniștii: „*Viermele vremurilor roade-n noi*”²¹⁰ (**În van căta-veți...**). Astfel, Francesco de Sanctis deosebea concretele *res* de abstractele noțiuni ale lucrurilor (*species rerum*); frumosul, care ține de a doua categorie, „nu este decât el însuși; urâtul este el însuși și contrariul său; el poartă în sânul lui o contradicție: de aceea are o viață mai bogată, mai fecundă în situații dramatice”²¹¹.

²⁰⁴ M. Eminescu, **Poezii**, pp. 470-471;

²⁰⁵ Ibidem, pp. 85-86;

²⁰⁶ Ibidem, p. 473;

²⁰⁷ V. Hugo, **op. cit., Le mariage de Roland**, (“Două fantome cărora demonul le împrumută un suflet”, trad. n.), p. 243;

²⁰⁸ M. Eminescu, **Poezii**, p. 91;

²⁰⁹ Ibidem, p. 102;

²¹⁰ Ibidem, pp. 496-497;

²¹¹ Francesco de Sanctis, **Istoria literaturii italiene**, Editura pentru literatură universală, București, 1965, p. 223;

Salvarea nu mai este posibilă nici chiar prin iubire, pentru că microcosmosul uman s-a răzvrătit împotriva macrocosmosului, distrugând în felul acesta armonia universală („*Pierdută-i a naturii sfântă limbă*”) și mult-visata *adequatio rei et intellectus*. Drama rezidă în insuportabila lipsă de comunicare, insuficiență care este resimțită acut de către geniu („*Lipsește viața acestei vieți*”). Desființarea euritmiei universale are ca efect pierderea capacității introspective („*În van cat întregimea vieții mele/Și armonia dulcii tinereți*”) și izolarea individului pe un limb median, la egală distanță de sinele propriu și de supra-sinele cosmic („*Sunt neștelese literele vremii/Oricât ai adânci semnul lor șters*”). Finalmente, survine și dispariția artei - produs suprem al unei rase demiurgice -, ca urmare a abandonării oricărui ideal; după ani lungi de gândire a *formei* și de interogare a *conținutului* Eminescu revine la concluzia enunțată încă în **Epigonii**: „*Când nu mai crezi, să cânti mai ai putere?*”²¹² (**O, nștelepciune, ai aripi de ceară!**). Intellectul demonic, adică „*mintea rece, netedă, gândită*”²¹³ – după cum se auto-caracteriza Lucifer din **Tragedia omului** – nu mai găsește sursele divine ale categoriei *poeticului*.

I.16. Demonismul mitologic – germeii ai corupției în paradisul dacic

După reluarea în mai multe variante a poziției filosofice a dacului, Eminescu se întoarce la coordonatele spațio-temporale ale Geției mitice, tărâm selenar, stăpânit de vrajă și pătruns de o demonie latentă: „*Deodată luna-ncepe din ape să răsaie/Și pân’la mal durează o cale de văpaie./Pe-o repede-nmire de unde așterne/Ea, fiuca cea de aur a negurei eterne./Cu cât lumina-i dulce pe lume se mărește/Cresc valurile mării și țărmlul negru crește/Și aburi se ridică din fund de văi spre dealuri./O insulă departe s-a fost ivind din valuri,/Părea că s-apropie mai mare, tot mai mare,/Sub blândul disc al lunii, stăpânitor de mare*”. Niciodată, însă, nu se va ajunge, în cazul romanticului român, la condamnarea nocturnului, precum la catolicul Brentano: „*O, vrăjitorie a desfrânatei nopți*” („*O Zauberei Verbuhtler Nacht*”). Poemul este de fapt un fragment din proiectul dramatic care viza reconstrucția figurii titanice a lui Decebal, regii ciclului dac anticipând neamul cu pecete demonică al Mușatinilor. De aceea și tabloul mirific din deschiderea poemului se înnegurează, ajungând să reflecte „*răstălmăcirea neurotică*”²¹⁴ a lui Sarmis: „*Se clatin visătorii copaci de chiparos/Cu ramurile negre uitându-se în jos,/Iar tei cu umbra lată și flori până-n pământ/Spre marea-ntunecată se scutură de vânt*”²¹⁵ (**Sarmis**). Delirul regelui dac se datorează unui amor de o intensitate demonică, având drept tendință, cu consecințe funeste, idolatrizarea femeii îndrăgite și – semn al naturii excesive – căderea în *hybris*. Însă dacă Sarmis este un exaltat idealist, adevăratul demon se dovedește a fi „*Brigbelu ce cu Sarmis e frate mic de-a gemeni -/Ca umbra cu ființa sunt amândoi asemeni*”²¹⁶. Acest frate geamăn, în realitate fața întunecată a unei ființe hibride, își propune să pună în aplicare doctrina atingerii scopului prin eludarea barierelor morale, doctrină pe care o expusese la modul sarcastic Mureșanu. Manifestarea iubirii sale pentru Tomiris cunoaște același tipar demonic pe care îl aflasem în teatrul eminescian și pe care îl vom întâlni în **Luceafărul**. Este vorba, respectiv, de subjugarea voinței unuia dintre parteneri de către celălalt pentru a-l transforma într-o anexă subumană a cuplului. *Victima din iubire* nu poate decât să înregistreze cu luciditate procesul de hipnoză, fără a i se putea împotrivi: „*Ce galben ești la față,/Suflarea ta mă arde și ochiul tău mă-ngheață./Ce mă privești atâta? A ta căutătură/Mă doare, cum mă doare suflarea ta din gură./Ce ochi urât de negru! Cum e de stins și mort!/Închide-l, ah, închide-l – privirea ta n-o port...*”. Cel mai adesea, tipul acesta de atracție incontrollabilă nu atinge cote periculoase, ea fiind preludiul unei comunicări extrasenzoriale, a unei căutări androgine, dar în cazul lui Brigbelu demonul realizează un maximum de apropiere de stadiul

²¹² M. Eminescu, **Poezii**, pp. 500-501;

²¹³ M. Imre, **op. cit.**, p. 21;

²¹⁴ Carl Gustav Jung, **Despre formarea personalității**, în antologia **Puterea sufletului, III**, Editura Anima, București, 1994, p. 31;

²¹⁵ M. Eminescu, **Poezii**, pp. 524-525;

²¹⁶ *Ibidem*, p. 528;

monstruos al ființei satanice. Pasiunea sa - obsesia lui *cursus honorum* - dobândește determinări din ce în ce mai aberante, până când sentimentele nu mai reprezintă decât instrumente eficace ale luptei pentru putere. Dacă pentru Sarmis Tomiris era o zeiță, pentru Brigbelu ea devine o pradă fără șanse de apărare: „*Simt că l-a ta privire voințele-mi sunt sterpe, / M-atragi precum m-atrage un rece ochi de șerpe, / Fugi, fugi în lumea largă! Mă faci să-nnebunesc / Căci te urmez și totuși din suflet te urăsc*”²¹⁷.

„Nebunul Sarmis” își face apariția, în mod inopinat, la nunta fratelui geamăn cu fosta sa iubită, în prezența zeilor Daciei. Blestemul pe care el i-l aruncă lui Brigbelu este o profecie a prăbușirii unui regat ros de corupție – dar și un studiu din perspectivă shakespeariană a patologiei schizofrenice -, în felul acesta Eminescu evidențiind din nou dinamica romantică a istoriei: „*voi să-ngălbenească și sufletu-ți din piept / Și ochii-n cap să-ți sece, pe tron să te usuci, / Să sameni unei slabe și străvezii năluci, / Cuvântul gurii proprii, auzi-l tu pe dos / Și spaima morții între-ți în fiecare os. / În orice om, un dușman să știi că ți se naște, / S-ajungi pe tine însuți a nu te mai cunoaște, / De propria ta față, rebel, să-ți fie teamă / Și somnul – vameș vieții – să nu-ți mai ieie vama. / Te miră de gândirea-ți, răsai la al tău glas, / Încrămențește galben la propriul tău pas, / Cu mâinile-ți astupă sperioasele urechi, / Și strigă după dânsa plângând, mușcând din unghii / Și când vei vrea s-o-njunghii, pe tine să te-njunghii*”. Brigbelu este merit unei cronice înstrăinări de sine, ca urmare a uzurpării unui tron care-i depășește posibilitățile și a încăpățănării de a-l menține prin teroare. Sursa acestui rău este Zamolxe, dar zeul suprem al panteonului dacic – văzut prin prisma unui umanism grecesc – este intangibil, dovadă că injustiția este forța motrice a istoriei. La fel, natura imperfectă a zeilor face ca dragostea – prilej al evaziunii din istoria pervertită- să nu fie tolerată: „*Căci visul mângâios / A trebuit să piară... Prea, prea era frumos. / Cu-amor atât de fără margini și de nalt / Nu se cădea să fie un om la celălalt. / Prea nu aveam în lume nici sfânt, nici Dumnezeu, / Prea ne uitasem astfel de tot și tu și eu. / Cereasca fericire nu se putea să țină, / Nu se cădea s-o aibă o mână de țărână, / În lumea de mizerii și lacrimi nu e loc / Pentru atâta milă și pentru-atât noroc...*”²¹⁸. (**Gemenii**).

I.17. Respingerea și invocarea feminității cosmice

Ironici, zeii sunt totodată și geloși în momentul în care femeii – instrument al îngenuncherii superbiei masculine („*Și zborul cugetării-mi, mândria din cântare-mi*”) – i se schimbă destinația de golem în centru iradiant al inspirației. Din ciclul de poezii dedicate tratării motivului seducției agresive face parte și **Gelozie** (1881), poem al suspiciunii medievale față de ispită, dar și al sublimării suferinței prin puritatea sentimentelor. Împotriva dorinței „*guralive*” și a privirilor irezistibile plecate din „*arcu cel cu gene*”, bărbatul folosește tactica primitivă a descompunerii anatomice, ajutându-se de simțul vederii („*priviri grozave, ca mâni fără de trup*”) ca de un bisturiu cu care practică o disecție a aparenței înspre esență: „*Tu nici visai că-n gându-mi eu fălcile-ți dezbrac / De cărnurile albe și gingașe și sterpe, / Că idolului mândru scot ochii blânzi de șerpe, / Tu nici visai că-n gându-mi eu fața ta o ta!*”. Reacția virulentă la demonismul latent al frumuseții feminine - încă Seneca numea femeia *animal impudens* - este însă lipsită de succes, întrucât ea are aceeași influență ca „*steaua fatală peste mări*” asupra oceanului „*cu suferinți adânci*” care e pătruns de „*jalea luminei celei reci*”. Durerea imprimă ritmul deplasărilor cosmice, certitudine care plasează feminitatea în centrul spiritual al întregii lumi („*Astfel domnești pe visu-mi și pe singurătate-mi*”), ca o calitate regeneratoare a energiei vitale. În felul acesta este dejucat și planul demonic al divinității anti-umaniste, căci prin suferință titanul găsește deschiderea salvatoare către genialitate, creația echivalând cu posibilitatea atingerii perfecțiunii chiar în timpul unei existențe nedesăvârșite: „*mistuit de chinuri ca Tantalus în iad. / Dar în zadar! căci astfel a fost voința sorții / Ca tu să-mi dai durerea și voluptatea morții / Și să-mi răsai din marea de suferinți, înaltă, / Ca marmura eternă ieșită de sub dalta*”²¹⁹. Atitudinea stoică în fața suferinței îl apropie

²¹⁷ Ibidem, pp. 530-531;

²¹⁸ Ibidem, pp. 534-535;

²¹⁹ Ibidem, pp.536-538;

pe Eminescu de eroismul lui Alfred de Vigny: „*J'aime la majesté des souffrances humaines*” (**La maison du berger**)²²⁰.

În încercarea de a se împotrivi voinței sorții, artistul își creează propriul arhetip feminin („*Un chip tăiat de daltă, de-a pururi adora!*”), care să-i ofere o compensație pentru imperfecțiunea morbidă a lumii: „*Ca iarna cea eternă a nordului polar/ Se-ntinde amorțirea în sufletu-mi amar,/ Nimic nu luminează astei pustietăți,/ Doar sloiurile par ca ruine de cetăți,/ Plutind de asprul viscol al morții cei de veci.../ Tu ramură-nflorită...pe visul meu te pleci!// Din lumea de mizerii și fără de-nțele/ Cu ochii cei de gheață ai morții m-am ales/ Și totu-mi pare veșted, căzut și uniform./ Sunt însetat de somnul pământului s-adorm,/ Încît numai de nume îmi pare că exist...*”. Demonismul lumii este răscumpărat, în chip paradoxal, de feminitatea ideală pe care o închipuie eul liric, feminitate ce se mineralizează, cantonându-se în propriul contur desăvârșit. Pentru poezia profund masculină a lui Eminescu, eclipsarea feminității declanșează o criză ce are ca efect întunecarea sufletului, înghețarea substanței vitale și invocarea morții: „*Nimic de care-n lume iubirea să mi-o leg,/ Pustiul și urâtul de-a pururi mă cuprind.../ Doar brațele-ți de marmur în visul meu se-ntind!// Precum corăbii negre se leagănă de vânt/ Cu pânzele-atârinate departe de pământ,/ Cum între cer și mare trec păsările stol,/ Trec gândurile mele a sufletului gol,/ Întind ale lor aripi spre negre depărtări.../ Tu numai ești în visu-mi luceafărul pe mări*”²²¹ (**Apari să dai lumină**). Rolul din **Luceafărul** a fost inversat, acum geniul fiind cel care practică invocarea feminității cosmice fără de care universul său moral se descompune; se confirmă, astfel, „caracterul feminin al romantismului”²²². Așadar, arta singură nu poate, prin disciplina stilistică, să însufle viață unei existențe nesușinute estetic din interior, dar contribuie la plasticizarea idealului poetic, la antropomorfizarea sa, depășind, astfel, sincopa dintre sfera axiologică și cea a praxisului repetitiv.

Chiar și ipostazele puterii (împăratul, cezarul, voievodul) se construiesc în legătură cu anxietatea neîmplinirii erotice, ele nefiind decât variante demonizate ale curtării dimensiunii feminine a sufletului („*Astfel doar aș preface durerea-mi fără nume, / Dezbînul meu din suflet într-un dezbin de lume*”). Demonizate întrucât dominația mundană nu se poate obține decât în urma pactului malefic în care forțele răului sunt conjurate cu mijloacele specifice ritualurilor benigne: „*Ruga-mă-voi cu mîna uscată ținînd strana, / Deasupra mea cu-ntinse aripi va sta Satana*”²²³ (**Renunțare**).

I.18. Astrul iubirii defuncte. Demonism masculin și demonism feminin

Alienarea prin iubire cunoaște expresia cea mai acută în **Luceafărul**, dar și în variantele la cunoscutul poem, care nu fac decât să accentueze latura demonică a deschiderii amoroase idealizante și astrale. **Un farmec trist și nențeles** (1882) acuză irosirea forței vitale în obstinată urmărire a unei himere („*Un farmec trist și nențeles / Puterea mea o leagă, / Și cu nimic m-am ales / Din viața mea întregă*”), entitate morganatică capabilă să dizolve spațiul în temporalitate și, deci, să anuleze structurile psihice: „*E un luceafăr răsărit / Din negura uitării, / Dînd orizont nemărginit / Singurătății mării*”. Steaua misterioasă, loc geometric al aspirațiilor afective superioare, se transformă într-o gaură neagră ce tinde să absoarbă, prin implozie, structurile universale: „*Îngălbenit rămîne-n veci / Și-i e aproape stinsul, / Cînd ale apei valuri reci / Călătoresc cu dînsul*”. În fapt aceasta este revanșa – tragică – pe care și-o ia îndrăgostitul celest înșelat care, devenind un astru al iubirii defuncte („*luminează din trecut / Iubirii celei moarte*”), proiectează asupra întregii lumi un fascicul luminos hipnotizant și otrăvitor: „*Și se aprinde pe-orizont / Pustiul de mări și stepe / Și a lui farmec monoton / M-a-nvins fără-a-l pricepe*”²²⁴. Ovidiu, de asemenea, avertiza cu privire la influența

²²⁰ în **Antologie bilingvă de poezie franceză**, p. 82;

²²¹ M. Eminescu, **Poezii**, pp. 543-545;

²²² Ricarda Huch, **op. cit.**, p. 123;

²²³ M. Eminescu, **Poezii**, p. 546;

²²⁴ *Ibidem*, pp. 558-559;

negativă a luceafărului: „*Luceafărul de ziuă pe cer a picurat. / Luceafărul de ziuă lucea-n nemărginiri: / Vestea de vremuri negre, vestea nenorociri*”²²⁵

Împotriva acestei influențe nefaste a Luceafărului muribund, care îmbolnăvește cu razele sale destinul umanității, este oferit antidotul răcelii, al neimplicării, din versurile strict cadențate ale **Glossei**. Atitudinea stoică, izolarea scrutătoare, au menirea de a dejuca seducția greu de neglijat a unei lumi demonizate, ce mistifică esența personalității și practică până la derută jocul dintre adevăr și travesti: „*Cu un cântec de sirenă, / Lumea-ntinde lucii mreje; / Ca să schimbe-actorii-n scenă, / Te momeste în vârtej*”²²⁶. Umanizarea ar consta, astfel, în aflarea justei măsuri, destinație clasică ce permite evitarea unei stări conflictuale corosive între minte și inimă. Ce se întâmplă dacă *sirena* lumii reușește să potențeze nesăbuit pasionalitatea, adevărată cutie a Pandorei pentru echilibrul intelectual, ne este înfățișat în sonetul **Iubind în taină...** *Îmbătarea* gândirii este urmată de „*dulcea-nvăpăiere*” care anunță „*o vecinicie / De-ucigătoare visuri de plăcere*”, sfârșitul fiind însă întotdeauna cerșirea unui „*sfârșit durerii*”²²⁷.

Demonia presupune devierea înspre extreme, una fiind cea a devitalizării (*hipoestezie*), cealaltă a excesului pasional (*hiperestezie*). Plângerea lui Okeanos după fanata Veneție este provocată tocmai de epuizarea, printr-o trăire prea intensă, a resurselor vitale, luna spectrală întărind senzația de decrepitudine morbidă: „*S-a stins viața falnicei Veneții, / N-auzi cântări, nu vezi lumini de baluri; / Pe scări de marmură, prin vechi portaluri, / Pătrunde luna înălbind păreții*”. Demonismul pasiv își face simțite efectele prin reducerea angoasantă a registrului auditiv în favoarea unui sunet predominant: „*Ca-n țintirim tăcere e-n cetate. / Preot rămas din a vechimii zile, / San Marc sinistru miezul nopții bate*”²²⁸. Eminescu refuză până și proiecția onirică, cu rol compensator, pe care o admisesse August von Platen Hallermünde: „*numai în vis trăiește, triumfală, / Veneția, doar umbre vechi desface. / Leul Republicii în pulberi zace*”²²⁹. La fel, în **Se bate miezul nopții** (1883), limba clopotului închipuie o *cumpănă* a gândirii ce menține echilibrul între viață și moarte. Surprinzător este că, atunci când somnul nu vrea să *vămuiască* viața, devine extrem de activă prezența morții, în special ca regresie temporală înspre origini, cu efect de *circulus vitiosus*. Visarea tinde să reconstruiască în mod glorios faptele trecutului, pe când insomnia cauzează pesimism și tendința de anulare a timpului prin parcurgerea lui inversă.

Odată ce viața împrumută chipul morții („*S-asamăn între-olaltă viață și cu moarte*”²³⁰), în sensul de dispariție a provocării estetice, se sfârșește și amorul absolut, posesiv până la demonie, care devorase cuplul primordial din poezia eminesciană: „*Te duci și ani de suferință / N-or să te vază ochii-mi triști*”. În **Te duci**, amantul conferă termenului de *demon* un înțeles goethean, de asumare a contradicțiilor în numele unui ideal de perfecțiune morală și estetică: „*Un demon sufletul tău este / Cu chip de marmură frumos*”. Contemplarea chipului îndrăgît conduce la o atare intensificare a experiențelor senzoriale încât cuvântul de dragoste deviază adesea în blestem („*Te blestemam, căci te iubesc*”²³¹), afirmând încă o dată bipolaritatea trăirilor amoroase în creația eminesciană.

Demonismul, în manifestarea sa ultimă, ni se înfățișează în **Scrisoarea V**, deși aceasta fusese pregătită, așa cum am văzut, încă din **Te duci**. Sufletul daimonic al artistului nu se poate sluji de frumusețea feminină, întrucât aceasta este „*de prisos*” și nu servește decât la satisfacerea unor dorințe obscure („*gropițe face-n unghiul ucigașei sale guri*”). Plasarea femeii, chiar din începutul poeziei, în vecinătatea morală a Dalilei este menită a dezvălui determinarea sexuală, deci inferioară, a unei ființe cu aparență perfectă. *Eternul feminin* preamărit de Goethe își păstrează forța inspiratoare și la creatorul român, doar că grandoarea este una exclusiv conceptuală, neîmplinită de nici o ipostază concretă a feminității: „*Ea nici poate să-nțeleagă, că nu tu o vrei...că-n*

²²⁵ Ovidiu, **Tristețe, Elegia a III-a**, trad. de Eusebiu Camilar, Editura Tineretului, București, 1957, p. 41;

²²⁶ M. Eminescu, **Poezii**, p. 153;

²²⁷ Ibidem, p. 155;

²²⁸ Ibid., pp. 156-157;

²²⁹ în **Antologia poeziei romantice germane, Veneția XXII**, trad. de Ștefan Aug. Doinaș, p. 296;

²³⁰ M. Eminescu, **Poezii**, p. 157;

²³¹ Ibid, p. 163;

*tine/E un demon ce-nsetează după dulcile-i lumine,/ C-acel demon plânge, râde, neputând s-auză plânsu-și,/ Că o vrea... spre-a se-nțelege în sfârșit pe sine însuși,/ Că se zbate ca un sculptor fără brațe și că geme/ Ca un maestru ce-asurzește în momentele supreme,/ Pân-a nu ajunge-n culmea dulcii muzice de sfere,/ Ce-o aude cum se naște din rotire și cădere./ Ea nu știe c-acel demon vrea să aibă de model/ Marmura-i cu ochii negri și cu glas de porumbel*²³². Pygmalion căruia i se refuză însuflețirea creației, artistul nu adoptă misoginismul ca o formulă auto-protectoare, ci se îmbibă cu tristețea de a nu-și putea vitaliza arta prin comunicare. Așadar, Eminescu ajunge să practice distincția conform căreia demonismul masculin este de natură daimonică (Mefistofel: „O parte sunt dintru acea putere/ Ce numai răul îl voiește,/ Însă mereu creează numai bine”²³³), creator și prometeic, pe când femeia rămâne un factor negativ prin faptul că își cultivă aparența în dauna esenței („Frumusețea steagul ignoranței fâlfâind”²³⁴). Consecința demonizării ființei este împietrirea sufletească și mentală, imposibilitatea de recuperare a condiției adamice: „Când vezi piatra ce nu simte nici durerea și nici mila -/ De ai inimă și minte – feri în lături, e Dalila”²³⁵. Nu rămâne decât soluția restaurării ființării, în toată complexitatea manifestării ei (*apocatastasis panton*), pentru a transforma în realitate palpabilă utopia morală a lui Victor Hugo: „L’eclosion du bien, l’écroulement du mal” (**Plein ciel**)²³⁶.

Capitolul II

Titanismul eminescian

²³² Ibidem, p. 126;

²³³ Goethe, **Faust**, pp. 83-84;

²³⁴ Ibidem, p. 409;

²³⁵ M. Eminescu, **Poezii**, p. 128;

²³⁶ V. Hugo, **op. cit.**, (“Înstăpânirea binelui, prăbușirea răului”, trad. n.), p. 349;

„Je suis très grand, mes pieds sont sur les
nations,
Ma main fait et défait les générations. –
Hélas! je suis, Seigneur, puissant et
solitaire,
Laissez-moi m’endormir du sommeil de la
terre!”²³⁷

Figurile titanismului nu sunt printre cele mai des întâlnite în poezia eminesciană, în comparație cu cele ale demonismului și cele ale genialității. Dar, precum Leibniz introdusese conceptul de *forță* pentru a rezolva dualismul antinomic cartezian, așa și titanului îi este rezervată menirea de a dinamiza gândirea poetică a lui Eminescu, și aceasta întrucât între titan și geniu există o „*sinteză dialectică*”²³⁸. De cele mai multe ori revolta titanică rămâne la nivelul intenționalității sau este îndreptată în contra tarelor morale ale societății; *causa sui* nu o constituie decât rareori tentația de a modifica datele organizării cosmice prestabilite deoarece – consideră Matei Călinescu – „demiurgul eminescian [...] nu mai reprezintă acea divinitate împotriva căreia se revoltau titanii romantici, ci a devenit un simbol al necesității cosmice, al conștiinței universale a necesității”²³⁹. Scepticismul final al poetului se datorează acestei necesități de factură hegeliană, pe care el refuză să și-o asume ca libertate; iată de ce D. Popovici poate identifica paradoxul paradigmei geniu-titan: „geniul lui Eminescu se caracterizează prin evoluția lui pe planul infinitului, prin vastitatea perspectivelor sale, în timp ce titanul, care ar trebui să rămână în cuprinsul omenirii, dinamizând-o, ridicând-o, ducând-o către noi forme de viață, ajunge totuși să se izoleze de această omenire, să-și convertească firea lui activă într-o fire contemplativă”²⁴⁰. În acest sens, criticul practica distincția între un *titan istoric* și un *titan mitologic*.²⁴¹

II.1. Titanismul patriotic. Filonul postpașoptist al amorului demonic

O abordare cronologică a poeziei eminesciene ne va oferi drept prim reper al titanismului său poezia din 1866, **Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie**. Tânărul artist este însuflețit aici de un „*Vis de răzbunare negru ca mormântul*”²⁴², într-o încercare lirică de recuperare a trecutului glorios al patriei. Pasiunea lui Eminescu pentru *historia rerum* va funcționa neîntrerupt până când se va dovedi – în cheie schopenhaueriană – că, *horribile dictu*, „*colțul istoriei este răul*”. Dar, la 1867 dârzenia adolescentului nu este dominată de pesimismul dedus din filosofia istoriei, ci ea se încearcă în a alege „*falnică cunună a bardului bătrân*”, în defavoarea ghirlandei și a lirei „*vibrândă de iubire*”. Oda **La Heliade** trădează impulsivitatea byroniană a postpașoptiștilor, în versuri ce compară poezia autorului **Mihaidei** cu „*profeția unei Ieremiade*”: „*Sublim însă e cântul când țipă și ia-n goană/Talazurile negre ce turbă, se răstoarnă,/Și spumegă ca furii și urlă-ngrozitor*”²⁴³. Corespondentul pe plan istoric al lui Heliade-Rădulescu este **Horia**, erou conștient de grandoarea misiunii sale: „*Horia pe-un munte falnic stă călare:/O coroană sură munților se pare, // Iar Carpații țepeni îngroșați în nori/Își vniau prin tunet gândurile lor*”. Totodată, *toposul* „*frunții*” se înserează din ce în ce mai ferm în vocabularul poetic eminescian, cu o specificare de genul „*frunte rece*”, simbol al lucidității

²³⁷ Alfred de Vigny, **Poésies choisies, Poèmes antiques et modernes, Moïse**, („Sunt uriaș, tălpile mele apasă asupra neamurilor./În mâna mea țin soarta generațiilor. -/Ah! sunt, Doamne, puternic și solitar./Ci lasă-mă să dorm somnul pământului!”), trad. n.), Librairie Larousse – Paris, p. 18;

²³⁸ Matei Călinescu, **Titanul și geniu în poezia lui Eminescu**, E. P. L., București, 1964, p. 74;

²³⁹ Ibidem, p. 171;

²⁴⁰ D. Popovici, **Poezia lui Eminescu**, Editura Tineretului, București, 1969, p. 303;

²⁴¹ Ibidem, p. 328;

²⁴² M. Eminescu, **Poezii**, Ediția Perpessicius, E. S. P. L. A., București, 1958, p. 15;

²⁴³ Ibidem, pp. 15-16;

nesincopate a făptuitorului sau, chiar, a visătorului. Formația clasică a poetului se trădează în asemuirea lui Horia cu „Joe”, iar a Carpaților cu Olimpul. Preamărirea sacrificiului patriotic, într-un limbaj caracteristic romantismului clasicizant, este holderliniană: „*Dați-mi, o, dați-mi și mie un loc între arme,/Nu vreau o moarte de rând să mă aibă!/Să mor zădarnic mi-e silă; dar dulce îmi pare/Jertfa pe culme, căzând pentru țară*”²⁴⁴.

În **Amorul unei marmure** (1868), răsună strigătul de deznădejde al titanului îndrăgostit. Nefiind un *homo fictus*, el nu se mulțumește cu reprezentarea ființei iubite; ceea ce îi lipsește în mod dureros este întruparea frumuseții. Din versurile care exprimă furie și contorsionare sufletească („*Un leu pustie-i rage turbarea lui fugindă,/Un ocean se-mbată pe-al vânturilor joc,/Și norii-și spun în tunet durerea lor mugindă,/Gândirile de foc*”²⁴⁵) se poate extrage un crez estetic al finitudinii, al palpabilului. Această *vis activa*, forță propulsatoare a ființei titanești, se exercită în dauna lui *vis contemplativa*; noul Pygmalion nu-și poate sublima sentimentele puternice pentru a atinge hegeliiana *emoție impersonală*. Neputând accede la *catharsis* și, deci, arta neprovocându-i o *purificare* a emotivității, el practică un transfer de „realitate” asupra operei artistice, în loc ca operația să fie inversă. Îndrăgostitul frustrat se aseamănă unui „*rege asirian*” „*cu sufletu-n ruină*” sau cu „*gemându-l uragan*” ce „*stâncelor aruncă durerea-i înspumată*”. Întreaga poezie constă într-o enumerare a unor stări de criză, a unor izbucniri declanșate de „*o tainică mână*”²⁴⁶ și duse *à outrance*: „*Eu singur n-am cui spune cumplita mea durere,/Eu singur n-am cui spune nebunul meu amor*”. De fapt, structura lirică este alcătuită dintr-o serie de comparații care toate sunt destinate a evidenția chinul artistului în incapacitate de a stabili o comunicare cu opera sa.

Pe de altă parte, distingem și filonul inspirației postpașoptiste, care aduce în avanscenă imaginea femeii înghețate, insensibilă la demersul amoros masculin - Depărățeanu însuși scrisese o poezie intitulată **À une fille de marbre**. Se poate face referință și la acea *Vénus méchante* a lui Theophile Gautier, însă lucrul de căpetenie rămâne tensionarea insuportabilă la care Eminescu își supune cosmosul poetic. Dacă în ultimii ani ai creației sale se va impune imaginea artistului înghețat și el, precum marmura operei, răceala fiind „un protest al spiritului”²⁴⁷, și nu o simplă abdicare, acum neîmplinirea iubirii este exprimată sub formă de strigăt și clocot temperamental: „*Iubesc precum iubește pe-o albă vijelie/Un ocean de foc*”²⁴⁸. Or, iubirea este destăinuire, comunicare și combustie sufletească; în lipsa ei titanul nu poate trece la acțiune, criza morală împiedicându-l să-și controleze imensele disponibilități energetice. Rezultatul nu poate fi decât unul tragic și absurd totodată: Pygmalion se cufundă în anonimul fără să profereze blasfemii (cum se va întâmpla în **Mortua est**), însă învins de incantațiile incoerente ale demenței: „*Ca un smintit ce cată cu ochi-ungălbenit,/Cu fruntea-nvinețită, cu fața cenușie/Icoana ce-a iubit*”.

Deși Elena Loghinovschi deosebește titanismul *protestatarului* la Lermontov de cel al *gânditorului* la Eminescu²⁴⁹, spiritul critic al poetului român se manifestă cu pregnanță încă din 1869 când, în **Junii corupți**, aruncă „*Blestemul mișantropic cu vânăta lui gheară*” asupra tinerilor decrepiți ce nu sunt capabili să asculte cum „*murmură trecutul cu glas de bătălie*”. Deja de pe acum Eminescu are viziunea romantică a „poporului împărat”, a cărui energie inepuizabilă este comparată antitetic – ca mai târziu în **Memento mori** – cu „diluviul de foc”. Exortarea eminesciană are ca punct de plecare statura maiestuoasă a Cezarului, a lui Traian și ideea reînvierii Romei, poetul însuși văzându-se ca un uliu ce lovește necruțător în acele „*frunți învinețite/De sânge putrezi*”²⁵⁰. Atitudinea este identică celei a lui „Petofi mîniosul”, care și el cântase, la 1847, implicarea poetului: „*În focul luptei, printr-ai tăi soldați,/Mă află și eu, veac al meu,/Cu versul meu,/Cu*

²⁴⁴ în **Antologia poeziei romantice germane. Moartea pentru patrie**, trad. de Ștefan Aug. Doinaș și Ion Negoitescu, p. 13;

²⁴⁵ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 18;

²⁴⁶ Ibidem, p. 19;

²⁴⁷ M. Călinescu, **op. cit.**, p. 119;

²⁴⁸ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 19;

²⁴⁹ Elena Loghinovschi, **De la demon la luceafăr**, Editura Univers, București, 1979, p. 240;

²⁵⁰ M. Eminescu, **op. cit.**, pp. 20-21;

*versurile mele, - și oricare/Din cânturi e-un viteaz și-un paraleu*²⁵¹. Suntem în epoca în care combativitatea creatorului denotă o asemenea forță încât *nu* se ajunge la decuparea unui „cadru de proporții titanice fără să cuprindă într-însul pe titan sau pe geniu”²⁵², la depersonalizarea gestului contestatar. Este o vârstă la care oda energică răspunde cel mai bine idealurilor mai mult sau mai puțin utopice ale artistului cuprins de verva renașterii naționale, renaștere oarecum neglijată după înfăptuirea Unirii din 1859. Așa este cazul cu poezia ocazională **La moartea principelui Știrbey**, unde se face încercarea de a configura o mitologie națională modernă.

II.2. Maturizarea inspirației. Titanismul moral și problematica răului. Titanismul peisagistic

De abia cu începere din 1871 titanismul eminescian se îmbogățește cu motive noi, capabile să completeze energetismul juvenil cu nuanțe melancolice, obținute în urma utilizării unor metafore elaborate. Titanismul spiritual, cu ascendență în apriorismul kantian spațio-temporal²⁵³, îi permite poetului să se plaseze, la alegere, în orice punct de pe axa temporală, cu scopul de a compara trecutul cu prezentul. O **Închinare lui Ștefan-Vodă** aduce în prim plan „*strunile plesnite și harpa desfăcută*”²⁵⁴, expresie orfică a durerii celui care vede la Putna înmormântată pentru totdeauna gloria militară română. Titanismul peisagistic prinde contur o dată cu varianta din 1871 la **Andrei Mureșanu**, unde cadrul natural este „*de-o romanticitate sălbatecă*”, cu „*brazji acățați de vârful de stânci*”. În mijlocul acestei naturi răvășite poetul ardelean contemplant trecutul „*și-icoana lui barbară*” ori ascultă „*vocea cea măreață/A undelor teribili, înalte, zgomotoase*”, glasul „*undelor de timp*” pentru a afla care este *pârghia* ce „*ridică viitorul – puterea care toarce/Al vremii fir*”. Cum va fi cazul de acum încolo în opera literară a lui Eminescu și aici titanul dovedește incontestabile calități de gânditor și visător. Ceea ce declanșează revolta – în fapt o contemplație a revoltei – este identificarea răului ca „*sâmburele lumii*” înscris în „*cartea lumii d-eterună răutate*”²⁵⁵. Răul se verifică, astfel, ca *obolá prówtē*, ca substanță primă de sorginte aristotelică ce poate afirma ori nega mai multe predicate și care refuză să preia statutul de atribut al vreunui subiect. Treptat, problematica morală o înlocuiește pe cea erotică, aducându-l pe tânărul poet aproape de inspirația lui Carducci: „*Piei, cânt de-amor; într-alt chip de zăbave/Un patos nou ce-ntreg mă inundează:/Aș vrea în larma spadei, mânioasă,/C-un vers de-Alceu s-aprind simțiri grozave*”²⁵⁶.

Cu plecare din acest punct se declanșează rebeliunea lui Mureșanu, care înțelege – ca mai târziu proletarul din **Împărat și proletar** – să ridice poporul împotriva unei false orânduiri sociale: „*O, ridicăți în suflet gigantici vijelii/Și sfărâmați c-o mândră strigare triumfală/Ordinea cea nedreaptă, șireată, infernală*”. Pe urma marilor romantici și dintr-un sentiment al neputinței dureroase, rebelul îl invocă pe Satan, „*geniu al desperării*”, singurul care ar putea să-i transforme în realitate viziunile apocaliptice: „*O! de-aș vedea furtuna că stelele desprinde,/Pe cer talașuri mândre înaltă și întinde,/Și nourii ca sloiuri de gheață aruncate,/Sfărâmându-se de-a sferei castele înstelate -/Cercul din rădăcină nălțându-se decade,/Tărând cu sine timpul cu miile-i decade,/Se-nmormîntează-n caos întins fără de fine,/Zburând negre și stînse surpatele lumine./Văd caosul că este al lumilor săcrii,/Că sori mai pălpâi roșii gigantice făclii/Și-apoi se sting. – Nimicul, lințolii se întinde/Pe spațuri deșerte, pe lumile murinde!*”. Invocarea lui Mors, „*Abanghel al morții cei bătrâne*” este provocată – monologhează Mureșanu – de „*titanica turbare/Ce-n așchii sclipitoare gândirea mi-o sfărâmă*”, de certitudinea unei prestabilite dizarmonii universale. La fel, Carducci repudia contemporaneitatea meschină: „*Stau lângă ele-aici și mă cutremur/Nedrepte vremi disprețui, zăvâr blestemul/Spre lumea rea – alt nu mai pot – pe veci!*” (**XLIX În Santa Croce**)²⁵⁷.

²⁵¹ Petöfi, **Versuri, Viteji în zdrențe**, Editura Tineretului, București, 1961, p. 20;

²⁵² Eugen Todoran, **Mihai Eminescu. Epopeea română**, Editura Junimea, Iași, 1981, p. 332;

²⁵³ Elena Tacciu, **Romantismul românesc**, vol. I, Editura Minerva, București, 1982, p. 246;

²⁵⁴ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 219;

²⁵⁵ Ibidem, pp. 222-224;

²⁵⁶ Giosuè Carducci, **op. cit.**, XXXIX, p. 8;

²⁵⁷ Ibidem, p. 9;

Anul următor aduce o adâncire a demonismului eminescian, determinată de o marcată decepție a poetului cu privire la răsunetul social al mesajului versurilor sale. Faptul acesta va favoriza răsfrângerea unui talent atât de complex pe tărâm metafizic și redefinirea în direcție barochistă a încărcăturii stilistice ca pandant al viziunilor cosmice. Un fragment ca **Egiptul** redă admirativ silueta magnifică a anticei Memfis: „*Mur pe mur, stâncă pe stâncă, o cetate de giganți -/Sunt gândiri arhitectonice de-o grozavă măreție!/ Au zidit munte pe munte în antica lor trușie/I-a-mbrăcat cu-argint ca-n soare să lucească într-un lanț*”; siluetă ce este proiectată cosmic după ce fusese absorbită mintal de elementul acvatic: „*Ca un gând al mării sfinte, reflectat de cerul cald/Ș-aruncat în depărtare*”²⁵⁸. Când excelenței urbane nu-i mai corespunde un nivel etic pe măsură al locuitorilor, magul, „*pașa răz-bunării, a cetii semnul întors*”, pedeapsa cuvenită unei „*ginți efeminate*”. Păzitorul bunei măsurii declanșează o apocaliptică furtună de nisip, capabilă să anuleze acumulările civilizatoare: „*Uraganu-acum aleargă pân’ce caii lui îi crapă/Și în Nil numai deșertul nisipișul și-l adapă/[...]/Memfis, Teba, țara-ntreagă coperită-i de ruine,/Prin deșert străbat sălbatec marii familii beduine*”. Magul nu împărtășește idealul prometeic și, precum la filosofii presocratici, ciclurile existențiale au un sfârșit catastrofic în momentul când nu-și pot menține rectitudinea morală. Ca urmare, întreg edificiul civilizației umane va fi scufundat, înghițit de Okeanos, asemenea Atlantidei: „*Marea-n fund clopote are care sună-n orice noapte;/ Nilu-n fund grădine are, pomi cu mere de-aur coapte*”²⁵⁹.

„Ilimitatul volum tanatologic” și o metaforică „transgresiune a regnurilor”²⁶⁰ se regăsesc în **Demonism**, acolo unde pământul este „*Titanul mort*” care din „*sântul suc al stinsei sale vieți*” ridică în umanoizii – altminteri neputincioși – care-i împânzesc trupul: „*Gândiri de-o nobilă, naltă răscoală*”. Numai datorită acestui erou sacrificat în lupta contra unui demiurg demonic („*mare/Puternic egoist*”), omul poate accede la demnități ontice. Titanul este „*duiosul tată*” care-și îndeamnă copiii să rezolve „*enigma scumpă*” a vieții, scop în care el vorbește „*în cugetări/Strălucitoare, varii,-mbălsămate,/În flori, în râuri, în glasul naturii*”. Neînțeleș, însă, el rămâne un „*Titan bătrân cu aspru păr de codri*” ce „*Plânge în veci pe creștii feței sale/Fluvii de lacrimi*”, în timp ce „*Uscat...stors de dureri este adâncu-i -/Și de dureri a devenit granit*”. Panteismul acestor versuri poate fi pus în legătură cu filonul oriental din gândirea poetului român, care are viziunea unei structuri răsturnate a lumii, dat fiind că zeul suprem este de fapt întruchiparea supremă a răului, în timp ce susținătorul ideii binelui va fi predestinat să ajungă victimă. De aceea Eminescu are revelația mineralului, a elementarului ca substanță purificată prin suferință, așa cum o avuseseră și Goethe, Novalis și Schelling. Imnul înălțat de poet Demonului-Titan este, cu adevărat, un imn către principiul benign, a cărui revoltă titanică este justificată de in justiția care stă la baza propulsării istoriei: „*O, Demon, Demon! Abia-acum pricep/De ce-ai urcat adâncurile tale/Contra nălțimilor cerești;/[...]/Tu ai fost drept, de-aceea ai căzut./Tu ai voit s-aduci dreptate-n lume;/El e monarh și nu vrea a cunoaște/Decât voința-și proprie și-aceea/E rea*”. Greșeala Titanului constă, așadar, în neînțelegerea faptului că „*Dreptatea nu-i nimic fără de putere*”²⁶¹, că voința de putere este combustibilul cosmic. Luându-și ca model dictatura lui Ormuz, în religia mazdeistă, Eminescu opune figurii cezarului pe cea a anarhistului, instituind o dialectică a contrariilor ce diminuează rostul luării în discuție a unei *Weltanschauung* pesimiste. Eludarea pornirii anarhiste, îndreptate contra unei realități *à rebours*, se poate face numai prin intermediul visului, întrucât acesta este „*creația inconștientului, este dublul mai pur al realului*”²⁶². La fel, considera Pompiliu Constantinescu, „*romanticii germani voalează existența în bruma deasă a imaginii subiective pe care o substituie lumii reale. E un idealism voluntar exasperat, născut din necesitatea de a crea o altă lume. Pesimismul însuși, colorat de închipuirea unui Novalis, Shelley, Eminescu, e o formă invertită de idealism, o transpunere într-o existență ce-și creează legile după propriile ei premise arbitrare*”²⁶³.

²⁵⁸ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 35;

²⁵⁹ Ibidem, p. 37;

²⁶⁰ Edgar Papu, **Poezia lui Eminescu**, Editura Junimea, Iași, 1979, p. 39;

²⁶¹ M. Eminescu, **op. cit.**, pp. 248-251;

²⁶² S. Paleologu-Matta, **Eminescu și abisul ontologic**, Editura Științifică, București, 1994, p. 106;

²⁶³ Pompiliu Constantinescu, **op. cit.**, pp. 241-242;

Capacitatea imaginarului eminescian de a se răsfrânge simultan pe două planuri – unul concret-social și altul complet ficțional – este confirmată magistral, de exemplu, în poemul **Miradoniz**, de asemenea din 1872, unde fantezia poetului creează un decor de o luxuriantă ce amintește de tablourile lui Rousseau Le Douanier. Naivitatea construcției, însă, nu este caracteristică penelului eminescian, care trasează contururile cu mare fermitate, chiar dacă metoda folosită este hipertrofierea. Titanismul din **Miradoniz** este unul exclusiv peisagistic; astfel, „*Miradoniz avea palat de stânci, / Drept streășină era un codru vechi / Și colonadele erau de munți în șir / Ce negri de bazalt se înșirau*”. Decorul construit pe verticală cunoaște o diviziune, respectiv verticalul aproape celest și verticalul adâncimilor, al subteranului, axul median fiind *fluviul-ogîndă*, sursă germinatoare a acestui tărâm virginal: „*O vale-adâncă ce-ngropa în codri, / Vechi ca pământul, jumetă din munte, / Mâncând cu trunchii ruși scările negre / De stânci [...] / O vale-adâncă și întinsă, lungă, / Tăiată de un fluviu adânc, bătrân, / Ce pe-a lui spate văluroase pare / A duce insulele ce le are-n el - / O vale cât o țară e grădina / Castelului Miradoniz*”. După ce a înfățișat o natură gotică grandioasă, poetul se concentrează asupra aspectelor fragile, delicate ale mediului, pe care le hiperbolizează; ochiul său vrăjit ajunge să distingă: „*Păduri căroră florile / Ca arborii-s de mari. Roze ca sorii, / Și crini, ca urnele antice de argint*”. Urmând cerințele unui realism fabulos, Eminescu sporește proporțional și calitățile olfactive ale plantelor supradimensionate: „*Tufe de roze sunt dumbrăvi umbroase / Și verzi-întunecoase, presărate / Cu sori dulci înfoiați, mirositori - / E-o florărie de giganti*”. (Ne aflăm la un pas de acea **Matinée d'ivresse** a lui Arthur Rimbaud, unde peisajul este invadat de „*une débandade de parfums*”²⁶⁴). Deși o excrescență, parcă, a răbufnirii vegetale, palatul cu coloane și „*înalte hale cu plafondul / Lor negru strălucit*”²⁶⁵ îndeplinește o funcție de încoronare ierarhică a întregului ansamblu; el rămâne un „hyper-eon” plutitor într-o holderliniană „ewige Klarheit” („lumină nepieritoare”). Riscul haosului fiind semnalat din vreme, el este transformat în cosmos prin acțiunea coercitivă a forței ordonatoare a imaginației poetice. În acest sens acționa și sfatul lui Adam-Kepler din **Tragedia omului** a lui Madach Imre: „*Să nu te temi că-nchipuirea ta / Trece hotarul larg al firii noastre, / Căci nu-s porunci și lege nu-i în artă!*”²⁶⁶

Oglinzile întunecate ale zidurilor castelului constituie, în același timp, limita maximă până la care se poate avânta individul cutezător în avântul său către „*a cerului arcuiri mărețe*”²⁶⁷, o „*poartă închisă* [ce, n.n.] devine cauza complexului luciferic”²⁶⁸. Același palat, ca țintă a călătoriei unui *Halbgott*, guvernează și întinderile spațiale ale poemului orfic **Ecò**: „*Castelul se naltă, se-ncruntă, / Și-a murilor muchie și creștetu-i nalt / De nouri și ani se-ncăruntă*”, reușind să îmbine masivitatea medievală cu o imponderabilitate diafană: „*Palatul plutea în magie / Aurie*”²⁶⁹. Tocmai această suprapunere a aparenței feerice peste soliditatea seculară face din castelul eminescian – cu echivalentele lui: peștera și hala oceanică – un „*unerkklärlicher Proteus*”, în formularea romanticului german Eichendorff.

Atitudinea titanică îi este caracteristică, în mod surprinzător, tinerei din poemul **Ecò** care, spre deosebire de Cătălina tânjește după marile provocări ale categoriei departelui: „*Doresc doar ca în fundul mării / Să mă ia cu sine-n serai, / În nalte albastrele sale, / Furtuna, copila de crai, / / Doresc ca să intru cu luna / În dome de nouri, ce pier - / Doresc cu popoare de stele / Să merg drumul mare din cer*”²⁷⁰. Ea, asemenea ciobanului din **Miorița**, are „o viziune concretă a Totului”²⁷¹.

Chiar și într-un poem de substanță orfică, muzical-rarefiată, Eminescu simte nevoia să dispună arhitectural până și formele perisabile ale norilor care „*par o cetate în lună*” cu stâlpi suri, în timp ce luminătorul nopții iese „*dintr-a stâncilor colți*”²⁷². Faptul acesta certifică marea atracție pentru

²⁶⁴ Arthur Rimbaud, **op. cit.**, p. 40;

²⁶⁵ M. Eminescu, **Poezii**, pp. 252-253;

²⁶⁶ Madach Imre, **op. cit.**, p. 153;

²⁶⁷ M. Eminescu, **Poezii**, p. 254;

²⁶⁸ Zoe Dumitrescu-Bușulenga, **Eminescu – cultură și creație**, Editura Eminescu, București, 1976, p. 160;

²⁶⁹ M. Eminescu, **Poezii.**, p. 256;

²⁷⁰ Ibidem, p. 258;

²⁷¹ G. Călinescu, **Opera lui Mihai Eminescu**, vol. I, Editura pentru Literatură, București, 1969, p. 84;

²⁷² M. Eminescu, **op. cit.**, p. 261;

palpabil și strictete morfologică a unui poet ce începea să se îndepărteze de abstracționismul conceptual al poeziei românești anterioare și chiar contemporane lui.

II.3. *Ars poetica* titaniană. Valhala subacvatică și mântuirea prin erosul liliat

Odin și poetul debutează cu o *ars poetica in nuce*: „durerea mea adâncă/S-o lustruiesc în rime și cadențe”²⁷³. Un crez asemănător, cu deosebirea că la Eminescu chinul fizic și moral este absorbit întotdeauna în geneza artistică, aflăm în confesiunea lui Faust: „Sunt vindecat de setea cunoștinței,/Vreau pieptul să mi-l dau de-acuma suferinței”²⁷⁴. Un *titanism al desăvârșirii artistice*, vizibil în efortul de a identifica „Espresia adâncă/Unei simțiri adevărate”. Neînțelegând eroismul creației, lumea îl împinge pe creator în izolare, iar tânărul „cu ochi din ceriuri” coboară către miticele „albastre hale și mărețe”, în căutarea zeilor „vechi și mândri ai Valhalei”. Pentru Eminescu, submarina Valhală este sediul ideilor pure, inclusiv al ideii neîntinate de umanitate; de aceea dorința de imersiune în stihia proteiformă și glacială simbolizează o migrație înspre cercul strâmt al Adevărului: „O mare, mare înghețată, cum nu sunt/De tine-aproape să mă-nec în tine”. Cum, însă, orice revelație se manifestă prin forme sesizabile percepției intelectuale a omului, bardul va avansa în cunoaștere prin intermediul zeilor refugiați în regatul lui Neptun, în urma victoriei temporare a zeilor romani. Aici el îl va întâlni pe Decebal, care trăiește nostalgia cetății sale de scaun, Sarmisegetuza cea „cu turnuri gotice”, aducându-i ca omagiu geniul său aspru, de „al iernii glas viu”. Este struna „de fier” al lui Heliade, ce face să „viscolească” în harfă „un cânt bătrân”, „răscolind din fundu-i/Sunete-adânci și nemaiauzite”. Mărturisirea bardului: „Am răsărit din fundul Mărei-negre,/Ca un luceafăr am trecut prin lume”, pune accentul pe originea sa duală, celest-marină, elemente departajate doar de concentrația materiei, și care depun mărturie pentru natura sa titanescă, în continuă frământare. Bardul dispune de un *ingenium* tumultuos, în neconținută confruntare cu realitatea poeziei, cu limba: „fluviul/De foc al gândurilor mele mari/Să curgă-n volbură de aur pe picioare/De stânci bătrâne, într-o limbă aspră/Și veche – însă clară și înaltă”. Odin, care este însă o întruchipare a sapienței, recomandă măsura și armonia clasică a lui *otium*, în locul ferenței romantice, tulburătoare de suflet: „Nu crede că-n furtună, în durere,/În arderea unei păduri bătrâne,/În arderea și-amestecul hidros/Al gândurilor unui neferice/E frumusețea. Nu – în seninul,/În liniștea adâncă sufletească,/Acolo vei găsi adevărata,/Unica frumusețe...”. Însuși regatul scufundat al lui Odin – un centru ocult al lumii (*Agartha*) – este imaginea echilibrului și a eleganței clasice; aici predomină albul și nuanțele sale, în special argintul, încât impresia este aceea a vizionării unui feeric interior paradiziac. Revolta titaniană este astfel domolită de o invazie a sacralului liliat, de senzația avansării într-un spațiu-receptacol al chintesentei cosmice, verificând ceea ce Mircea Eliade cataloga drept „vechea concepție a Templului ca *imago mundi*, ideea că sanctuarul reproduce universul în esența sa”²⁷⁵.

Finalmente, bardul decepționat va fi mântuit prin iubire; ca și în **Luceafărul**, mai târziu, ființa supra-terestră este o sinteză a două elemente complementare: tânăra zeiță pare „un mărgăritar, topit din visul/Mării întregi” iar pletele ei împrumută culoarea aurie a stelelor. Frumusețea îi redă, totodată, geniului apetitul titanesc: „Aș sfârâma soarele în țândări de-aur,/L-aș presăra-n cărarea ca de neaună”²⁷⁶. S-a subliniat mereu evoluția titanului – sub presiunea inadapării la confortul mintal și sufletesc al umanității – către genialitatea contemplativă; Matei Călinescu, de exemplu, considera că „în poezia deplinei maturități eminesciene, Titanul se transformă în Geniu”²⁷⁷. Nu s-a vorbit însă suficient de reversibilitatea acestei metamorfoze, de capacitatea spontană a vizitorului de a reveni (în special sub efectul îndrăgostirii) la condiția sa firească de luptător în planul realității imediate. Așa cum se confesa și V. Hugo: „J’aurais été soldat, si je n’étais poète” (**Mon**

²⁷³ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 268;

²⁷⁴ J. W. Goethe, **Faust**, p. 99;

²⁷⁵ Mircea Eliade, **Eseuri**, Editura Științifică, București, 1991, p. 20;

²⁷⁶ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 268;

²⁷⁷ M. Călinescu, **op. cit.**, p. 72;

enfance)²⁷⁸. Mai mult, continuându-și demonstrația, același interpret proiecta o umbră fatidică și asupra figurii gânditorului: „Geniul la Eminescu este un titan ale cărui impulsuri sunt frânte și chiar anihilate de conștiința determinismului universal”²⁷⁹. Dar aceasta ar echivala cu o „regresie” în intelect, adică în sfera cea mai înaltă a modalităților de existență specifice omului. O personalitate zdrobită de conjuncturile nefavorabile nu se aventurează, în mod normal, către o zonă a sublimității unde nu se poate pătrunde decât prin efort maximal. Titanismul și demonismul sunt părți integrale ale ființei complexe care este geniul și nu invers. La fel, interpretarea excesiv de funebră pe care Ion Negoițescu o face în marginea demoniei eroului liric eminescian, pentru a o extinde mai apoi asupra întregii efervescențe imaginative a poetului, creionează un profil devitalizat al unei creații care excelează tocmai printr-o vigoare exuberantă.

II.4. Cezarismul neptunic. Reversibilitatea metamorfozei titan-geniu

Un poem ca **Adâncă mare** (1873) se dovedește a fi extrem de revelatoriu în sensul celor spuse mai sus. Imprevizibilitatea manifestărilor enormei mase acvatică simbolizează instabilitatea temperamentală a *psyché*-ei. Selene este cea care poate îmblânzi, cu ajutorul luminii sale magice, zbaterea fenomenală necontrolată: „*Adâncă mare sub a lunii față, / Înseninată de-a ei blondă rază, / O lume-ntreagă-n fundul ei visează / Și stele poartă pe oglinda-i creață*”²⁸⁰. Regimul oniric al nocturnului acționează ca un lenitiv asupra iraționalului multiform, oceanul penetrat de razele lunii reprezentând – alături de astralul Hyperion – „o paradigmă divină a echilibrului precar între latura uranică și cea de întuneric instinctual, teluric”²⁸¹. Diurnul coincide cu zbuciumul titanic: „*Dar mâni – ea falnică, cumplit turbează / Și mișcă lumea ei negru-măreață, / Pe-ale ei mii și mii de nalte brațe / Ducând peire – țări înmormântează*”. Entitate cu o existență bifazică, marea simbolizează cele două ipostaze ale sufletului poetic, temperamental și complex structurat. Oscilația între contrarii creează în cele din urmă o individualitate puternică, vitală: „*Azi un diluviu, mâne-o murmuire, / O armonie, care capăt n-are - / Astfel e-a ei întunecată fire*”. Sufletul artistului își găsește corespondențe cu „sufletu-n antică mare”, întreaga poezie constituindu-se ca o alegorie a travaliului creator ce își impune legile sale proprii, diferite de cele ale acțiunilor mediocre, efectuate într-un tempo moderat. Întruchiparea artistică a lui *psyché* se cuvine să adopte aceeași atitudine față de punctul de vedere comun, precum imensitatea acvatică este „indiferentă, solitară – mare”²⁸², în comparație cu celelalte componente ale ansamblului planetar. Titanul acționează asemenea luntrașului lui Mickiewicz, care se bucură de înfruntarea cu elementul răzvrătit: „*Mai bine să se-nfrunte cu firea răsculată / Decât, tibnit, să tragă la țărml mării mut, / Mai bine să se-avânte-n primejdii, să se bată, / Decât să scotocească, privind doar ce-a pierdut*”²⁸³.

Aceeași idee a mobilității temperamentale, răsfrânte într-o creație de o pluriformitate vitală, o regăsim în **Cum oceanu-ntârâtat..**, variantă a poeziei **Adâncă mare**. Centrul de interes se mută acum de la adâncimea insondabilă a naturii geniale, către manifestarea cezanică, agresivă a regatului neptunic. Dacă marea, prezență feminină, era caracterizată de adâncimea insondabilă (aproximare a inconștientului abisal), oceanului, în calitatea sa de principiu masculin, îi este specifică desfășurarea impetuoasă de forțe: „*Cum oceanu-ntârâtat turbatu-i! / Răcnind înalță brațele-i spumate, / De nori s-acață, -n bolta lunei bate / Până furtuna-l reîmpinge-n patu-i*”²⁸⁴. Totodată, Okeanos (considerat și în ipostaza sa de jeluitoare al defunctei Veneții) beneficiază de eficacitatea unui principiu cezanic, în sensul de asediere a fenomenalului înspre noumenal, de modelare a reprezentării prin voință (schopenhaueriană). Una din nenumăratele înfățișări ale „eroului tragic eminescian”, Okeanos poate fi vizionat ca întruparea imaginii Cezarului „care are luciditatea

²⁷⁸ Victor Hugo, **op. cit., Odes et Ballades**, p. 10;

²⁷⁹ M. Călinescu, **op. cit.**, p. 201;

²⁸⁰ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 342;

²⁸¹ Zoe Dumitrescu-Bușulenga, **Eminescu și romantismul german**, Editura Eminescu,, București, 1986, p. 128;

²⁸² M. Eminescu, **op. cit.**, p.342;

²⁸³ Adam Mickiewicz, **op. cit., Luntrașul**, p. 42;

²⁸⁴ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 343;

geniului schopenhauerian, dar care nu se refugiază în contemplarea îndurerată a universului rău, condamnând demiurgul identificat cu voința oarbă”²⁸⁵.

Înfruntarea dintre Poseidon și Zeus are ca punct de plecare năzuința acvaticului de a se reîntegra regimului astral, ceea ce echivalează cu o infinită dezmarginire ontică: „*Sălbatecul! Van fulgeri fricoșate/ Apără cerul...El încredințatu-i/ Că bolta cea albastră e palatu-i;/ Cu-asalt s-o ia el vrea – ca pe-o cetate*”²⁸⁶. Contiguitatea elementelor și organizarea lor calitativă („Infernul, centrul pământului și „poarta” cerului se găsesc pe aceeași axă, pe care se efectuează trecerea de la o regiune cosmică la alta”²⁸⁷) permite resuscitarea alpestră a oceanului, el devenind un munte cosmic ce încearcă să „străpungă” misterul demiurgic. Buna vecinătate a elementelor cosmice, pe care o puteam întâlni în paradisul dacic din **Memento mori**, a fost desființată. Cunoașterea *extatică* – în termenii epistemologiei blagiene – a fost „uzurpată” de cunoașterea *enstatică*, titanică prin excelență; doar că la Eminescu *cenșura transcendentă* se face simțită prin apăsarea gravitațională ce aplatizează orice elevație. La fel, și oceanul înfrânt trebuie să se mulțumească numai cu satisfacția onirică, închipuindu-și – cum fericit le numea Ioana Em. Petrescu – *universuri compensatorii*: „*un cer în fundu-i se îndoiaie./ Tot ce-a dorit în visul lui el are:/ Tărie, stele, luna cea bălaie.../ Dormind murmură – murmurând tresare*”²⁸⁸. Este unul din primii pași făcuți dinspre insurecția titanescă înspre genialitatea care desființează detenția fizică prin detență spirituală. Gestul eroic asigură, totuși, probabilitatea victoriei, căci: „*L’avenir sans fin s’ouvre à l’être illimité*”²⁸⁹.

D. Popovici atrăgea atenția asupra faptului că „titanism înseamnă pe de o parte fabulă titaniană, prezentată în ansamblul caracteristicilor ei, iar pe de altă parte stare de spirit titaniană”²⁹⁰. Tendința eminesciană va fi ca, o dată cu trecerea timpului, să renunțe la *fabulă* și să pună accentul pe starea de spirit. În perioada de tinerețe, însă, cele două dimensiuni se întrepătrund sau chiar prevalează fabula. **A fost odat-un cântăreț** (circa 1873) dezvoltă un episod care în **Luceafărul** va rămâne latent. Este laitmotivul acompanierii dintre eros și gloria militară, curajul cuceritorului fiind o probă a virtuților masculine. Minnesänger-ul se metamorfozează în soldat, trecând de la liră la spadă, pentru a face pe placul unei alte Cătăline, care nu poate disocia arta de postura regală. Cântărețul are pornirile eroului byronian: „*Izbuțnea-n priviri,/ În glas, în gest, mândria unei firi/ Răzvrățitoare, plină de avânt./ Era un luptător, într-un cuvânt*” (**Lara**)²⁹¹, cu deosebirea că trezirea la faptă se face în numele iubirii și al cavalerismul medieval, iar nu în cel al revoltei metafizice sau al orgoliului rănit. Ceea ce G. Călinescu considerase că ține de „efeminarea statuariei eline”, încercând să acrediteze imaginea unui Luceafăr excesiv apolonic, „un glacial ursuz, fără inițativă sexuală, chemat dintr-un capriciu de Cătălina, printr-o cantilenă teurgică, din schivnicia lui astrală”²⁹², este dezmințit de promptitudinea cu care bărbatul dă curs cerințelor femeii îndrăgite în câteva poezii-satelit ale marelui poem. În **A fost odat-un cântăreț**, aspectul dramatic nu este dat de moartea fetei de împărat, ci de inutilitatea transformării geniului în titan: „*Și el s-a dus și-a răscolit/ Popoare, țări întregi,/ Sfărmat-a antice cetăți,/ Zdrobit-au mândri regi/ / Și i-au supus și i-au silit/ Să-l aibă Împărat./ Unii d-iubire-l ascultau,/ Alții de frică iar*”. Când *pulvis et umbra sumus*, când ființa iubită dispăre, ce rost mai are să susții pe umeri „mărirea gre”²⁹³.

Falia dintre titan și geniu, dintre *praxis* și *theoria*, nu poate fi depășită, așadar, atât de ușor. Adesea, poetul consideră vârtejul existenței ca fiind lipsit de relevanță în ordinea axiologică; or, iubirea este, într-o anumită măsură, o funcție de aliniere pe palierul concretului și, concomitent, de îndepărtare de viața gândirii, deci mai puțin *axioforă*. Dimensiunea titanică a tipologiei caracteriale eminesciene este confirmată de faptul că el nu condamnă, în descendență

²⁸⁵ Ioana Em. Petrescu, **Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică**, p. 206;

²⁸⁶ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 343;

²⁸⁷ M. Eliade, **Eseuri**, p. 20;

²⁸⁸ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 343;

²⁸⁹ V. Hugo, **op. cit.**, **Le Matin**, p. 9;

²⁹⁰ D. Popovici, **op. cit.**, p. 339;

²⁹¹ Byron, **op. cit.**, p. 96;

²⁹² G. Călinescu, **Opera lui Mihai Eminescu**, vol. II, Editura Minerva, București, 1970, p. 243;

²⁹³ M. Eminescu, **op. cit.**, pp. 586-587;

schopenhaueriană, natura mecanică a amorului (decât în puține locuri); poetul recunoaște dragostei capacitatea de a potența energia vitală, de a desface sufletul din carapacea egoismului pentru a-l propulsa către acțiuni curajoase și altruiste. Sentimentul stă, cel mai adesea, la temelia eroismului, a luptei împotriva a ceea ce Friedrich Schlegel numea „pestrițul vis al lumii”²⁹⁴.

II.5. Beatitudinea demonică. Demonul titanesc. Titanismul instinctual

Titanismul se împletește și cu demonismul, deși posibilitatea aceasta este mai puțin reprezentată în poemele eminesciene. Tudor Vianu observa că „titanul devine monstru, când energia lui se îndreaptă spre rău”²⁹⁵, cu alte cuvinte când proiectul său reformator este respins tocmai de cei care ar urma să beneficieze de efectele sale. De cele mai multe ori, termenul „demon” cunoaște accepții sensibil modificate, în sensul că prin „demonic” Eminescu înțelege, adesea, titanic. Personajul cu adevărat demonic al universului său liric este demiurgul ironic și răzbunător. Nu mai puțin elementele care servesc la edificarea cadrului natural se constituie într-un tot cu caracteristici demonice; frumusețea excesivă, o sporire nefirească a calităților unui obiect sau ale unui peisaj – ceea ce Eminescu aprecia că se impune realității împrejmuitoare „cu asupra de măsură” – sunt indicii ale prezenței demonice. De asemenea, suprasolicitarea simțurilor prin senzații olfactive, tactile, auditive și vizuale prea puternice, provoacă ceea ce am putea numi o *beatitudine demonică*. Demonul, însă, din poezia **Înger și Demon** (1873), se manifestă ca un titan ce acționează cu abnegație în folosul umanității: „*Ea-l vedea mișcând poporul cu idei reci, îndrăznețe;/ Ce puternic e gândi ea, cu-amoroasă dulce spaimă;/ El prezentul îl răscoală cu-a gândirilor lui faimă/ Contra tot ce grămădiră veacuri lungi și frunți mărețe*”²⁹⁶. Dimensiunea intelectuală a titanului o vom discuta în cadrul capitolului dedicat geniului. Ceea ce trebuie remarcat aici este gândirea social-umanitară a titanului, o gândire de factură dialectică, chiar antitetică, pe când contemplativitatea geniului se raportează la seminția umană doar în limitele unei filosofii a istoriei și nu reușește să descopere nici un sens major în constructele specifice civilizației. În concluzie, titanul este dominat de impulsul faustic: „*Științele îmi pricinuiesc profundă greață./ Să potolim prin văile simțirii,/ Arzânde, toate patimile firii./ [...]/ Să ne zvrălim în timp, în freamătu-i cu dor,/ În rostogolul întâmplărilor!*”²⁹⁷ (Goethe, **Faust**).

Există o etapă în creația de început a lui Eminescu în care demonul este propulsat spre acțiuni titanice, ulterior rolul său individualizându-se progresiv. În urma dispariției titanului, cadrul titanic se va transforma și el, într-un ritm mai lent, într-unul demonic, devitalizat prin acțiunea unei lumini selenare glaciale. „Concentrarea antinomilor,- explica D. Popovici – în care Goethe vedea trăsătura caracteristică fundamentală a demonului, își asociază la poetul român actul revoluționar, ceea ce convertește pe demonul negativist într-un titan atoatecutezător. Nu Mephisto, demonul „raisonneur” încărcat de contradicții, este idealul său, ci Prometeu, zeul care a înfruntat pe zeu și a căzut înfrânt de acesta”²⁹⁸. Prometeic este și revoluționarul eminescian, mai cu seamă prin conștientizarea finalităților în vederea cărora sunt restructurate palierele societății. *Toposul* „frunții” indică un insurgent care acționează în raport cu un *telos* bine precizat: „*El adesea suit pe-o piatră cu turbare se-nfășoară/ În stindardul roș și fruntea-i aspră-adâncă, încrețită,/ Părea ca o noapte neagră de furtune-acoperită*”. Acest titan ce se dorește un *vir utilis patriae* are printre trăsăturile sale de personalitate și o solidă componentă cogitativă, probată de faptul că „*în inimi pustiite samănă gândiri rebele*”²⁹⁹. Aceasta este și rațiunea pentru care divinitatea nu-l condamnă pe demonul devenit titan și evoluând către genialitate: „*Am urmat pământul ista, vremea mea, viața, poporul,/ Cu gândirile-mi rebele*

²⁹⁴ în **Antologia poeziei romantice germane, Tufişurile**, trad. de Șt. Aug. Doinaş, p.72;

²⁹⁵ T. Vianu, **Studii de literatură universală și comparată**, p. 82;

²⁹⁶ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 43;

²⁹⁷ J. W. Goethe, **Faust**, trad. de Șt. Augustin Doinaş, p.99;

²⁹⁸ D. Popovici, **op. cit.**, p. 334;

²⁹⁹ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 42;

*contra cerului deschis;/El n-a vrut ca să condamne pe demon, ci a trimis/Pre un înger să mă-mpace, și-mpăcarea-i...e amorul*³⁰⁰. Încă Shelley revelase manifestarea iubirii ca forță: „grozava umbră-a unei nevăzute/Puteri plutește printre noi”³⁰¹.

Și îndemnul venit de la oratorul din **Împărat și proletar** (1874), de a desființa injusta orânduire socială și produsele unei arte lascive, este specific unui titan *raisonneur* și vizionar: „Zdrobiți orânduiala cea crudă și nedreaptă,/Ce lumea o împarte în mizeri și bogați!”³⁰². Așa cum remarca D. Popovici: „titanismul devine însăși formula de reacțiune a vieții sufletești a poetului, care cunoaște o primă mișcare de puternic avânt, încoronată în cele din urmă de un larg cuprinzător gest negativ”³⁰³. Negația aceasta va avea însă întotdeauna reverberații artistice, căci poetul, încercat de *horror vacui*, nu concepe negația totală. Imaginația lui Eminescu nu plutește nicicând *in vacuo*, în această privință orientalismul gândirii sale fiind mai puțin pregnant.

Există și un titanism *instinctual*, dictat de furia disperării, caracteristic maselor populare, metonimic denumite „cauza-ntunecoasă/De răsturnări mărețe”. Batalioanele „a plebei proletare” și femeile ce urcă pe baricade „cu-arme-n braț” creează un cadru eroic pentru eroul colectiv care zguduie temeliele lumii „prin aerul cel roșu”³⁰⁴. Este poporul lui Michelet și a lui Mickiewicz, care își face simțită forța glasului - forță pe care Herder o redase, la 1799, în **Stimmen der Völker in Liedern** -: „A poșoarelor ecouri/Par glasuri ce îmbracă o lume de amar”³⁰⁵. Concluzia lui Buddha Gautama: „Totul este durere, totul este efemer”, care constituie „leit-motivul oricărei gândiri religioase postupanisadice”³⁰⁶ nu sleiește vigoarea titanului. Cel aplecat, la modul filosofic, asupra grijilor și durerii umanității - văzute de Hegel ca „banchize de nisip ale temporalității”³⁰⁷, este geniul. Or, nu se poate vorbi de o abstragere a titanului în planul contemplativității detașate de orice contingență. Alcătuind o treime, demonul, titanul și geniul nu se vor suprapune niciodată perfect în opera lui Eminescu. Nu există, așadar, o evoluție - o involuție în opinia anumitor cercetători - de la titan la demon, cu o reclusiune, pasageră, în sfera genialității. Când una dintre componentele triadei devine evanescentă, celelalte două o suplinesc fără a o înlocui; de aici și marea rezistență la eroziunea sufletească a unei constituții fragile, cum a fost cea a poetului.

II.6. Titanismul intelectual și orfic

În scopul revigorării puterii de incantație și pentru a-și stinge „durerea caldă” cu „Nordul frig”, exploratorul liric pleacă, la 1874, **În căutarea Șeherezadei**. Periplul său va fi unul exhaustiv: de la mările nordului, unde „în hale lungi și sure” a avut privilegiul să ciocnească pocalul cu zeii, până la mările australe unde vegetația insulară este luxuriantă și gigantescă: „insule ca glastre/Gigantici se ridic din sfânta mare,/C-oștiri de flori, semănături de astru”³⁰⁸. Aflarea Șeherezadei, principiu al inspirației și al revărsării epice inepuizabile, nu implică doar cultivarea exoticii, ci și o regresie temporală în miticul *illo tempore*, unde fantezia potențează *titanismul intelectual*: „Urbile-antice strălucind s-arată/Și albe par și mitice - cu basme/Urieșești e țara presărata”. Efectul pelerinajului la locurile cu încărcătură poetică maximă este perceptibil în impresionanta detentă a imaginației, simbolizată de *topos*-ul aripii „îmflate”: „Și și-a îmflat eterna mea cântare/Aripele de pară-n cer pornite,/Pân-am pierdut pământu-n depărtare”³⁰⁹. Entuziasmul lansării verticale este al lui Euphorion,

³⁰⁰ Ibidem, p. 44;

³⁰¹ Shelley, **op. cit.**, **Laudă frumuseții intelectuale**, trad. de Petre Solomon, p. 9;

³⁰² M. Eminescu, **Poezii**, p. 49;

³⁰³ D. Popovici, **op. cit.**, p. 329;

³⁰⁴ M. Eminescu, **op. cit.**, p.51;

³⁰⁵ Ibidem, p. 52;

³⁰⁶ M. Eliade, **Istoria credințelor și ideilor religioase**, vol. II, Editura Universitat, Chișinău, 1992, p.47;

³⁰⁷ G. W. F. Hegel, **Prelegeri de filozofie a religiei**, Editura Academiei Române, București, 1969, p. 12;

³⁰⁸ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 360;

³⁰⁹ Ibidem, p. 361;

vlăstarul entuziast al goticului Faust și al mediteraneenei Elena: „Să salt, lăsați-mă!/ Să sar, lăsați-mă!/ Un dor m-a cuprins/ S-ajung în văzduburi,/ Un foc m-a încins.”³¹⁰.

Așa cum Rosa del Conte descoperea poeziei eminesciene „o dublă vocație îndrăzneț-eroică, aceea a titanismului etic și a titanismului metafizic”³¹¹, la fel am putea identifica un titanism orfic. Pentru poet, recuperarea Șeherezadei-Euridice din prăpastia temporală, uitarea, echivalează cu înstrunarea lirei eroice; nereușind acest lucru, impetuoșitatea sa se va domoli, treptat, sub melancolia melosului elegiac. De aceea el nu caută adevăruri raționale – rezultat al efortului epistemic care nu percepe substanța sufletească – ci sapiența orientală, orientată spre conturarea unei aritmozofii ca știință „a ritmurilor omului și ale universului”³¹². Este, în fond, tentația romantică de a pune în acord macrocosmosul cu microcosmosul printr-o redescoperire intuitivă ori onirică a pierdutei unități universale. Cu ajutorul gândirii analogice și nu cu cel al gândirii discursive de tip occidental („Corabiei apusene grea de gânduri/ Sinistre eu pe valuri îi dau drumul”³¹³) pelerinul descoperă „cărunții,/ Gigantici muri ce-n câmp îi sădi firea”³¹⁴, pe culmea cărora dăinuiește „cetatea cea strălucitoare/ Unde-mpăratul Indiei reșade:/ Un soare însuși este el sub soare”³¹⁵. Seducătoarea Șeherezadă este cea care oferă geniului ardent „A-nțelepciunii ș-a frumseții floare”³¹⁶. Dar până să intre în posesia simbolului sapienței și al perfecțiunii estetice – ipostază inedită a florii albastre – poetului i se cere să se dovedească un titan al imaginației, capabil să depășească tentația cunoașterii raționale, mai sigură și mai bine integrată ordinii utilitariste a lui *cui bono*. Relevantă este doar descoperirea sensului ascuns, magic al armoniei universale, sens discernabil în proximitatea (aparent) impersonală a ființei: „A lucrurilor lume fără moarte/ Prin mintea noastră curge ca un râu -/ Când luminos, când plin de bezne”³¹⁷. Joseph von Eichendorff opta pentru aceeași modalitate mistic-orfică de explorare a esenței: „Cântec doarme-adânc în lucruri,/ Ce-ntr-un vis s-au scufundat,/ Universu-ntreg e cântec,/ Viersul magic de-ai aflat”³¹⁸.

II.7. Demonizarea titanului. Titanismul à rebours

Mitosul *cuceritorului cucerit* este integrat în desfășurarea epică din poemul **Strigoii** (1876). Arald aparține tipologiei eroilor predestinați la o hipertrofiere spațială a personalității lor: „Domnind semeț și tânărl pe roinicile stoluri,/ Căror a mea ființă un semițeu părea,/ Simțeam că universul la pasu-mi tresărea,/ Și nații călătoare, împinse de a mea,/ Împlut-au sperioase pustiul pân’la poluri”³¹⁹. Înrudit spiritual cu Tamerlan, Arald acceptă provocarea pe care, mai târziu, o va refuza Hyperion. Dacă Alain Guillermou îl vedea pe Lucafâr asemenea lui Moise al lui Vigny „tratat în stilul **Mioriței**”³²⁰, barbarul nomad nu este încercat nici o clipă de oboseala de a conduce și de a fi venerat. Adolescent fiind, el anticipă imaginativ grandoarea propriei persoane, deificată ca urmare a terorii pe care o răspândește: „Din codri vechi de brad/ Flămânzii ochi rotindu-i, eu mistuiam pământul,/ Eu răzvrăteam imperii, popoarele cu gândul.../ Visând că toată lumea îmi asculta cuvântul”. Revărsarea asiatică, tentația totalitarismului este descrisă în imagini cvasi-hugoliene: „Comme Cyrus dans Babylone,/ Il voulait, sous sa large main,/ Ne faire du monde qu’un trône/ Et qu’un peuple du genre humain”³²¹.

³¹⁰ J. W. Goethe, **Faust**, p. 447;

³¹¹ Rosa del Conte, **Eminescu sau despre Absolut**, p. 172;

³¹² André Nataf, **Maeștrii ocultismului**, Editura Enciclopedică, București, 1995, p. 24;

³¹³ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 362;

³¹⁴ **Ibidem**, p. 364;

³¹⁵ **Idem**;

³¹⁶ **Ibidem**, p. 365;

³¹⁷ Shelley, **op. cit.**, **Mont Blanc**, p. 13;

³¹⁸ în **Antologia poeziei romantice germane, Baghetă magică**, trad. de Maria Banuș, p. 222;

³¹⁹ M. Eminescu, **Poezii**, p. 70;

³²⁰ Alain Guillermou, **Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu**, Editura Junimea, Iași, 1977, p. 362;

³²¹ V. Hugo, **op. cit.**, **L’expiation**, („Precum Cyrus în Babilon/ El își dorea, ca sub puternicul său pumn, / Întreaga lume să țină de o stăpânire/ Și neamul omenesc să fie un popor”, trad. n.), pp. 182-183;

De reținut este faptul că Arald începe extravaganta sa aventură sub semnul Septentrionului, în încercarea de a împlini profetia din **Memento mori**, conform căreia adoratorii lui Odin vor pedepsi trufia civilizatoare a romanilor. Dacă Roma se evidențiasse printr-o logică fără fisură, însă mecanică și inumană, barbarii nomazi sunt îndemnați la luptă prin apelul la conștiința lor religioasă – conștiință numită de Hegel „duminica vieții”: „*Căci Odin părăsise de gheață nalta-i domă, / Pe zodii sângeroase porneau a lui poșoară; / Cu creștetele albe preoți cu pleata rară / Trezeau din codrii vecinici, din pace seculară, / Mii roiuri vorbitoare, curgând spre vechea Romă*”³²².

Cel care frânge misticismul agresiv al lui Arald și, implicit, amână derularea moralizatoare (*affabulatio*) a ciclurilor istorice, este erosul. Maria, blonda regină dunăreană, îl întoarce pe titan *ab origine*, revelându-i latura paradiziac-infantilă: „*Arald, copilul rege, uitat-a Universul*”³²³. Titanul, smuls de sub magia visului „*din codrii cei de brad*”³²⁴, experimentează cu intensitate profunzimea feerice ale sentimentului; când persoana iubită va dispărea, el, fire excesivă – un dat inerent tipologiei eroului eminescian –, va suferi un proces de demonizare în urma pactului prin care obține *încălzirea sufletului* răposatei Marii. Arald se metamorfozează din nou, de data aceasta într-un voievod infernal: „*Pe inima sa poartă de-atunci o neagră pată, / Iară pe frunte poartă coroană de oțel*”³²⁵. Moartea Mariei va echivala cu dispariția imboldului către resurecția spirituală; în limbaj holderlinian: „*soarele spiritului, lumea frumoasă, demult a apus, / Și-n întuneric și frig se zbat și se ceartă furtun*”³²⁶.

O răbufnire titanică va avea și magul semi-mineralizat când, asemenea unui Aeolus trac, eliberează urgia furtunii pentru a împiedica răsărirea soarelui, astrul lucidității și al destrămării vrăjilor: „*bătrânul preot vede / Și-n vânturi el ridică adâncul glas de-aramă, / Furtunelor dă zborul, pământul de-l distramă*”³²⁷. Istoria întreruptă își ia revanșa asupra erosului, complotul rațiunii („le géant Lumière”³²⁸) desființează fragila orânduire a dragostei nocturne.

În tradiție romantică, iubirea este sacrosanctă – ea scindează un destin pentru a instrumenta un anti-destin; ceea ce infirmă poetul în **Strigoii** nu este, așadar, capacitatea dragostei de a sublima fanatismul sau prozaismul existenței, ci posibilitatea de restaurare androgenă a ființei. Atât pentru titan, cât și pentru demon și geniu, împlinirea erotică, ca argument ontologic, rămâne o utopie aflată la discreția lui Cronos. Pentru demiurgul izolat și gelos, fericirea terestră constituie un *hybris*. Iată de ce și Baudelaire vedea în timp (*Zguduitorul* lui Hölderlin) dușmanul absolut al vieții ca manifestare plenară a umanului: „*O douleur! o douleur! Le Temps mange la vie, / Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le coeur / Du sang que nous perdons croît et se fortifie!*”³²⁹.

Rugăciunea unui dac (1879) este mai mult decât o conjurare a morții – un veritabil blestem proferat împotriva vieții. Totodată, poemul conține elementele unui *credo*, el recapitulând inedite argumente cosmogonice, teogonice și antropogonice. Creație deopotrivă religioasă și anti-religioasă, **Rugăciunea unui dac** rememorează zămisirea pe cale fonică („*sîmburul luminii*”³³⁰) a lumii, acordă statut ontic neființei sau posibilității de ființare („*Pe când pământul, cerul, văzduhul lumea toată / Erau din rîndul celor ce n-au fost niciodată*”) și recunoaște un zeu primordial (*arbê*) care se află la originea panteonului dacic – preeminență specifică și mitologiilor orientale. Setea de ființare a poetului îl determină să exploreze neființa, haosul în căutarea rudimentelor de ființă. În același timp, însă, ordinul celor existente se contaminează de la anarhia care asediază cosmosul, de aici decurgând fragilitatea cronică a structurilor întemeiate ontic – un dor straniu de întoarcere la stadiul de increat, de relaxare și dezmembrare a ființei. O apăsare primitivă, ce stă să frângă

³²² M. Eminescu, **op. cit.**, p. 70;

³²³ Ibidem, p. 71;

³²⁴ Ibidem, p. 72;

³²⁵ Ibidem, p. 77;

³²⁶ în **Antologia poeziei romantice germane, Diotima**, trad. de Al. Philippide, p. 17;

³²⁷ M. Eminescu, **Poezii**, p. 79;

³²⁸ V. Hugo, **op. cit.**, **Stella**, p. 188;

³²⁹ în **Antologia bilingvă de poezie franceză, L'ennemi**, („O durere! durere! Timpul se-nfruptă din viață, / Iar ascunsul Dușman ce ne ronțăie inima / Din sângele pe care-l vărsăm se îngrașă și crește!”, trad. n.), p. 132;

³³⁰ M. Eminescu, **Poezii**, p. 92;

shelleyiana forță a lucrurilor, simbol al voinței de structură: „A lucrurilor Forță - / Care-i stăpîna orișicărui gând / Și sprijină chiar domul înfinit / Al cerului”³³¹.

Ironia din prima parte a poemului, subiacentă imnului de preamărire, este detectabilă în precizarea naturii oximoronice a lumii: „Și din noian de ape puteri au dat scânteii”. Or, tocmai această contradicție internă a creației face ca suplicantul să devină un negator al vieții, al propriei persoane, al întregului *opus Dei*. Tot ceea ce era demn de admirat în ansamblul chemat la existență de divinitate („farmecele mile”, glasul „purtat de cântec”³³²), nu face decât să semnaleze mai acut incongruența omului cu restul creației. În solicitarea intrării în „vecinicul repaus” recunoaștem glasul obosit al lui Moise, eroul lui Vigny, cu mențiunea că amărăciunea amestecată cu ironie reamintește figura ambiguă a byronianului Manfred. Dacul, asemenea lui Moise, se dovedește prea puternic – și deci nefericit din cauza disproporționalității – pentru o lume bicisnică: „Pour dormir sur un sein mon front est trop pesant, / Ma main laisse l’effroi sur la main qu’elle touche, / L’orage est dans ma voix, l’éclair est sur ma bouche”³³³. Nicăieri altundeva, însă, înverșunarea negării de sine nu atinge tragismul pe care îl implică dorința dacului de a suprima existența rațională: omul. În procesul de negație rezidă și titanismul *à rebours*, anti-prometeic și anti-faustic al celui care solicită „stingerea eternă”. Totuși, chiar dacă ceea ce se anunța drept un *credo* devine o *retractatio*, nu putem să concedem poziției extreme pe care o adoptă Rosa del Conte: „de ce se convertește în blasfemie rugăciunea plină de adorare? Într-o exasperată dorință de autodistrugere, dacul invocă de la puternicul stârnitor de vieți nimicirea, ridicându-se împotriva Demiurgului ca un Titan, care vrea să azvârle împotriva lui Dumnezeu nu săgețile lui Prometeu, ci propriul său cadavru”³³⁴. Revolta dacului constă în voința de renunțare la dăinuirea într-un spațiu și un timp al imperfecțiunii și mai puțin în contestarea obstinat-violentă a Demiurgului.

Blestemul creației culminează cu perceperea oximoronică a durerii și a urii: „Când ura cea mai crudă mi s-a părea amor... / Poate-oi uita durerea-mi și voi putea să mor”³³⁵. Masochismul este dus la ultimele lui consecințe, însă nu trebuie uitat faptul că și scepticii vorbeau de subiectivismul senzațiilor și de necesitatea de a ne asuma neplăcerea, pentru a depăși limitările senzualiste. Dacul merge încă mai departe, el substituind iubirii ura și încercând, totodată, o corupere a divinității către *ira et studio*: „Spre ură și blestemuri aș vrea să te înduplec”³³⁶. Subminarea horatianului *decorum*, a bunei-cuviințe pertinente manifestării artistice, este o consecință a invocației haosului și a deprecierei energiei vitale; titanul preia attributele demonului uzurpator al unui demiurg ce creează inerțial, fără imaginație: „Nefericit în slava-i se frământă / Împins de râvna de-a crea mereu”³³⁷. Auto-renegarea poate fi înțeleasă, însă, și ca un exercițiu în marginea maniheismului de sorginte orientală; ca o anihilare a principiului rău prin desființarea creației sale.

II.8. Titanismul oniric și cel moral. Stihialul. Titanismul virtual

Certitudinea că depresia dacului nu a fost decât un experiment nihilist, ne-o dă **Scrisoarea III**, care debutează sub semnul titanismului oniric. Sultanul, care are în vis viziunea arborelui cosmic, a cărui „umbră peste toate e stăpîna”³³⁸, se raportează la astrul nopții, luna-fecioară, ca la un haruspiciu ce îi anunță gloria militară. Copacul care crește din inima eroului – adevărat *axis mundi* – simbolizează expansiunea incredibilă a regatului ce urma să devină Imperiul Otoman: „Iar din inima lui simte un copac cum că răsare, / Care crește într-o clipă ca în veacuri, mereu crește, / Cu-a lui

³³¹ Shelley, **op. cit.**, **Mont Blanc**, p. 18;

³³² M. Eminescu, **Poezii**, p. 92;

³³³ Alfred de Vigny, **Poésies choisies**, („Ca s-ațipească pe un sân fruntea mea e prea grea, / Mâna-mi crispează palma ce-o atinge, / Furtună e în glasul meu și trăsnetul pe buze-mi joacă”, trad. n.), p. 19;

³³⁴ Rosa del Conte, **op. cit.**, p. 69;

³³⁵ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 93;

³³⁶ Idem;

³³⁷ Byron, **Poeme, Cain**, p. 278;

³³⁸ Ibidem, p. 111;

ramuri peste lume, peste mare se lățește;/ Umbra lui cea uriașă orizontul îl cuprinde/ Și sub dânsul universul într-o umbră se întinde”. Hipergerminația vegetală – fenomen specific romantismului, față de conturul limitat, „animalic” și centripet al clasicismului, după cum plastic teoretiza Edgar Papu – se constituie într-o formidabilă alegorie a dominației spațiale: „Vulturii porniți la ceruri, pân’la ramuri nu ajung;/ Dar un vânt de biruință se pornește îndelung/ Și lovește rânduri, rânduri în frunzișul sunător,/ Strigăte de-Allah! Allahu! se aud pe sus prin nori,/ Zgomotul creștea ca marea turburată și înaltă,/ Urlete de bătălie s-alungau după olaltă”³³⁹. Ceea ce Friedrich Schlegel numea „simțul infinitului” („der Sinn für das Unendliche”), se conjugă aici cu o largă varietate a sonorităților belicoase. Este atitudinea cutezătoare și energetică a lui Petöfi, care la Eminescu este temperată prin infuzia de profetism alegoric și de efluviile sentimentale: „Acolo aș vrea să pier,/ Pe câmp de luptă-n vuietul de fier,/ Sângele-mi tânăr să se scurgă-acolo./ Și glasul meu să fie acoperit/ De vălmășagul nemaiapomenit,/ De glasul trâmbițelor sugrumate,/ De tunetul de tunuri descărcate./ Pe trupul meu cu linii-ncremenite,/ Să treacă roibii cu-ale lor copite/ Și să-l sfărâme una cu pământul” (**Mă chinuie un gând**, 1842)³⁴⁰.

Dinamica întemeierii imperiului, „cârnuia ani și margini numai cerul le cunoaște”, este, apoi, redată cu ajutorul unei perspective *à vol d’oiseau* („răspândindu-se în roiuri”) și al metonimiilor de natură acustică („sună codrul de stejari”). Baiazid, la rândul-i, este fulgerul „care/ În turbarea-i furtunoasă a cuprins pământ și mare”, agentul care conduce „uraganul ridicat de semilună”³⁴¹. Invazia otomană, raportată la cataclismele atmosferice, este contracarată de cei care stau „în umbra crucii”. Metonimiile hiperbolizante se înlănțuie încă o dată pentru a compune tabloul colosalei armate creștine: „Și Apusul își împinse toate neamurile-ncoace;/ Pentru-a crucii biruință se mișcă răuri-râuri,/ Ori din codri răscolite, ori stârnite din pustiuri;/ Zguduind din pace-adâncă ale lumii începuturi,/ Înnegrind tot orizontul cu-a lor zeci de mii de scuturi,/ Tremura înspăimântată marea de-ale lor corăbii!...”³⁴².

Istoria este considerată o retrospectivă a gesturilor colosale făcute de personalități gigantice și insașiabile – perspectiva fiind aceea a istorismului eroic pe care îl avea în vedere Carlyle. Spațiul carpato-danubiano-pontic este un pol magnetic care atrage „Împărați pe care lumea nu putea să-i mai încapă”. Aceștia dau năvală însoțiți de „spaima lumii și mulțime de norod”³⁴³. Asemenea reprezentărilor sculpturale romane, proporția dintre conducător și mase este net favorabilă celui dintâi. O scară de reprezentare complet diferită va fi întrebuințată în portretizarea voievodului român: „Un bătrân atât de simplu, după vorbă, după port”³⁴⁴. În cazul său se face simțit un titanism moral, mai subtil; „titanismul – preciza D. Popovici – nu înseamnă numai năzuința unei eliberări prin acțiune fizică; adeseori întregul proces titanian se localizează în lumea morală”³⁴⁵. În felul acesta, Mircea se plasează mai curând în aria de cuprindere a conceptelor herderiene de *Humanität* și de *Volk*, decât a celui renescentist de *personalitas*. Etosul românesc include titanismul ca manifestare a fenomenului original (goetheanul *Das Urphänomen*) al iubirii de vatră în momentele sale de cumpănă: „N-avem oști, dară iubirea de moșie e un zid/ Care nu se-nfiorează de-a ta faimă, Baiazid?”. Războiul este motivat, ca la Petöfi – dar fără ardoarea încrâncenată a aceluia -, prin imperativul demnității naționale primejduite. („Totdeauna a fost războiul/ Cel mai drag din toate/ Visele-mi/ Pentru libertate!”³⁴⁶).

Încă la momentul compunerii **Panoramei deșertăciunilor**, Eminescu se dovedise un prodigios regizor al scenelor de titanomahie. În 1881 arta sa renunță la grandiosul provenit din ingerința fabulosului, desenul având, astfel, de câștigat în precizia redării detaliului. Itinerariul parcurs este invers celui din pictură: de la dezinvoltura volumelor lui Delacroix la desenul geometric al lui Poussin. Confruntarea dintre cotropitori și cotropiți se va desfășura pe un singur plan, comparațiile naturiste subliniind *stibialul* înclăștării, care covârșește gândirea strategică: „Ce

³³⁹ Ibidem, p. 112;

³⁴⁰ Petöfi, **op. cit.**, p. 20;

³⁴¹ M. Eminescu, **Poezii**, p. 113;

³⁴² Ibidem, p. 114

³⁴³ Idem;

³⁴⁴ Ibidem, p. 113;

³⁴⁵ D. Popovici, **op. cit.**, p. 317;

³⁴⁶ Petöfi, **op. cit.**, **Războiu-a fost**, p. 22;

mai freamăt, ce mai zăbucium! / Codrul clocoti de zgomot și de arme și de bucium, / Iar la poala lui cea verde mii de capete pletoase, / Mii de de coifuri lucitoare ies din umbra-ntunecoasă; / Călăreții împlu câmpul și roiesc după un semn / Și în caii lor sălbateci bat cu scările de lemn, / Pe copite iau în fugă fața negrului pământ, / Lânci scanteie lungi în soare, arcuri se întind în vânt, / Și ca noui de aramă și ca ropotul de grindeni, / Orizontu-ntunecându-l, vin săgeți de pretutindeni, / Văjâind ca vijelia și ca plesnetul de ploaie... / Urlă câmpul și de tropot și de strigăt de bătaie. / În zădar striga-mpăratul ca și leul în turbare, / Umbra morții se întinde tot mai mare și mai mare”³⁴⁷. Suita de aliterații, comparații și metafore hiperbolizante, instrumentează o simfonie a diluviului, apropiindu-se de dezideratul „operei de artă totale” (*Gesamtkunstwerk*), pe care îl visa Richard Wagner. Pe lângă efectele acustice care acoperă un ambitus foarte generos, senzația revărsării sonore este dată de vertiginoasa succesiune a verbelor de mișcare, a substantivelor denumind fenomene atmosferice violente și a pluralelor care se acumulează în enumerări pletorice. Datorită accelerării ritmului la nivelul fiecărui vers și a renunțării la cezura mediană, retorismul poetului, construit mai ales pe paralelisme sinonimice și antonimice, nu devine obositor.

Zeitățile episodului dacic din **Memento mori** au fost înlocuite aici de forțele elementare ale naturii, astfel încât asistăm la o confruntare între un contingent uman anonim și vifonița personificată. Cel care se distinge acum ca individualitate proeminentă este Mircea, al cărui profil este „sculptat” în manieră *rond-bosse*: „Când săgețile în valuri, care șuieră, se toarnă / Și, lovind în față, -n spate, ca și crivățul și gerul, / Pe pământ lor li se pare că se năruie tot cerul... / Mircea însuși mână-n luptă vijelia-ngrozitoare, / Care vine, vine, vine, calcă totul în picioare; / Duduind soseau călării ca un zid înalt de sulți”³⁴⁸. Nimic nu poate înfrunta „acea grindin-oțelită” care se revarsă: „Ca potop ce prăpădește, ca o mare turburată”³⁴⁹. Mircea își asumă destinul Prometeului shelleyan: „Sunt titanul, / Cel ce din agonia lui făcut-a / O stavilă în calea tiraniei”³⁵⁰.

Dar, după înlănțuirea de acțiuni survenite în cascadă, succesiunea accelerată face loc unui stop-cadru care surprinde o imagine statică a unui fenomen fulgurant: „fulger lung încrement / Mărginește munții negri în întregul asfintit”³⁵¹. Secvențelor tensionate, derulate cu maximă viteză, le urmează o perioadă de acalmie – este „tihnă fără de grijă”³⁵² (*secura quies*) pe care o invocă și Ovidiu în **Ars amandi**. Andantele este introdus cu multă dibăcie, întrucât el este intermezzo-ul liric care asigură trecerea de la „trecutul de măriri”³⁵³ la prezentul ignobil.

Ultima parte a poemului pierde elanul vitalist cu care fusese cântat evul mediu românesc glorios; nu dispăre, însă, înflăcărea. Dacă reprezentarea imaginativă a războaielor apocaliptice este acoperită de imprecizia adresată contemporanilor nevolnici ai poetului, titanismul este prezent, totuși, în tonul vibrant cu care se face critica unei realități penibile. Tocmai datorită acestui ton Eminescu reușește să nu cadă, construind antiteza *trecut eroic-prezent laș*, în ceea ce Edgar Allan Poe numea „erezia didactică”, respectiv transformarea poeziei într-un instrument de educație. Chiar și invocația vituperantă din final către o disputată figură a istoriei naționale confirmă ardentă implicare emoțională a poetului în demararea procesului infamiei și imposturii.

Romantic incurabil, Eminescu îmbină în scrisul său satira amară și șfichiuitoare, în tradiția lui Juvenal, cu efortul de a regenera amintirea vremurilor eroice revoluate. Sursa de împrăștiere a eroismului național rămân letopisețele („În izvoadele bătrâne pe eroi mai pot să caut”), chiar dacă peste ele s-a așternut *signatura temporis*. Aceeași revigorare a fibrei virile a neamului o încercaseră și N. Bălcescu ori B. P. Hasdeu în monografiile lor mai mult sau mai puțin romanțate. Nu este vorba de un *analogon* cu valențe paseiste, ci de utilizarea corpusului de vechi scrieri ca pe un *organon* cu care să se poată practica o distincție clară între vital și morbid. Este, în fond, obiectivul axiologic

³⁴⁷ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 115;

³⁴⁸ *Idem*;

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 116;

³⁵⁰ Shelley, **Prometeu descătușat**, p. 355;

³⁵¹ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 116;

³⁵² **Florilegium ovidianum**, traduceri de Grigore Tănăsescu, Editura Scripta, București, 1996, p. 124;

³⁵³ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 117;

pe care și-l propune titanismul unui poet ce nu a intrat niciodată în consonanță cu lasitudinea maximei *sol omnibus lucet*.

Motivul titanesc al gloriei militare este întrețesut în complexul de motive care stă la baza construcției poeziei **Renunțare** (1882). Ideea fundamentală a anecdotei dispuse în tipar liric este obținerea puterii depline, pentru ca, ulterior, ea să poată fi depusă la picioarele frumoasei adorate. Acest *modus operandi*, am văzut, îndeplinește funcția unui refren pe parcursul întregii opere poetice a lui Eminescu. Impresia este că se dă curs imaginativ uneia din propunerile pe care demiurgul le face Luceafărului cu scopul de a-l determina să rămână *semper fidelis* rolului său cosmic. Și aici iubita va fi numită metaforic „marmură”, ea rămânând insensibilă la sacrificiul titanului care, precum Moise, este emițător de lumină spirituală (*lucem ferrit*): „Un zeu în omenire, un soare între regi/Și rațe să reverse din frunte-a mea coroană”³⁵⁴.

Scenariul îl are ca erou arhetipal, nenumit, pe Tamerlan cel mare, care se revarsă cu hoardele barbare și pitorești ale Orientului asupra unui Occident devitalizat după colosalul efort al romanilor civilizatori: „Aș vrea să am pământul și marea-n jumătate,/De mine să asculte corăbii și armate,/De voi clipi cu ochiul, cu mâna semn de-oi face/Să-și miște răsăritul popoarele încoace;/Sălbaticile oarde să curgă râuri-râuri/Din codri răscolite, stârnite din pustiri;/Ca undele de fluviu urmeze-ale lor scuturi,/Întunece-se-n zăre pierdutele-nceputuri”³⁵⁵. În comparație cu Apusul solidificat până la înțepenie, tectonic, - și al cărui titan reprezentativ va fi melancolicul Napoleon al III-lea, aflat în meditație pe țărmul unei mări metalice, acoperite de „*place sure*” – Răsăritul dispune de o dinamică fluidă, fluviul de popoare având o origine silvană, misterioasă și inepuizabilă. Ipostazele acvatice se combină cu cele ale luminozității fulgurante, ale scipitorului, peste ele suprapunându-se simbolul gândirii îndoliate, „*negrele corăbii*” ale spiritului titanesc, conștient că se lasă dus de fluxul năvalnic al istoriei malefice: „Un râu de scânteiare lucească lănci și săbii,/Iar marea se-nspăimânte de negrele-mi corăbii”³⁵⁶. Biruitorul este în pericol de a se transforma, la rândul-i, în demon: „*Son estoc respandit comme l'oeil du démon*”³⁵⁷. Shelley prevenise și el cu privire la confiscarea efortului titanice: „*Temuta lume-a somnului, a ceții?/Asemeni unui nor se pierde gândul,/Târât din hău în hău, până ce-l soarbe/Adâncă gură a furtunii oarbe*”³⁵⁸.

Expansiunea titanescă nu poate să nu conțină și germeni ai demonismului, întrucât ființa (*On*) suferă un proces de corupție (*phthora*) și anihilare. Cântecul de glorie, în descendența medievalilor *chansons de geste*, se revelează a fi o *carmen miserabile*. Cavalerismul este un refuz al acceptării inutilității încordării eroice; tensiunea erotică exprimată prin fapte de arme este specifică acelor *amours haineux* ale lui Theophile Gautier. Impulsul cuceritor este o modalitate de defulare a durerii iscate de neîmplinirea sentimentală – o revoltă virtuală urmată de o generozitate absolută, având ca efect desființarea platonicianului *kosmos aisthetos*: „*Astfel doar aș preface durerea-mi fără nume,/Dezbinul meu din suflet într-un dezbin de lume*”³⁵⁹. O grandoare a disperării, așa cum era cea cântată de Alfred de Musset: „*Rien ne nous rends si grands qu'une grande douleur*” (**La Muse**)³⁶⁰.

Din mundană, revolta va deveni metafizică; erosul ratat, transformat în ură, implicând o încălcare (conștientă) a legii nescrise (*agrapha nómos*) a universului, *hybris* prin care eroul subminează orice reconciliere posibilă cu divinitatea: „*Să simt că nu se poate un Dumnezeu să-mi ierte/Cetățile în flăcări și țările deșerte...*”. Deși situația conflictuală tinde să reveleze anumite similitudini cu cea din **Rugăciunea unui dac**, diferența de natură este evidentă: către sfârșitul vieții sale creatoare, Eminescu se va întoarce spre tema iubirii (evanescente), acordând mai puțină atenție contestării demiurgului ca *primum movens* al unei istorii demonizate. Prin recapitularea

³⁵⁴ M. Eminescu, *op. cit.*, p. 546;

³⁵⁵ *Ibidem*;

³⁵⁶ *Ibidem*;

³⁵⁷ V. Hugo, *op. cit.*, **Le mariage de Roland**, („Spada-i scliepa ca ochiul de demon”, trad. n.), p. 244;

³⁵⁸ Shelley, **Prometeu descătușat, Mont Blanc**, p. 15;

³⁵⁹ M. Eminescu, *op. cit.*, p. 546;

³⁶⁰ în **Antologie bilingvă de poezie franceză**, („Nimic nu ne face atât de mari precum o mare durere”, trad. n.), p. 112;

temelor de tinerețe, poetul încearcă o recuperare a acelor *membra disjecta* din care și-ar putea recompune etosul liric în datele lui primordiale. Explozia titanică având drept climax renunțarea la putere și umilirea voinței, are ca obiectiv reinstaurarea iubirii în calitatea ei de *summum bonum* chiar cu prețul trecerii de la *via eminentiae* la *via negativa*.

II.9. Agonia titanului. Repudierea erosului

Rezultatul acestor tribulații romantice se va face simțit în **Odă (în metru antic)** (1883), unde ne întâmpină figura unui titan epuizat de durere, dispus să treacă prin procesul analgezic al intelectualizării și glaciațiunii. Conceptul antic de *theoria*, cu înțelesul de contemplație a Binelui cosmic, se referă acum la contemplarea „*stelei Singurătății?*”. Ieșirea din vis se face sub presiunea extincției iminente; moartea, ca ieșire din devenire (heraclitiana *genesis*), trebuie luată în stăpânire prin cunoaștere: „*Nu credeam să-mvăț a muri vreodată;/ Pururi tânăr, înfășurat în manta-mi,/ Ochii mei nălțam visători la steaua Singurătății*”³⁶¹.

Momentul aneantizării titanului se consumă pe fundalul motivului de natură oximoronică durere-plăcere (doublet conceptual antic *algos-hedonē*). Mors însuși, îngerul morții, rămâne o apariție voluptuoasă, așa cum fusese înfățișat încă din timpul poemului **Povestea magului călător în stele**: „*Când deodată tu răsăriși în cale-mi,/ Suferință tu, dureros de dulce.../ Pân-în fund băui voluptatea morții/Nendurătoare*”. De fapt, întâlnirea cu erosul prilejuiește dezintegrarea personalității prin desființarea pragului dintre plăcere și durere. Exacerbarea voluptății conduce, în mod paradoxal, la permanentizarea suferinței. Comparațiile mitologice au rolul de a descrie torturile fizice și morale și, totodată, de a le înnobila: „*Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,/ Ori ca Hercul înveninat de haina-i;/ Focul meu a-l stinge nu pot cu toate/Apele mării*”. Pentru a scăpa de această ardere invocau romanticii iubirea nocturnă, preludiu al morții eliberatoare: „*Coboară tu/ Noaptea iubirii,/ Și dă-mi uitarea/Că mai trăiesc*”³⁶² (Richard Wagner, **Către luceafăr**).

Dar, „*visul frumos*” de altă dată a devenit acum un prilej de supliciu, chinul sufletesc fiind redat cu ajutorul efectelor ignice ce închipuie o combustie interioară insuportabilă. Poetul a vrut ca agonia titanului său să fie dispusă într-un halo de o luminozitate incandescentă. Este o agonie solară, dar a cărei intensitate prevestește prăbușirea apropiată în griul inexpressiv al cenușii. Cântul de lebdă al titanului se înalță de pe rugul ființei într-o tonalitate demnă, de o solemnitate clasică, un *sermo gravis, sublimis*, fără nimic strident, nestăpânit: „*De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,/ Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flacări.../ Pot să mai reviu luminos din el ca/Pasărea Phoenix?*”³⁶³.

Stoicismul atitudinii se reflectă și în dorința de a obține indiferența morală (*adiáphoron* era un concept capital al filosofiei Porticului), desprinderea din vraja tiranică a frumuseții care, în fond, declanșase marile gesturi titanice ale protagoniștilor poemelor eminesciene. Înainte de a se confunda cu ordinea eternă (*aion*) și de a deveni incognoscibil (*ágnostos*), fostul luptător solicită reîntoarcerea la sinele propriu, regăsire a substanței sale prime neimpurificate de stringența dorinței. Este cerința aristotelică de „purificare a pasiunilor” (*κάθαρσις των παθημάτων*). **Oda** se convertește și ea, așadar, într-o rugăciune, însă una adresată unei abstracțiuni cu încărcătură negativă: *nepăsarea*. Așa se face că, în final, erosul este respins ca un factor de risipire al ființei titanice, ființă care, oricum, nu-și poate izola un sens anistoric. Părăsind în întregime tentația demonicului, dar nefiind ispitit nici de existența teoretizantă a geniului, luptătorului nu-i mai rămâne decât aleagă extincția; o extincție cauzată de inactivitate și de mefiență în posibilitatea de

³⁶¹ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 154;

³⁶² Richard Wagner, **Către Luceafăr**, trad. de Ionel Marinescu, în **Antologia poeziei romantice germane**, p. 427;

³⁶³ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 155;

transformare, de umanizare a instanțelor de putere: „Piară-mi ochii turburători din cale,/Vino iar în sân, nepăsare tristă;/ Ca să pot muri liniștit, pe mine/Mie redă-mă!”³⁶⁴.

În concluzie, dacă între ipostazele titanice, demonice și geniale există suprapuneri evidente, la fel de clară este și separarea lor ulterioară și revenirea la o individualitate proprie care nu suferă transferuri masive de substanță. Indiferent de ascensiunea în paradisul geniului sau de traversarea infernului demonic, titanul își va continua periplul lui inconfundabil până la epuizarea marilor sale disponibilități energetice.

Capitolul III

GENIUL ÎN POEZIA LUI EMINESCU

‘As I was walking among the fires of hell, delighted with the enjoyments of Genius, which to Angels look like torment and insanity’ (William Blake, Songs of Experience, The Marriage of Heaven and Hell)³⁶⁵

La capătul itinerariului parcurs de titan, și adesea chiar de demon, încep fruntariile genialității. Geniul este suprema împlinire a eroului eminescian, atât sub aspect liric, cât și sub aspect epic. Asfințirea credinței în forța spiritului coincide, de aceea, cu retrogradarea geniului la stadiul de demon. Ceea ce-l distinge pe poetul român de marii romantici europeni, însă, este tensiunea înălțării spre genialitate ca spre cea mai de seamă întruchipare a eforturilor umane de desăvârșire. Pompiliu Constantinescu avea în vedere natura fericită, eudaimonică a poetului „Eminescu nu este un vizionar al viitorului. Nu este un poet social, în felul lui Victor Hugo, nu este nici un frenetic al energiei, în felul lui Rimbaud. Nu este nici un deschizător de abisuri în sufletul omului, în contradicțiile lui intime, în lupta dintre înger și demon, cum este catolicul Baudelaire. Eminescu are un *sentiment paradiziac* al existenței”³⁶⁶. În această privință, gândirea eminesciană este convergentă cu cea a lui Nikolai Berdiaev, gânditorul rus care considera închisă epoca de glorie a sfântului, ea fiind succedată de cea a geniului creator; cu deosebirea că Eminescu, spre apusul efervescenței sale scriitoricești, este încercat de momente de adânc scepticism cu privire la capacitatea omului de excepție - evoluând *sub specie aeterni* -, de a se salva măcar în posteritate, dacă nu în eternitate. Recunoașterea contemporană îi va fi refuzată

³⁶⁴ Ibidem;

³⁶⁵ Apud **An Anthology of English Literature, The Romantic Age**, („Pe când umblam prin flăcările iadului, răpit de încântătoarele delicii ale Geniului, care pentru Îngeri par chin și nebunie”, trad. n.), Universitatea din București, București, 1989, p. 41.

³⁶⁶ Pompiliu Constantinescu, **O catedră Eminescu**, Editura Junimea, Iași, 1987, p. 243.

totalmente. Însă, așa cum se pronunța și Adam al lui Madách Imre, importantă este tentativa depășirii confortului spiritual: „*Eu țelul știu că n-am să mi-l ajung./Dar nu-i nimic! Ce-i ținta împlinită?/Sfârșit de luptă, moarte este ținta,/Dar veșnică întrecere e viața/Și însăși lupta-i ținta omenirii*”³⁶⁷. Mai mult, felul eminescian de a contura profilul geniului va ajunge să se desprindă de efigia schopenhaueriană a geniului eliberat de constrângerile voinței și trăitor numai sub auspiciile emblematice ale ideilor eterne și imuabile. Gânditorul eminescian, care absorbise în sine substanța titaniană și pe cea demonică – treime unipersonalizată *sui generis* -, va descoperi formula unui alt gen demonic, coborând în regatul Hesperiei, însă abia după ce depășise, la modul filosofic, tentațiile pesimismului. Fiind ruptă orice legătură cu acel *carpe rosam* al poeziei renascentiste, Eroul părăsește cercul magic al codrului, de fapt o sferă ce înglobează aromele teiului – și el o *rosa sempiterna* – și seninul cristalin al bolții presărate cu luceferi, pentru a se pierde într-o imensitate de gheață vineție. El devine, așadar, un *geniu pustiu*, o ruină a excelenței cognitive și imaginative. Măreția tragică și-o păstrează, totuși, datorită faptului că, asemenea eroilor posedați ai lui Edgar Allan Poe, trăiește în mod conștient etapele dezintegrării lucidității sale. Edgar Papu considera chiar că Eminescu „îi lasă în urmă pe toți poeții romantici prin titanismul său. [...] În al doilea rând el se arată a fi mai mare decât toți prin motivul geniului ce trăiește suferind izolat, într-o regiune de altitudine, deasupra tuturor”. Referința la Luceafăr este întărită prin evidențierea sublimității ontologice a ființei superioare: „la Eminescu o asemenea superioritate se vede atribuită unui element natural, în speță unui astru de pe firmament. Faptul se integrează perfect în tradiția românească”³⁶⁸.

III.1. Geniul angajat. Iubirea de gândire

Dintru-început, Eminescu celebrează geniul patriotic, chiar dacă deficient sub raportul împlinirii artistice. **La mormântul lui Aron Pumnul** (1866) deplânge dispariția cărturarului bucovinean ce îi pare junelui învățăcel ca un „*geniu nalt și mare*”, ca un luceafăr ori o „*dalbă stea*” desprinsă din pleiada „*auroasă și senină*”³⁶⁹ a Bucovinei. Se confirmă, într-o oarecare măsură, observația lui Matei Călinescu cu privire la contradicția dintre idealul contemplației ataraxice, urmărit de geniul în viziune schopenhaueriană, și activismul gânditorului eminescian, la care genialitatea este „o formă sublimată a inadaptabilității titanice, cu un sens precis”³⁷⁰.

Motivul genialității irumpe însă în lirismul eminescian o dată cu anul 1867 când, în **Phylosophia copilei**, își face apariția fecioara meditativă, pentru care „*glasul plăcerii*” nu face decât să „*cheme gândirea*” și să transforme stelele în „*angeli cu aripi strălucitoare*”. „*Legea de a iubi?*”, fără de care „*nu e de a trăi?*”, este și ea o *dura lex* dacă ținem cont de ambiția fetei de a nu își pierde eul într-un supraeu mirific („*De-aceea nu voi ca eu să fiu:/Pală idee-a Dumnezeirei,/Șotă copilă a nesimțirei,/Foc mort ce pare a arde viu*”), ci de a-și găsi egalul cu care să poată încununa firea omenească. Este binecunoscutul joc în care *anima* pleacă în căutarea lui *animus*: „*Ci voi să-mi caut pe-nținsa lume/O frunte albă să o desmierd/Și-n ea gândirea mea să o pierd*”, scopul fiind restaurarea unui androgen imperial: „*Să-nceunun capul unui iubit/Cu vise d-aur în rai țesute*”³⁷¹.

Din moment ce motivul *iubirii de gândire* a fost pus în evidență, poetul se poate întoarce asupra propriei substanțe, pentru a-i delimita natura intimă de cea comună, primitiv personalizată („*Oamenii se trec și mor/Ca și miile de unde,/Ce un suflet le pătrunde*”³⁷²). Rezultatul sondării împrejurimii ontice este că **Numai poetul** are capacitatea de a se smulge derulării evenimentiale a istoriei și aceasta datorită calităților sale orfic-incantatorii: „*Numai poetul,/Ca păsări ce*

³⁶⁷ Madach Imre, **Tragedia omului**, traducere de Octavian Goga, Editura Cartea Românească, București, 1983, p. 227.

³⁶⁸ Edgar Papu, **Din clasicii noștri**, Editura Eminescu, București, 1977, p. 90.

³⁶⁹ Mihai Eminescu, **Poezii**, p. 5.

³⁷⁰ Matei Călinescu, **Titanul și geniul în poezia lui Eminescu**, Editura pentru Literatură, București, 1964, p. 180.

³⁷¹ M. Eminescu, **op. cit.**, pp. 189-190.

³⁷² *Ibidem*, p. 567.

zboară/Deasupra valurilor,/Trece peste nemărginirea timpului:/În ramurile gândului,/Unde păsări ca el/Se-ntrec în cântăr?'. Ritmul folclorizant nu reușește să camufleze îndeajuns autoevaluarea narcisiacă a creatorului, fapt remarcabil „pentru că drama lui Narcis este preliminară erosului constitutiv”³⁷³.

Înainte de a înfrunta avatarurile erosului, tânărul inspirat se confruntă cu acel „geniu negru” al preromantismului, care vine să-l ispitească în **Întunericul și poetul**. Întunericul îl apostrofează pe cel ce trece „prin lume străin și efemer,/Cu sufletu-n lumină, cu gândurile-n cer”, cerându-i abjurarea obedienței față de lirismul negru, sepulcral („Sfărămă-n stâncă rece a ta nebună liră”). Este un bun prilej pentru bard ca să-și decline apartenența la un curent literar monocord și lipsit de virilitate. Cel care alesese lira sălbatică a lui Heliade se vrea fi un romantic înflăcărat de idealurile herderiene. Programul său artistic este cât se poate de limpede: „Voi să ridic palatul la două dulci sorori,/La Muzică și Dramă...în dalbe sărbători”. Însuflețirea aceasta este profund națională („Chemând doina română, a inimelor plângeri”³⁷⁴), poetul decizându-se de Young, Gray, Millevoye sau chiar de Ossian. Manifestarea pleneră a geniului apolonic („Tu crezi că eu degeaba m-am scoborât din stele/Purtând pe frunte-mi raza a națiunii mele?”) și exprimarea candidă a adeziunii la un program poetic de coloratură patriotică nu elimină, însă, structura duală a geniului romantic – clar-obscurul ubicuu nuanțează baroc *portretul în oglindă* pe care și-l face artistul. Mult dorita dispunere geometrică a ideilor este perpetuu amenințată de uluitoarea viteză a proceselor gândirii: „Și-n creieri-i aleargă de gânduri vijelii/Cum ginii se sfărămă-n ruinele pustii”³⁷⁵. În același fel, pentru Adam-Kepler din **Tragedia omului**: „În slobod zbor se va roti gândirea/Peste molozul vremii blestemat...”³⁷⁶.

Că meditația senină a geniului poate eșua în agitația haotică a „giniilor”, poetul o presimte încă din **Amicului F. I.** (1868), unde descendența apolonică își pierde din semnificație („Candela ștersei d-argint icoane/A lui Apolon, crezului meu”) și Mnemosine, mama muzelor, pare a-l părăsi pe cântăreț: „minte mi-e seacă, gândul netot,/Pustiul arde-n inima-mi beată”³⁷⁷. Cu trecerea timpului, această spaimă a ruinei și a pustiului se va accentua, de unde și necesitatea iubitei serafice, care să contrabalanseze tangajul la care este supus sufletul poetului: „Te văd adesea frunte senină/Ca și gândirea lui Dumnezeu”. Cum de cele mai multe ori geniul este nepereche și cum el constituie pentru divinitate o excepție angoasantă (a se vedea **Povestea magului...**), singura variantă rămasă va fi *retragerea în stele*: „Dar dacă gândul zărilor mele/Se stinse-n mintea lui Dumnezeu,/Și dacă pentru sufletul meu/Nu-i loc aicea, ci numai-n stele”. Și la poetul maghiar mai sus citat corul îngerilor dădea glas voinței divine de *status quo*: „E închegată vecinica idee,/Și facerea și-a plăsmuit hotar”³⁷⁸. Prezentarea eufemistică a morții („Palida-mi umbră în albul munte”) și înlocuirea crucii cu lira („Și să-mi pui lira de căpătâr”³⁷⁹), amintește de **Miorița** și de ciobănașul care se dorea înmormântat la cap cu trei fluieri din esențe diferite și cu sonorități specifice etosului românesc.

Predomină la Eminescu ritualurile păgâne de înmormântare, fapt explicabil, dacă ne gândim că titanul gândirii, prin ieșirea din timp, nu urcă cerurile dantești pentru a accede în paradisul creat de Dumnezeu creștin, ci se mulțumește cu contemplarea liberă, neangajată a desăvârșirii feminine. Ondina este cea care îi insuflă poetului un sentiment nedefinit de religiozitate în fața unui univers simetric la modul platonician și dominat de *vovç*: „În tine vede-se că e în ceriure/Un Dumnezeu,/Purtând simetria și-a ei misterure/În gândul său”³⁸⁰. Contemplarea ideii de frumos nu este un scuzabil proces de evaziune, ci o recapitulare a parcursului istoric al esențelor către revelația amânată pentru „plinirea vremii”: „Idee,/Pierdută-ntr-o palidă fee/Din planul Genezei, ce-

³⁷³ S. Paleologu-Matta, **Eminescu și abisul ontologic**, p. 45.

³⁷⁴ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 568.

³⁷⁵ Ibidem, pp. 568-569.

³⁷⁶ Madach Imre, **op. cit.**, p. 155.

³⁷⁷ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 23.

³⁷⁸ Madach Imre, **op. cit.**, p. 11.

³⁷⁹ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 24.

³⁸⁰ Ibidem, p. 203.

*aleargă/Nentreagă!*³⁸¹. La Madách Imre intenționalitatea diferă, dar ținta vizată – prin adorația Arhanghelului Gavril – este aceeași –: „*Te preamărim: Idee!*”³⁸².

Dematerializarea, golirea de concret a vocabularului poeziei prin ademenirea cuvintelor de pe palierul semantic pe cel al sonurilor, chiar dacă ocazională, favorizează îndepărtarea lui Eminescu de o desuetă poetică clasicistă. „Poetul reînvie umbra anticului Orfeu, - remarca I. Negoïtescu – rătăcind pe țărmul Traciei, unde geme cântându-și o dementă durere. El s-a romanticizat: în loc de a tânji spre coaste sudice, spre luminoșii zei olimpici, s-a înfrățit cu locuitorii Valhalei, cu soții lui Odin, și prin umbra plutonică ce-l învăluie, prin titanismul său, se apropie mai mult de mitologia hōlderliniană decât de cea clasică”³⁸³. De altfel, schimbarea de registru la nivelul simbolurilor se face simțită și prin direcționarea imaginației artistice către un pol ideatic suplimentar: „*Adevărul vrăjitor*”. Acum își face apariția și imaginea lebedei ce soarbe din „*lacul înghețat*” în timp ce ascultă suspinul lirei „*spartă-n stânca lume*”. Temeritatea investigației poetice presupune, însă, o dereglare tragică a structurii cristaline a gândirii. Argonautul ce se încumetă a traversa sfera stelelor fixe (a Ideilor platonice) ajunge „*ca un fulger fără țintă, / Ca un cap fără zenit*”³⁸⁴. Prezența nemediată a adevărului destramă acel „*voluptuos joc cu icoane și cu glasuri tremurate, / Strai de purpură și aur peste țărâna cea greă*”, cum va fi definită poezia în **Epigonii**. Goetheana alăturare a poeziei și adevărului nu-i este fastă și lui Eminescu, la care imaginarul devansează descriptivul. Madách Imre îl înfățișă pe Dumnezeu însuși ca poet: „*Spre slava ta ai scris o poezie*”; demiurgie poetică căreia i se opune Lucifer: „*Și n-ai simțit că săurirea minții / De-un haos ți-e puternic priponită, / Ce-i stăvilă oricărei firi pe lume? / Eu, Lucifer, sunt stavila eternă, / Eu întruparea veșniciei tăgăde!*”³⁸⁵. Cătușele lucidității sufocă, în acest caz, vitalitatea închipuirii și o sleiesc: „*O minte pustie, nebună / Și dulce descânt / Pe coarde de-argint, / Când palida mea nebunie / Învie*”³⁸⁶. Din nou se prefigurează, coșmaresc, finalul de la **Scrisoarea IV** ori, în expresie gigantesc-hugoliană: „*Sa rêverie était un poids sur l'univers*”³⁸⁷ (**La rose de l'infante**).

III.2. Vizionarismul și reabilitarea feericului. Geniul serafic

La 1870 Eminescu pătrunde într-un timp al trăirii *mediate*, într-o *durată* literară. Cufundarea în *fântâna trecutului* – formulă aparținând lui Thomas Mann – îl ajută pe poet să se auto-înțeleagă, în calitate de om și scriitor, prin raportare la trecut și prezent ca trăire livrescă. Veacul simțirii poetice, „*cu izvoare-ale gândirii și cu râuri de cântăr*”, s-a încheiat, făcând loc unui *Saeculum* al faptei artistice, al scriiturii dezinvolve cu privire la principiile sau la entuziasmul moral. Geniul tipic pentru perioada revolută era Mureșanu, *poeta vates* trăgându-și seva din ritmurile naturale și investind poezia cu prestigiu mitic. Bardul inițiat, ofician al misterelor lirei, media între zeița Istoriei și popor: „*Preot deșteptării noastre, semnelor vremii profet*”. Poeții-profeți cultivau o *ars poetica* întemeiată pe sapiență și mai puțin pe esteticul amoral: „*Cu-a ei candelă de aur palida înțelepciune, / Cu zămbirea ei regală, ca o stea ce nu apune*”. De aici și consonanța dintre sufletul universal și cel individual: „*Sufletul vostru: un înger, inima voastră: o liră*”³⁸⁸; de aici și preferința pentru modul mimetic superior, credința că arta înnobilează realul: „*Ochiul vostru vedea-n lume de icoane un palat*”. Ceea ce îi lipsește poetului modern este în primul rând vizionarismul, capacitatea de a transfigura realul, așa cum știau – susține tânărul Eminescu – generațiile anterioare: „*Rămâneți dară cu bine, sante firi vizionare, / Ce făceați valul să cânte, ce puneți steaua să zboare*”. Noua poezie ar fi îngreunată de

³⁸¹ Ibidem, p. 204.

³⁸² Madach Imre, **op. cit.**, p. 13.

³⁸³ Ion Negoïtescu, **Poezia lui Eminescu**, p. 48.

³⁸⁴ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 205.

³⁸⁵ Madach Imre, **op. cit.**, pp. 15-16.

³⁸⁶ Ibidem, p. 207.

³⁸⁷ Victor Hugo, **Les plus beaux poèmes**, („Reveria sa – povară peste univers”, trad. n.), Éditions Jean Claude-Lattès, Paris, 1987, p.316.

³⁸⁸ M. Eminescu, **op. cit.**, pp. 27-29.

prozaism, de apelul obstinat la modul mimetic inferior: „Noi reducem tot la pravul aži în noi, mâni în ruină”³⁸⁹.

Bineînțeles, însăși personalitatea lirică a lui Eminescu contrazice afirmațiile privitoare la mediocritatea spiritului noii generații din cultura română. Și, în acest sens, vizionarismul și sublimarea naturii prin artă sunt reprezentate cu strălucire în fragmentul **Egipetul** (1871). Tot aici vom descoperi notabile implicații ale genialității puse în evidență de un decor de o fastuozitate demonică. Memfis este reprezentarea concretă a unui intelect suprafiresc: „Mur pe mur, stâncă pe stâncă, o cetate de giganți -/ Sunt gândiri arhitectonici de-o grozavă măreție!”. De altfel, metropola antică pare un fenomen răsărit dintr-o misterioasă combustie naturală, „din visările pustiei, / Din nisipuri argintoase în mișcarea vijeliei, / Ca un gând al mării sfinte, reflectat de cerul cald / Ș-aruncat în depărtare”³⁹⁰. D. Popovici remarca un fapt curios, anume că „Eminescu va ajunge să creeze în anumite momente un *cadru* de proporții titaniene fără să cuprindă într-însul pe titan sau pe geniu; el va ajunge să dea sentimentelor sale tensiunea înaltă a sentimentelor titaniene, fără ca ele să fie motivate de o acțiune obiectivă de proporții titaniene”³⁹¹. **Egipetul** conține un personaj de statură titanescă, regele-mag, judecătorul răutății veacului și deținătorul formulelor magice a căror citire întoarsă declanșează diluviul de nisip.

Așa cum s-a observat în diverse studii eminesciene, între *gândire* și *visare* poate fi pus semnul egal. Ceea ce ar fi de precizat este că, dacă gândirea este apanajul umanității elevate, visarea este capacitatea compensatorie și subtilă a naturii de a se transfigura din interior. Dacă „umbra gândurilor regii se aruncă-ntunecat”, visurile piramidei, grandoarea Nilului, a deșertului și a nopții „se unesc să-mbrace mândru veche-acea împărăție, / Să învie în deșerturi șir de visuri ce te mint”³⁹². Față de gândirea posomorâtă, acuzatoare, visarea se protejează prin reabilitarea feericului; bunăoară acest paralelism între visul frumos al mării și cel al bolții cerești: „Noaptea-i clară, luminoasă, / Undele visează spume, cerurile-nșiră nori”. Razele lunii nu fac decât să potențeze forța visului de a absorbi componentele realului, eliminate din spațiu și din timp. Când „sufletul visează toată-istoria străveche” clipocitul undelor devine o prorocire, iar deșertul se transformă miraculos: „Ș-atunci Memfis se înalță, argintos gând al pustiei”³⁹³ – *gloria rediviva*. Psyché preia, astfel, rolul de organ al memorării dimensiunii temporale fericite, drogul care permite reactivarea centrului visării-gândirii fiind lumina selenară.

De fapt timpul și spațiul cumulează, la Eminescu, atributele genialității, cele două forme ale intuiției, în limbaj kantian, fiind responsabile cu reintegrarea umanității rătăcite în perimetrul strict al intenționalității divine. Spațiul și timpul pot fi considerate angrenaje de bază ale memoriei universale. Fără „minte secolilor lungi, greoi” și fără „munții de vecinici gânduri ridicând / A lor trușă frunte către cer” nu s-ar auzi decât acele „mulțimi peștrițe / De gânduri trecătoare” care „cântând, vind, certându-se” se îndreaptă către „orașul / Uitării, îngropat de vecinicie”³⁹⁴ (**O, te-nsenină, întunerice rece...**). Distincția subtilă *gânduri efemere – gânduri sempiternă*, avertizează asupra unei gândiri de rang secund al cărei obiect este imediatul și care nu comportă consecințe majore. O gândire virusată, mai exact, ce anunță dechiderea unei ere demonice, eră ce subminează valorile și face superfluă existența geniului. În felul acesta își face apariția tentația absorbției celeste, ca la Mickiewicz: „Cugetu-mi zboară țâșnind spre albastrul eter, / Mai sus, tot mai sus, până-n piscuri de cer. / Cum își înfișe acul albina, și cu el / Inima și-o străpunge, - așa și eu, la fel, / Pe-a cugetului urme suind neconținut, / Sufletul meu în cerul înalt mi l-am topit” (**Farys**)³⁹⁵.

³⁸⁹ Ibidem, pp. 29-30.

³⁹⁰ Ibidem, p. 35.

³⁹¹ D. Popovici, **Poezia lui Eminescu**, p. 305.

³⁹² M. Eminescu, **op. cit.**, p. 36.

³⁹³ Ibidem, pp. 36-37.

³⁹⁴ Ibidem, pp. 246-247.

³⁹⁵ Adam Mickiewicz, **Poezii**, traducere de Vlaicu Bîrna, Miron Radu-Paraschivescu, Virgil Teodorescu, E.S.P.L.A., București, 1957, p. 61.

Personajele mitologiei eminesciene au funcția de a întreține magia universului poetic, amenințată cu dispariția din cauza epuizării liantului cosmic, iubirea. Miradoniz aruncă pe pământ o floare ca o „gândire de aur”, în timp ce eterul închipuie pe boltă contururi desăvârșite, clasice: „Acolo un nor se naltă sfânt și sur,/ Se-ncheagă, se formează – ncremeneste,/ Devine-un templu grec și plin de umbra/ Columnelor ce-l înconjoară – și prin columne/ Trece argintoasă câte-o rază a lunei”. Gestul lui Miradoniz are semnificația unui *memento*, reamintire a existenței unui paradis retras în *illo tempore*, existență amenințată de spectrul cenușiu al uitării. Greierii care „cântă/ca orologii aruncate-n iarbă”³⁹⁶ cronometrează scurgerea timpului profan la capătul căreia se va intra într-un timp sacru sau în neființă. Problema care se cere rezolvată este identificarea neîntârziată a formelor universale ale gândirii „ca imagini etern disimulate în sufletul uman”³⁹⁷.

Criza temporală pe care o traversează realul în urcușul său către feeric, face ca geniul eminescian să trăiască momente de intensă nervozitate: „un tânăr, pe vânturi, cu capul în joc,/ Cu clipea gândirei se-ntrece”³⁹⁸. Rolul său dublu, de receptacol al imaginii paradisului pierdut și de accelerator al ritmului în care evoluează mentalul colectiv, îl condamnă la o îndoită alienare: una față de sinele său și alta față de anturajul uman mediocru. Sufletul său se desfată într-o beatitudine orfică: „gânduri palide din visuri dalbe” se înlănțuie precum „zilele poetic june/ A idealului”³⁹⁹ și pornesc o horă a menadelor. Orfeu se lasă în voia extazului: „Pieptul de dor, fruntea de gânduri ție plină”⁴⁰⁰, în timp ce tumultul realității obiective îi mai atinge auzul doar ca un **Ecò**. Cântecul care „trebuie să exprime anarhia cosmică, libertatea, ritmul tainic al elementelor și deci fulgerările durerii lumii”⁴⁰¹ este, la 1872, acoperit de armoniile serafice din inima tânără a geniului.

III.3. O *ars poetica* titanică. Valhala apolonică

Extazul este însă o stare de grație, o excepție sublimă. În **Odin și poetul**, poem elaborat în același an ca și **Ecò**, Orfeu devine bardul crispat de durere („durerea mea adâncă/ S-o lustruiesc în rime și-n cadențe”⁴⁰²). Se întrevede o nouă concepție despre sursa inspirației: în locul sursei eudaimonice vom avea de acum înaintea suferința ca izvor al cântului poetic. Să însemne aceasta o secătuire, o diminuare a cromatismului din melosul eminescian, așa cum pretinde I. Negoșescu: „Era drumul lui Eminescu: de la mitos la magie și de la magie la virtuozitate, adică de la mitosul neantului la neantul verbal”⁴⁰³? Nicidecum, dacă luăm în considerație efectele poetice ale durerii: „fluviul/ De foc al gândurilor mele mari/ Să curgă-n volbură de aur pe picioare/ De stânci bătrâne, într-o limbă aspră/ Și veche – însă clară și înaltă”. Chinul sufletesc se cere exprimat în cuvinte și bardul își pune problema capacității cuvântului de a surprinde esența frământărilor sale. Așadar, o adâncire a perspectivei artistice; adâncire ce nu slăbește încordarea metafizică. În sensul acesta avertiza și Giosuè Carducci: „La pupa, drept, doar geniul meu veghează/ Și cer și mare, întezindu-și cântul,/ Pe când scrâșnesc catargele și vântul”⁴⁰⁴ (ciclul de poeme **Juvenilia**).

Cel care se pronunță pentru *aequa anima* va fi Odin, susținătorul unei estetici classiciste: „nu crede că-n furtună, în durere,/ În arderea unei păduri bătrâne,/ În arderea și-amestecul bidos/ Al gândurilor unui neferice/ E frumusețea. Nu - în seninul,/ În liniștea adâncă sufletească,/ Acolo vei găsi adevărata,/ Unica frumusețe...”. Cel care nu are acces la un asemenea tipar al frumuseții nici nu poate fi îngăduit în palatul zeilor nordici, de fapt un templu „cu lungi coloane de zăpadă, cu-arcuri/ De neaună albă, ca argint

³⁹⁶ Ibidem, pp. 253-254.

³⁹⁷ S. Paleologu-Matta, **op. cit.**, p. 97.

³⁹⁸ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 255.

³⁹⁹ Ibidem, p. 257.

⁴⁰⁰ Ibidem, p. 260.

⁴⁰¹ I. Negoșescu, **op. cit.**, p. 50.

⁴⁰² M. Eminescu, **op. cit.**, p. 262.

⁴⁰³ I. Negoșescu, **op. cit.**, p. 165.

⁴⁰⁴ Giosuè Carducci, **Scrieri alese**, traducere de Tudor George și Barbu Solacolu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1964, p. 9.

din Ophir”, printre ale cărui coloane „suspendă lampe mari ca niște albe lune”⁴⁰⁵. Spiritul Valhalei se vâdește a fi moștenitorul ordinii și echilibrului romane, spirit pe care-l invoca și tumultuosul V. Hugo în **Les contemplations**: „Dieu, dans l’immensité formidable de l’ordre”⁴⁰⁶. (**Je payai le pêcheur**, 1885). Dar peregrinului nu-i este dat, asemenea zeului suprem – care este *αγενητος* („ceea ce este nezidit”, gr.) și *αγεννητος* („ceea ce nu s-a născut”, gr.)⁴⁰⁷ -, să se ridice în mod nemijlocit la contemplația dezinteresată. Mijlocul detașării, al *catharsis*-ului va fi, ca și în cazul lui Dionis, iubirea. Cea care smulge sufletul bardului din încrâncenarea împotriva unei lumi mediocre și nevertebrate moral este muza-seraf, aceeași din **Povestea magului...**, care, „ca un mângâritar topit din visul/Mării întregi”, redă strălucirea frunții geniale.

Luceafărul feminin, închipuire a mării sfinte, eliberează geniul prin forța amorului platonice, aducând erosul neptunic-terestru la puritatea eterului: „Cum universu-n stele iubeste noaptea clară,/Cu toate-a mele gânduri astfel eu te-am iubit”. Regenerarea imaginației îl investeste pe bard cu puteri sacerdotale și imperiale. Fruntea sa devine o oglindă magică ce focalizează în centrul ei armonia cosmică inefabilă și o retransmite microcosmosului uman: „Și-n fruntea mea, oglindă a lumilor senine,/Aveam gândiri de preot și-aveam puteri de regi”⁴⁰⁸. Zoe Dumitrescu-Bușulenga așeza în mod exact poemul Cătălinei și al lui Hyperion în cadrul paradigmei creației lui Eminescu: „Sinteză epică, lirică și filozofică, **Luceafărul** încheie, chivot tainic cu multe chei, grandioasa operă eminesciană”⁴⁰⁹. **Cum universu-n stele...** reușește să surprindă, însă, scurta reverberație a *grandiosului* în construcția lirico-metafizică și scindarea relației sinergice dintre *inimă* și *frunte*: „Astăzi inima-mi este o rădăcin-uscată,/Gândirea mea o toamnă ca gândul unui mort,/Sunt ca un imperator cu fruntea devastată:/De mult nu știu nimic de imperiul ce-l port”⁴¹⁰.

III.4. Demonul visător. Creierul matrice

Ipostazele debusolării intelectuale, conjugate cu cele ale viziunii glorioase, constituie, de asemenea, substanța multor poeme datate în 1873. **Înger și demon** aduce în prim-plan figura *demonului visător*, imagine cristică *sui-generis*: „Cufundat în întuneric, lâng-o cruce mărmurită,/Într-o umbră neagră, deasă, ca un demon El vegheașă,/Coatele pe brațul crucii le destinde și le-așază,/Ochii afundați în capu-i, fruntea tristă și-ncrețită”⁴¹¹. Demonul, agent al acțiunii subversive, împrumută mult din profilul spiritual al geniului, dar și din acela al titanului: „Ab! acele gânduri toate îndreptate contra lumii,/Contra legilor ce-s scrise, contra ordinii-îmbrăcate cu-a lui Dumnezeu numire”. Demonul-titan-geniu se ridică împotriva tradiției: „El prezentul îl răscoală cu-a gândirilor lui faimă/Contra tot ce grămădiră veacuri lungi și frunți mărețe”, manipulând masele prin forța sa mintală: „în inimi pustiite samănă gândiri rebele”⁴¹². Și la V. Hugo geniul-titan fascina poporul prin apariția sa misterioasă, romanticul francez realizând, în **La légende des siècles**, un portret inedit al omului de acțiune: „Le peuple en leur présence avait l’inquiétude/De la la foule devant la pâle solitude;/Car on a peur de ceux qui marchent en songeant”⁴¹³ (**Les chevaliers errants**). Ceea ce distinge demonul eminescian de geniu, dar nu și de titan, este un revoluționarism social funciar; instigatorul din **Înger și demon** este o sinteză între Robespierre și Saint-Just, un fanatic lucid: „fruntea-i aspră-adâncă, încrețită,/Părea ca o noapte neagră de furtune-acoperită”. La fel ca și în **Odin și poetul**, sufletul bântuit al demonului noocrat („Cu gândirile-mi rebele contra cerului deschis”⁴¹⁴) se mântuie cu ajutorul dragostei angelice. Natură complexă, eroul

⁴⁰⁵ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 266.

⁴⁰⁶ Victor Hugo, **op. cit.**, („Dumnezeu, în formidabila imensitate a ordinii”, trad. n.), p. 223.

⁴⁰⁷ Sf. Ioan Damaschin, **Despre credința ortodoxă**, Ed. Parohiei Valea Plopului, 2000, p.12.

⁴⁰⁸ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 576.

⁴⁰⁹ Zoe Dumitrescu-Bușulenga, **Eminescu-Cultură și Creație**, Editura Eminescu, București, 1976, p. 106.

⁴¹⁰ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 577;

⁴¹¹ Ibidem, p. 41;

⁴¹² Ibidem, pp. 42-43;

⁴¹³ V. Hugo, **op. cit.**, („Poporul în prezența lor avea neliniștea / Gloatei înaintea palidei solitudinii, / Căci ne e teamă de cei care pășesc visând”, trad. n.), p. 253;

⁴¹⁴ Ibidem, p. 43;

eminescian sintetizează caracteristicile celor trei ipostaze liric-ontologice, reliefând, simultan sau succesiv, componentele personalității sale trinitare. De aici și ineditele suprapuneri de *fatum* pe care le semnala D. Popovici: „Asemenea geniului, titanul lui Eminescu își încheie cariera în izolare; asemenea titanului, geniul său evoluează în perspective infinite”⁴¹⁵.

Prezența geniului în **Floare albastră** coincide cu o de-naturalizare a ambientului: „*Iar te-ai cufundat în stele/ Și în nori și-n ceruri nalte?/ De nu m-ai uita încalte,/ Sufletul vieții mele*”⁴¹⁶ și cu o absorbție a substanței cosmice de către creierul-matrice: „*râuri în soare/ Grămădești-n a ta gândire/ Și câmpiile Asire/ Și întunecata mare*”⁴¹⁷. Mentalul poetului tinde să devină un *composito monstruoso* dominat de ceea ce Edgar Papu denumea *categoria departelui* („*Nu căta în depărtare/ Fericirea ta, iubite!*”). Categoria *aproapelui*, în schimb, - codrul secular și feeric – suferă un proces de de-realizare atâta timp cât nu mai constituie obiectul contemplației metafizice.

III.5. Paradisul selenar barochist. Perspectiva marianică

Contemplația estetică prinde contur abia **Dacă treci râul Selenei**, într-o lume mirifică – un paradis selenar barochist – ce are în centru palatul zeiței lunare. Palatul-templu, simbol al regalității sacralizate, stă mărturie, prin arhitectura sa fabuloasă, dar strict geometrică, pentru incomparabilul *ingegno* al Hecatei: „*Mare-i, cu zece intrări, la care duc scări înălțate/ Și cerdacuri în aer – ținut de-argintoase columne/ Și în trei caturi se nalță palatul cu mii de ferestre/ Mari și boltite prin care pătrunde-o lumină albastră;/ Și prin bolți de ferestre se văd argintoase coloane,/ Muri cu oglinzi de diamant, ce lucesc mai clare ca zăua*”⁴¹⁸. Arhitecturizarea peisajului, culminând cu descrierea castelului de basm, răsărit parcă din simbioza dintre luminozitate și vegetație, vine în sprijinul „pendulării simbolurilor universale”⁴¹⁹, care face ca viziunile eminesciene să beneficieze de o *argutezza* („subtilitate”) barocă.

Jocul dintre „l'être et le paraître” capătă noi semnificații în **Adânca mare...**, efectele scontate fiind asigurate de perspectiva anamorfotică creată de planul intermediar al oglinzii: „*Adânca mare sub a lunii față,/ Înseninată de-a ei blondă rază,/ O lume-ntreagă-n fundul ei visează/ Și stele poartă pe oglinda-i creață*”. Particularitatea sufletului marin –cuprinzătorul panteism eminescian asigură translația datelor antropologice asupra formelor de relief – constă într-o dualitate feminină: armonie orfic-pitagoreică – răbufnire instinctuală: „*Azi un diluviu, mâine-o murmuire,/ O armonie, care capăt n-are -/ Astfel e-a ei întunecată fire,/ Astfel e sufletu-n antica mare*”⁴²⁰. Regimul oniric va fi acompaniat de arpeggiile unui melos ce încheagă componentele universului liric; precum la Baudelaire: „*La musique souvent me prend comme une mer!/ Vers ma pâle étoile*”⁴²¹ (**La Musique**). Drama lui Rimbaud nu se face simțită aici: „*La musique savante manque à notre désir*”⁴²² (**Conte**).

O arfă pe-un mormânt (1873) evidențiază relația creator – muză („*Prin gândurile-mi triste și negre treci frumoasă*”⁴²³) și influența covârșitoare a iubirii asupra sufletului care emite artă. Femeia este înfățișată într-o perspectivă marianică („*Deasupra frunței tale e-un mândru cerc de stele -/ Astfel treci tu, copilă, săptura minții mele*”) înconjurată totodată de o aură poetică („*Sunt versurile mele/ Ce-ocupă a ta minte de murmurezi visând?*”). Nu este vorba de un procedeu alegoric prin care se efectuează o *captatio benevolentiae*, pioasă reverență în fața unei abstracțiuni, ci o repetată tentativă de mitizare a

⁴¹⁵ D. Popovici, **op. cit.**, p. 305;

⁴¹⁶ M.Eminescu, **op. cit.**, p. 44;

⁴¹⁷ Ibidem, p. 46.

⁴¹⁸ Ibidem, p. 341.

⁴¹⁹ Marin Mincu, **Mihai Eminescu – Luceafărul**, Editura Albatros, București, 1978, p.LXXX.

⁴²⁰ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 342.

⁴²¹ Charles Baudelaire, **Les fleurs du mal**, („Adesea muzica mă poartă ca un val!/Către palida-mi stea”, trad. n.), Éditions Jean Claude Lattès, Paris, 1987, p. 174.

⁴²² Arthur Rimbaud, **Illuminations**, („Muzica savantă lipsește dorinței noastre”, trad. n.), New Directions Publishing, New York, 1957, p. 18.

⁴²³ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 346.

dragostei-inspiratoare, căci „în raport cu alegoria și simbolul, mitul prezintă gradul cel mai înalt de polisemie”⁴²⁴. A iubi prin gândire și creație devine principiul de bază al mitologiei eminesciene, a iubi „c-un rai întreg de visuri, cerimea înstelată/ De cugetări înalte”⁴²⁵. Motivul preromantic, de factură ossianescă, al harfei transformate în simbol funerar, se îmbogățește la romanticul tardiv român cu valențe imprevizibile. „Muzolatria” eminesciană nu echivalează, însă, cu o încurajare a manierei, a șablonului în artă.

III.6. *Ars poetica* - benefica falie dintre *praxis* și *theoria*. Cezarul-geniu

Disponerea antitetică a credinței simple față de artificul artistic este efectuată în **Dumnezeu și om**, poem care demască superficialitatea intelectuală a contemporanilor („*Azi gândirea se aprinde ca și focul cel de paie*”) și condamnă divorțul dintre poezie și religie. Printre multiplele fațete ale geniului: Hyperion, Narcis, Orfeu, Prințul, se află inclusă și cea a lui Iisus Hristos: „*tu, Christoase, - o ieroglifă stai cu fruntea amărâtă*”. Negându-se natura divină a lui Hristos se neagă și existența unei componente divine a artei. Consecința va fi o diminuare a inspirației și hipertrofierea manierei. Cadrul polemic este același cu cel din **Epigonii**: puritatea creatorului („*sufletul cel vergin*”) făcea posibilă o artă a sugestiei care încuraja imaginația în defavoarea unui decorativism aservit ochiului: „*Era vremi acelea, Doamne, când gravura grosolană/ Ajuta numai al minții zbor de foc cutezător...*”⁴²⁶. Este, în fond, dilema proprie geniului eminescian: enunțarea principiilor unei arte dacă nu abstract-ermetice, atunci cel puțin stilizate în vederea decantării adevărului – obsesie platonice -, principii contrazise de fastuoasele desfășurări ale regiei stilistice din poeme ca **Memento Mori, Povestea magului...**, **Miradoniz, Călin (File de poveste)** etc. Poetica pașoptistă a declarativului discursiv, a comparației și alegoriei ce surclasează metafora, a lirismului prevăzută cu armătură logică solidă va fi cel mai adesea contrazisă de „Saturnul poeziei lirice românești” Fără această falie între *theoria* și *praxis*, Eminescu nu ar fi putut deveni „Saturnul nesăturat ce-și înghite odrasla; [...] copacul uriaș sub care iarba îngâlbenește din lipsa sevei”⁴²⁷.

La acest punct al existenței sale lirice, Eminescu este mai cu seamă subjugat de figura imperatorului, cum va fi cazul în **Glasul mării**. Un imperator *sui-generis*, însă, la care predomină mai puțin însemnele gloriei militare, cât cele ale grandorii intelectuale: „*Numai singur asupra lumii în pace, / Nepăsător tămâii și laudei voastre, / Învăluit în maiestatea tăcerii / Stă-mperatorul. / Vezi-l atins de umbra gândirilor regii! / Vorba-i va să fie o rază-n lume; / Orele lui sunt izvoare la anii istoriei, / Salve-Imperator!*”⁴²⁸. Tonul îl anunță pe cel din **Odă în metru antic**, dar cultivarea mitului prin excelență romantic al lui Napoleon și desfășurarea imensităților oceanice anticipează prezența împăratului-filosof din **Împărat și proletar**. Cezarului „*incliné du côté du mystère*”⁴²⁹, care „*trece palid, în gânduri adâncit*”⁴³⁰ (**Împărat și proletar**), îi este caracteristică luciditatea. Tipologia eminesciană a geniului prevede visarea melancolică dar și justa apreciere a inechităților sociale. Deținătorul puterii pare adeseori el însuși prins în intricate raporturi de dependență. Apoi, cezarul-geniu cumulează o întreagă serie de atribuții demiurgice, ceea ce-l face părtaș și la soarta tragică, prin izolare, a demiurgului și-l obligă la interpretări faustice: „*Din semne tâlc aleg și scutur*”⁴³¹. „Dacă în prima etapă a creației eminesciene – nota Ioana Em. Petrescu – divinul lua forma demiurgului platonician, dacă în cea de-a doua etapă demiurgul se demonizează, devenind sinonim cu schopenhaueriana voință de a fi și excluzând (ca-n **Mureșanu**) posibilitatea morții, în a treia etapă funcția

⁴²⁴ George Munteanu, **Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici**, vol. I, Editura Porto-Franco, Galați, 1994, p. 335.

⁴²⁵ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 346.

⁴²⁶ Ibidem, pp. 348-350.

⁴²⁷ Eugen Lovinescu, **Critice**, vol. I, Editura Minerva, București, 1979, p. 125.

⁴²⁸ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 353.

⁴²⁹ V. Hugo, **op. cit.**, **Veni, vidi, vixi** (1848), p. 214.

⁴³⁰ Ibidem, p. 50.

⁴³¹ Johann Wolfgang Goethe, **Faust**, traducere de Lucian Blaga, E.S.P.L.A., București, 1955. p. 484.

demiurgului și-o asumă moartea sau neînțelegerea⁴³². Voința de a fi, care subsumează și voința de putere, nu exclude perceperea failibilității umane, de unde și finețea diagnosticului psihologic: „Zămbirea lui deșteaptă, adâncă și tăcută,/Privirea-i ce citește în suflete-omenesti”. Din „nălțimea-i solitară” unde tronează „mărire-i radioasă”, Cezarul manipulează masele populare, considerate numai sub aspectul de „cauză-ntunecoasă/De răsturnări mărețe”. Dialectica istorică, având la bază principiul egoismului, nu cultivă iluzii de nici o parte a baricadei; plebea își disimulează speranțele de libertate sub o mască sceptică („Cu ale voastre umbre nimic crezătoare,/Cu zămbetu-vă rece, de milă pârăsit,/Cu mintea de dreptate și bine răzătoare”), în timp de împăratul își așteaptă căderea complăcându-se în ipostaza de „vârf mândru al celor ce apasă”⁴³³.

Adevărata revelație a înțelesului adânc o va avea Cezarul detronat când, pe malul mării mineralizate („Senteie marea lină și placele ei sure/Se mișc una pe alta ca pături de cristal”) și aflate sub lumina Hecatei, are viziunea decrepitului rege Lear („Cununa cea de paie îi atârna uscată”), simbol al falimentului regalității sacre: „I se deschide-n minte tot sensul din tablouri/A vieții scâlpitoare”. Din fundal răzbate melopeea aceluși *Chorus mysticus* din **Faust** al lui Goethe: „Tot ce-i vremelnic/E numai simbol”⁴³⁴. Odiseea umanității își vedește inadecvarea la telosul divin („Bătrânul Demiurgos se opintește-n van”) și complezența față de destinațiile nesemnificative: „Al lumii-ntregul sâmbur, dorința-i și mărirea”. În vastul *theatrum mundi* se manifestă simptome ale absurdului, regia spectacolului fiind redusă la o „zărlire hazardată: în veci aceleași doruri mascate cu-altă haină”. Concluzia o prevestește pe cea a **Glossei**, prin pesimismul ei depășind sentința barocă *la vida es sueño*. Nu numai că viața este translatată în planul irealului, dar ea mai este *visată* și de neînțelegerea: „Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi”. O „eternă alergare”⁴³⁵, așadar, un proiect dezirabil propus în mod inconștient de o entitate negativă.

Ideea genialității ca instinct al divinului („Instinkt des Göttlichen”⁴³⁶) este reluată, sub o altă formă, de proletarul care cere distrugerea artei moștenitoare a morfologiei antice, ațâțătoare a simțurilor prin tentativa de a reproduce frumusețea trupească: „Sfârmați statuia goală a Venerei antice,/Ardeți acele pânze cu corpuri de ninsori”. În plus, frumusețea opulentă, explicită este impură din cauză că a fost creată la comanda celor care s-au îmbogățit prin tiranie: „Sfârmați palate, temple, ce crimele ascund,/Zvârliți statui de tirani în foc să curgă lavă”. Proletarul transformat în tribun se pronunță pentru o artă abstractă, epurată de patimi și încărcată de semnificație divină: „Zidiți din dărmături gigantice piramide/Ca un memento mori pe al istoriei plan;/Aceasta este arta ce sufletu-ți deschide/Naintea vecinicii, nu corpul gol ce râde”⁴³⁷. Un crez complet diferit de cel al lui Baudelaire care, impenitent, înălța un **Hymne à la beauté**, fie aceasta de sorginte celestă sau demonică: „Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,/Ô Beauté! ton regard, infernal et divin,/Verse confusément le bienfait et le crime/[...]/Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres?”⁴³⁸.

Cum reformularea conținutului și a formei obiectului cu relevanță estetică rămâne un ideal, eroul eminescian pleacă **În căutarea Șeherezadei** (1874). Căutarea va începe cu o rememorare a periplului eului poetic veșnic itinerant: de la „mări de nord, în hale lungi și sure”, unde „Nordul frig durerea-mi caldă stîns-a”⁴³⁹ și unde „titanismul se substituie (...) imensității durerii, ce

⁴³² Ioana Em. Petrescu, **Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică**, Editura Minerva, București, 1978, p. 189.

⁴³³ M. Eminescu, **op. cit.**, pp. 50-52.

⁴³⁴ J. W. Goethe, **op. cit.**, p. 543.

⁴³⁵ Ibidem, pp. 52-53.

⁴³⁶ Zoe Dumitrescu-Bușulenga, **Eminescu și romantismul german**, Editura Eminescu, București, 1986, p. 88.

⁴³⁷ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 49.

⁴³⁸ Charles Baudelaire, **op. cit.**, („Cobori din profunzimile cerești ori te înalți din abis./O Frumusețe! privirea ta, infernală și divină./Revarsă fără noimă și binele și crima/[...]/Te ridici neagra prăpastie sau descinzi din astre?”, trad. n.), p. 62.

⁴³⁹ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 360.

devine desperat creatoare⁴⁴⁰, până în sudul „und-însule ca glastre/Gigantici se ridic din sfânta mare,/Cu oștiri de flori, semănături de astre⁴⁴¹. Ținta călătoriei nu se confundă cu empireul baudelairian: „Là, tout n'est qu'ordre et beauté,/Luxe, calme et volupté⁴⁴² (**L'invitation au voyage**), căci „idealismul magic-poetic al somnului eminescian” se întretese cu „idealismul orfic-muzical”, somnia devenind o „plângere uranică⁴⁴³. Plecat în căutarea sublimului, sufletul poetic se înaripează orfic („Si și-a înflătat eterna mea cântare/Aripele de pară-n cer pornite,/Pân-am pierdut pământu-n depărtare”) până la a se înfiora de propria temeritate și a se îndoi cu privire la mesajul providențial al misiunii sale: „De unde-albastre scândure-s urnite./De gânduri negre-i grea antica-mi navă:/Nu știu pe vane căi-s ori menite?”. „Aripa înflătată” și „onirotehnica zborului” – în formularea Elenei Tacciu – nu elimină frica, firească la o vârstă atât de tânără, de ratare a sensului privilegiat și plenar: „Viața mea-i ca lanul de otavă:/E șeasă făr-adânc și înălțime” (imagine care vestește „golgota șeasă” a lui T. Arghezi).

Așa cum îl vedea Ion Negoïtescu, Orfeu „e geniul deznădejdiei, purtând cununa voluptății morții, muzica lui e intonare funebră⁴⁴⁴; alegoria apusului lucidității este extrem de plastică: „Corabiei apusene grea de gânduri/Sinistre – eu pe valuri îi dau drumul;/Frântă de stânci se risipește-n scândur?”. Nu trebuie să se uite că natura sintetică a eroului liric eminescian nu-l înglobează numai pe Orfeu, ci și pe Hyperion, argonautul pe întinderile astrale. Nu este vorba, deci, de o sinucidere spirituală, ci de o detașare de gândirea asupra mundanului: „Las pe-alții să zidească din ruine/Zidiri de-o zi pe răbdătoarea spată/A vechiului pământ, ce nu-i de mine⁴⁴⁵. Afirmția esențială – „Eu adevăr nu cat – ci-nțelepciune” – vine în sprijinul unei cunoașteri ezoterice, tradiționale, în defavoarea cunoașterii exoterice, exacte, dar lipsită de concluzii asupra esenței umanului. Atingerea sursei primordiale, cauza, era și ambiția geniului goethean: „Lăuntric să cunosc prin ce se ține universul./Să văd puterile. Semintele a toate să le știu./Să nu-mi încurc printre cuvinte mersul⁴⁴⁶. Știința singură nu poate acorda în mod corect lira sufletului: „Căci mintea cea de-nțelepciune goală,/Oricât de multe adevăruri știrea-ar,/Izvor de amărăre-i și de boală”. Sursa înțelepciunii este identificată în tradiția culturală orientală, în timp ce contemporaneitatea occidentală este complet irelevantă în acest sens: „Ușor trage prezentul la cântarul/Înțelepciunii...Și ea-i fericirea./Cu-a răsăritului averi samarul eu mi-l încarc – cu-a lui gândiri gândirea⁴⁴⁷.

„De o grandoare plutonic-fumegândă – se înflăcăra I. Negoïtescu -, viziunea geniilor e însăși geologia spiritului⁴⁴⁸, geologie reflectată în toposul frunții alpestre: „Din codri-adânci, ce înmormântă munții,/Ce-abia și-arât a lor cap în ninsoare,/Urcând în negre stânci diadema frunții”. Viziunea cerebralității peisagistice va fi apoi transferată și asupra decorației din sălile Șeherazadei: „Cu umbre moi a gândurilor sale/Un pictor a-nflorit plafondul, murii,/Cu chipuri zvelte, basme-orientale⁴⁴⁹. Căutarea fabuloasei povestitoare are semnificația unei expediții inițiatice către misteriosul tărâm al sapienței, unde o „profetă vrăjitoare” subjugă geniul poezilor metafizici: „Ca să m-ascuți, și să duci de la mine,/A-nțelepciunii ș-a frumșeții floare,/Să luminezi gândirile din tine./S-atrag cu-a tainelor și-a basmei răză/Poeți cu inimi ceruri-doritoare⁴⁵⁰. Demonia apariției geniului la Rimbaud se bizuia pe aceeași concentrare insuportabilă a calităților inefabile: „Un Génie apparut, d'une beauté ineffable, inavouable

⁴⁴⁰ I. Negoïtescu, **op. cit.**, p. 49.

⁴⁴¹ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 360.

⁴⁴² Ch. Baudelaire, **op. cit.**, p. 137.

⁴⁴³ I. Negoïtescu, **op. cit.**, p. 52.

⁴⁴⁴ Ibidem.

⁴⁴⁵ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 362.

⁴⁴⁶ J. W. Goethe, **op. cit.**, p. 50.

⁴⁴⁷ Ibidem, pp. 362-363.

⁴⁴⁸ I. Negoïtescu, **op. cit.**, p. 52.

⁴⁴⁹ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 365.

⁴⁵⁰ Ibidem, p. 592.

même. De sa physionomie et de son maintien ressortait la promesse d'un amour multiple et complexe! d'un bonheur indicible, insupportable même!" (Conte).⁴⁵¹

Atmosfera „liturgic-cosmică” va fi risipită de o poezie ce contravine intenției de migrație mentală înspre orientul antic sapiențial. **Patria vieții e numai prezentul** conține o idee schopenhaueriană, dar care se află deja cuprinsă în filosofia lui Epictet: „*Patria vieții e numai prezentul./Clipa de față numai-n ea suntem,/Suntem în adevăr. –Iară trecutul/Și viitorul numai o gândire-s*”. Aici este mai puțin vorba de *carpe diem*, cât de preceptul stoic de a ajunge la înțelepciune prin autocunoaștere: „*Întoarceți-vă-n voi și veți cunoaște/Că toate-n lume, toate-s în prezent*”. Nu în aflarea sinelui individual necontaminat rezidă, însă, suprema revelație, ci în descoperirea unui principiu al identității, o atingere a supraeului colectiv: „*Nu știi că atingând pe-un singur om/I-atingi pe toți? Mulțimea e părere*”. Din nou poetul apasă pe o clapă a claviaturii „esențialelor divine”; reducerea diversității la unitate coincide cu reducerea complexului la simplu. „*Un semn că toți e-n unul, unu-n toți*”⁴⁵² este versul care trădează scepticismul geniului cu privire la capacitatea omului de a se valorifica creator și de a se smulge de sub regimul clișeului, al gesturilor înseriate. De la Epictet la Sextus Empiricus.

III.7. Imaginarul exotic. Respingerea pseudo-cunoașterii

1876 este un an important în ceea ce privește tratarea motivului genialității. În **Rime alegorice** poetul reia o imagine întrebuintată deja la 1874 (**În căutarea Șeherezadei**) și care reamintește fragilitatea condiției creatorului de geniu într-o lume antiartistică: „*Corabia vieții-mi, grea de gânduri,/De stânca morții risipită-n scânduri,/A vremii valuri o lovesc și-o sfarmă/Și se izbesc într-însa rânduri-rânduri*”⁴⁵³. Componentele alegoriei – *corabia, stânca, valurile* – pun în evidență tragismul nemărginitei dorințe de cunoaștere, amenințate perpetuu de cuțitul ghilotinei timpului. Rezultă un transfer al imaginației poetice într-o dimensiune oniric-pitagoreică ori, în exprimarea cvasi-poetică a lui I. Negoitescu: „*Patosul eminescian stigmatizează figura geniului, ce îi apare în demonia luminii, în încoronarea ei siderală*”⁴⁵⁴. Geniul plecat în căutarea profetesei orientale se pierde în feeria nocturnă („*Deasupra frunții-mi luna-n nouri zace*”), pe urmele unei ambigue Fata Morgana, pe care Goethe o invocă direct: „*Ochiul tău cercetător/Depărtările cuprinde./Lângă tine, sus, mă prinde,/Împlinește-mi acest dor*” (**Către lună**).⁴⁵⁵

Caravana de schelete dăruită cu „*viața nopții trecătoare*” ar fi o simplă reeditare a macabrelui de tip Bolintineanu, dacă nu ar exista palatul „*în lumini opalici*”, reședința a unei Meduze ce topește ochii celor vii cu „*a privirei ei tiranică dulceată*”⁴⁵⁶. Regina nopții se înfățișează cu „*roșii flori de mac în păr-u-i negru*”, opusul iubitei solare, cu părul blond curgând până la călcăie și împletit cu flori albastre. E drept că întâlnim simbolul iubirii pure, floarea albastră, dar ea este așezată, în acest lăcaș al orgiei vrăjitoarești, lângă „*roze negre*” care „*cresc bogate-ntunecoase*”. Palatul împodobit cu zugrăveli senzuale adăpostește o Șeherezadă demonică cu „*ochii adânci ca două basme-arabe*” ce îl hipnotizează pe căutătorul de înțelepciune aflat sub fascinația fantasticului exotic: „*regina basmelor măiastră -/Lumină lumea gândurilor mele*”⁴⁵⁷.

Cu toate acestea, din explorările lui exotice, Eminescu se întoarce la maestrul tradițional, dintre care preferatul său este Shakespeare: „*Prieten blând al sufletului meu;/Izvorul plin al cânturilor tale/Îmi sare-n gând și le repet mereu*”. Forța de plâsmuire a imaginației dramaturgului englez îl

⁴⁵¹ Arthur Rimbaud, **op. cit.**, („Se înfățișă un Geniu, de o frumusețe inefabilă, de nespus. Din fizionomia și ținuta sa se degaja promisiunea unui amor multiplu și complex, a unei fericiri indicibile, insuportabile chiar!”, trad. n.), p. 18.

⁴⁵² Ibidem, p. 592.

⁴⁵³ Ibidem, p. 379.

⁴⁵⁴ I. Negoitescu, **op. cit.**, p. 52.

⁴⁵⁵ J. W. Goethe, **Poezii**, traducere de Maria Banuș, Editura Tineretului, București, 1957, p. 17.

⁴⁵⁶ M. Eminescu, **op. cit.**, pp. 380-381.

⁴⁵⁷ Ibidem, pp. 381-382.

transformă pe acesta într-un demiurg: „*Ca Dumnezeu te-arăți în mii de fețe*”. „Imperfecțiunile” artei sale sunt pe deplin răscumpărate de vitalitatea pe care ea o emană, iar romanticului român, trudit la „formele perfecte”, îi face plăcere să adopte poziția de emul: „*Greșind cu tine chiar, iubesc greșala;/ S-aduc cu tine mi-este toată fala*”⁴⁵⁸.

Când este vorba despre adevăr, orice proces de emulație se întrerupe. Metoda favorită este introspecția, deschidere cognitivă practică încă de Luciferul byronian: „*Răbdați/Și cugetați, alcătuiind o lume/Lăuntrică în care cea de-afară/Să n-aibă cum pătrunde. Doar așa/Veți căpăta o fire mai înaltă/Și gândul vostru va putea supune/Țărâna-n care-a fost întemnițat*”⁴⁵⁹ (**Cain**). La fel, contemplația autentică presupune smulgerea din șuvoiul temporal și indiferența față de viclăuirea agitată a celor care nu întrevăd finitudinea duratei individuale. Vindecat de beția succesiunii, poetul părăsește râul heraclitian pentru a intra în staza meditativă parmenidiană. Pătruns de credința că numai prin cufundarea în străfundurile ființei se poate realiza „dezambiguizarea” adevărului unic, parazitat de adevăruri contrafăcute, poetul își refuză până și contemplația ironică a celui mundan *panta rhei*, la care va reveni abia în **Glossă** („*privitor ca la teatru*”): „*De vorbiți mă fac că n-aud,/Nu zic ba și nu vă laud;/Dănuți precum vă vine,/Nici vă șuier, nici v-aplaud;/Dară nime nu m-a face/Să mă ieu după lui flaut;/E menirea-mi adevărul/Numai-n inima-mi să-l caut*”⁴⁶⁰. Henry de Montherlant, în **Les jeunes filles**, caracterizează această detașare de fizic, urmată de o absorbție în metafizic, printr-o imagine a succesiunii: „*Certaines âmes vont à l'absolu comme l'eau va à la mer*”⁴⁶¹.

Eminescu revine și-și justifică atitudinea în **E împărțită omenirea**. Întrucât „*E împărțită omenirea/În cei ce vor și cei ce știu./În cei dentâi trăiește firea;/Ceilalți o cumpănesc și-o scriu*”⁴⁶², iar numărul celor trăitori sub voința schopenhaueriană îl copleșește pe cel al știutorilor - geniului nu-i rămâne decât reclusiunea poetico-metafizică. Chintesența dihotomiei este din nou raportarea la trecerea prin timp. Pentru gânditor, frământările umanității pot reprezenta cel mult o temă de meditație, însă nu o variantă existențială validă: „*Ceilalți a vremii coji adun;/Viața unii dau problemei,/Ceilalți gândirei o supun*”. Chiar educația oficială nu reprezintă altceva decât o îmbăcsire a creierului și o șlefuire a voinței private de ghidajul intelectului. Există în poezia eminesciană un leitmotiv al „bracurilor” de cărți irelevante, utile exclusiv unei lecturi mecanice, inertiiale: „*Mânând cu anii colbul școlii/Ei cred fără-a fi înțeleș,/Din cărți străvechi, roase de molii/Își împlu mintea cu eres*”⁴⁶³. Motivul este, de altfel, comun mai tuturor marilor romantici; de pildă Keats în **Epistles**: „*Whose head is pregnant with poetic lore*” (**To my brother George**)⁴⁶⁴. O cultivare a minții cu lucruri de prisos, ori eficiente doar în ordinea materială, nu poate avea ca efect decât naivitatea și ignoranța în ordinea transcendentă: „*Căci nu-i supusă lămuririi/Gândirea-n capul înțelept -/La toate farmecele firii/Se bat cu mâinile pe piept*”⁴⁶⁵. În plus, limitarea cognitivă produce, în mod absurd, o percepție de sine exagerată a umanității. Peste păcatele auto-suficienței și neglijării misterelor primordiale, Baudelaire arunca pedeapsa convenită orgoliului - haosul și nebunia: „*Tout le chaos roula dans cette intelligence,/Temple autrefois vivant, plein d'ordre et d'opulence,/Sous les plafonds duquel tant de pompe avait lui./Le silence et la nuit s'installèrent en lui,/Comme dans un caveau dont la clef est perdue*” (**Châtiment de l'orgueil**)⁴⁶⁶.

⁴⁵⁸ Ibidem, p. 390.

⁴⁵⁹ Byron, **Poeme**, traducere de Virgil Teodorescu, Editura Minerva, București, 1983, p. 343.

⁴⁶⁰ Ibidem, p. 395.

⁴⁶¹ în **Cugetări franceze**, („Unele inimi se scurg în absolut cum apa se revarsă-n mare”, trad. n.), Editura Albatros, București, 1972, p. 2.

⁴⁶² M. Eminescu, **op. cit.**, p. 395.

⁴⁶³ Ibidem, p. 396.

⁴⁶⁴ John Keats, **Selected poems**, („A cărui țeastă plină-i de știința poeziei”, trad. n.), Penguin Popular Classics, 1996, England, p. 28.

⁴⁶⁵ Ibidem, p. 397.

⁴⁶⁶ Ch. Baudelaire, **op. cit.**, („Haosul fără fine se rostogolea-n această minte,/Templu altădată însuflețit, plin de ordine și opulență./ Sub al cărui acoperământ fastul strălucise./Precum într-un cavou a cărui cheie e pierdută”, trad. n.), p. 52.

La Eminescu blestemul survine mult mai rar, tonul adoptat de el nefiind unul vituperant ci elegiac. Confesiunea sa trădează pesimism și revoltă, ambele reduse la un *andante* îndurerat: „*În liră-mi geme și suspin-un cânt,/ Căci eu îmi vărs acum veninu-n vânt./ Prin minte-un stol de negre gânduri trec?*” (**În liră-mi geme și suspin-un cânt**).⁴⁶⁷

Orfeul romantic se resemnează cu pierderea Euridicei, căci condiția sa superioară nu permite calmarea dorinței prin împlinire sentimentală: „*Scrisă-i soarta mea în creștii/ Întristatei mele frunți*”. Din toate aceste versuri răzbate lamentația Luceafărului nemuritor (*abdatoz*), care nu a reușit să obțină viața terestră în schimbul morții cosmice. Sub copacul-floare el înalță un cânt al izolării disperate: „*Numai acolo, unde teiul/Lasă floarea-i la pământ,/ Eu încep să mișc din buze/ Și trimit cuvinte-n vânt*”⁴⁶⁸ (**Ce șoptești atât de tainic**). Și Huon, din **Oberon**-ul lui Wieland, se însuflește în prezența odorizantă a florii regale: „*Iar Oberon, cu crinul, în vis de somn adânc,/ Spre fericire mă călăuzește!*”⁴⁶⁹.

III.6. Metafizica neoplatonică a luminii. Sublimarea neîmplinirii sentimentale

Și o poezie ca **Pierdut în suferința...** confirmă oboseala de viață, dorința de întrerupere a fluxului vital. Dorința de extincție devine din ce în ce mai presantă, ea fiind acutizată și de „*requiemul demonic ce îl intonează corul spiritelor din înalt*”⁴⁷⁰. Chiar și în această ipostază de negator al vieții, Eminescu nu renunță la metafizica neoplatonică a luminii cu accesoriile sale: *lux*, *lumen* și *claritas*. Viața fiind *lux intelligibilis*, *lux pura*, cerința stingerii ei îi este adresată lui *sol invictus*, neînvingul Apollo: „*M-am închinat ca magul la soare și la stele/Să-ngăduie intrarea-mi în vecinicul repaos*”⁴⁷¹. Dar și confesiunea aparent auto-depreciativă: „*șadarnica mea minte de visuri e o schelă*”, nu face decât să întărească impresia de participare a imaginației poetice la o *lux continua*, *totaliter lucidum*, singurul impediment fiind împrejurările neprielnice, „*veacul cel de fier*”⁴⁷².

În aceeași ordine a luminii, înțeleasă ca *fermenta cogitationis*, poate fi inclusă și făptura feminină superioară, capabilă să susțină simțirea (*ἡ αἰσθησις*) poetică; Diotima lui Hölderlin: „*frumuseța suavă/ Arde veșnic fără trup*”⁴⁷³. Imaginea muzei cu ochii plini de eres și de „*dulce-a patimei durere*” își mai face o dată apariția în **Tu mă privești cu marii ochi...**: „*Vorbirea ta mi-i lamura de miere,/ În ochii tăi de visuri e un chaos,/ Și-atât amor c-auzi pân’și-n tăcere./ Frumosul chip în voluptos repaos/Pătruns-au trist și dulce în cântare-mi./ Fiuța ta gândirii-mi am adaos*”. O asemenea interpretare spiritualistă a condiției feminine se datorează capacității de intensificare a combustiei lirice și mai puțin unor calități ce implică armonie și echilibru: „*Căci numai tu trăiești în cugetare-mi./ A ta-i viața mea, al tău poemul,/ Cum le inspire tu poți să le și sfăremi*”⁴⁷⁴.

Dacă Eminescu, spre deosebire de Alfred de Musset, reușește să semneze temporare armistiții cu muza, anxietatea lui nu se diminuează atâta timp cât arta sa nu izbuteste să cuprindă farmecul inefabil al inspiratoarei: „*Te-am îngropat în suflet și totuși slabii crieri/Nu pot să te ajungă în versuri și descrieri./ Frumuseța ta divină, nemaigândită, sfântă/ Ar fi cerut o arfă puternică, ce-ncântă;/ Cu flori stereotipe, cu rațe, diamante,/ Nu pot să scriu frumuseța cea vrednică de Dante*”⁴⁷⁵. Femeii iubite, *imago indepugnabilis*, nu i se poate atribui un *icon* artistic – conform terminologiei lui Ch. Pierce – ci doar, cel mult, un indice. Rezultă o profundă neîmplinire a creatorului, „*fire hibridă – copil făr’de noroc?*”, dar și „*copilul nefericitei secte/Cuprins de-adânca sete a formelor perfecte*”. **Icoană și privaz** verifică

⁴⁶⁷ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 398.

⁴⁶⁸ Ibidem, p. 398.

⁴⁶⁹ Wieland, **Oberon**, Editura Minerva, București, 1978, traducere Aurel Covaci și Laura Dragomirescu, p. 70.

⁴⁷⁰ I. Negoitescu, **op. cit.**, p. 45.

⁴⁷¹ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 405.

⁴⁷² Ibidem, p. 406.

⁴⁷³ în **Antologia poeziei romantice germane, Diotima**, traducere de Al. Philippide, Editura pentru Literatura Universală, București, 1969, p. 17.

⁴⁷⁴ M. Eminescu, **op. cit.**, pp. 422-423.

⁴⁷⁵ Ibidem, p. 426.

aprecierea lui I. Negoïtescu, conform căreia „titanismul se substituie [...] imensității durerii, ce devine desperat creatoare”⁴⁷⁶; natura depășește posibilitățile artei de recreare și resemnificarea realului. În special lirica „modernă” nu mai poate surprinde acel *spiritus phantasticus* al supra-realității. Lumea de unde emană genialitatea e închisă pentru poetul modern, o *terra incognita*: „Nu-i aceea altă lume, a geniului rod,/Căreia lumea noastră e numai un izvod.../Frumoasă, ea cuprinde pământ, ocean, cer/În ochi la Calidassa, pe buza lui Omer”⁴⁷⁷. Creatorul este, astfel, înconjurat de fantasmale realităților mult dorite – visarea, natura, iubita –, el nefiind în stare să le confere prin scrisul său un plus de concretețe. Cei care au pierdut subtilul *disegno interno* al universului, în fapt un *disegno fantastico*, devin bieți „salabori ai penei” ce rătăcesc într-un labirint (*mundus subterraneus*) lipsit de o geometrie elementară; opera lor se vede condamnată la un manierism superficial, la o prelucrare a formei sărăcite de sens. Lipsește exact ceea ce Hölderlin exprimase ca cerință esențială în **Diotima**: „O! entuziasm, în tine/Fericit mormânt găsim”⁴⁷⁸.

III.7. Condamnarea inspirației manieriste în numele esteticii romantice a entuziasmului

Dezbaterea estetică pe tema relației dintre formă și fond continuă în **Cu gândiri și cu imagini**. „Neavând învăț și normă,/Fantazia fără formă”⁴⁷⁹ creează efecte halucinante, de *meraviglia* manieristă, însă private de vitalitate internă. Viziunea artistică funcționează ca un *animi vitium*, delectare anti-naturală ce mizează pe metafore alambicate, *concetti* generatoare de *stupore*: „Și idei, ce altfel împle,/Ard în frunte, bat sub tâmple:/Eu le-am dat îmbrăcăminte/Prea bogată, fără minte.//Ele samănă, hibride,/Egiptenei piramide:/un mormânt de piatră-n munte/Cu icoanele cărunte,//Și de sfîncuri lungi alee,/Monoliți și propilee,/Fac să crezi că după poartă/Zace-o ntreagă țară moartă.//Intr-nuntru, sui pe treaptă,/Nici nu știi ce te așteaptă./Când acolo! sub o faclă/Doarme-un singur rege-n raclă”⁴⁸⁰. Miezul funerar al viziunii poetice eminesciene, atât de caracteristic creațiilor de dinaintea epocii deplinei maturități, este expresia plasticizată a nostalgiei după omul antic și renescentist, microcosmos subsumând cele patru elemente din compoziția macrocosmosului, *homo quadratus*, perfect în înțelesul organic, dar și estetic – autentică *minor mundus*. Din aceleași considerente August Wilhelm Schlegel recomandă: „un gingaș echilibru-ntre contrarii” (**Sonetul**).⁴⁸¹

Eu nu cred nici în Iehova este ultima consecință posibilă, în ordine religioasă, a decepției provocate de paradigma mundană și de cea celestă. Agnosticismul poetului se traduce în mefiența cu care privește puterea gândirii de a modifica ceva în ierarhia pervertită a realității: „Înzădar gândești, căci gândul,/Zău, nimic în lume schimbă”. Dezavuarea mozaismului este acompaniată și de cea a budismului, fapt care vine în sprijinul afirmației lui Matei Călinescu, conform căreia viziunea eminesciană asupra divinității se încadrează în coordonatele păgânismului mitologic antic. Astfel, Adonai nu ar fi „Dumnezeul genezei, creator al lumii, ci un fel de idee absolută, o conștiință universală”⁴⁸². Deocamdată, însă, Eminescu declină până și influența moștenirii antice – literare și artistice –, afirmându-și calitatea de romantic, respectiv libertatea de a crea dinamic, deschis și în pofida constrângerilor stilistice, ca unică satisfacție a geniului său agonistic (de la gr. *Αγών* = luptă), dar inadapdat la comandamentul ajustării eficiente a spiritualității (așa cum poate fi considerată, până la un punct, și cerința *mimesis*-ului platonico-aristotelic): „Nu mă-ncântați nici cu clasici,/Nici cu stil curat și antic -/Toate-mi sunt de o potrivă,/Eu rămân ce-am fost: romantic”⁴⁸³. Înrudirea

⁴⁷⁶ I. Negoïtescu, **op. cit.**, p. 49.

⁴⁷⁷ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 428.

⁴⁷⁸ în **Antologia poeziei romantice germane**, p. 17.

⁴⁷⁹ Ibidem, p. 430.

⁴⁸⁰ Ibidem, p. 431.

⁴⁸¹ Apud **Antologia poeziei romantice germane**, p. 3.

⁴⁸² M. Călinescu, **op. cit.**, p. 190.

⁴⁸³ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 433.

cu Hölderlin, romanticul clasicizant, este vizibilă în aceste profesii de credință estetică: „*liber, în flăcări, / Zboară spiritul nostru-n văzduh*”⁴⁸⁴.

III.8. Muzolatria și tonul elegiac al adorației

Dacă din punct de vedere al tipologiei romantic-geniale anul 1876 se încheia cu precizări de *ars poetica*, anul 1879 înseamnă o întoarcere la motivul iubitei-muză. Privirea femeii adorate aruncă raze ce „smulg” cântarea din liră. Apropierea făpturii angelice este asemănată cu „*răsărirea stelei în tăcere*” (**Sonete II**)⁴⁸⁵, iar dacă avem în vedere o *interpretatio christiana* a soarelui – *Adverso iuxta spiritualem intelligentiam sol Christus est* („Într-adevăr, potrivit înțelesului spiritual, soarele este Hristos”, lat.) atunci putem identifica filonul religios marianic al iubitei stelare. Sensibilitatea geniului la sortilegiul orfic, feminin, fusese evocată și de Hölderlin: „*În lumină înaltă umblați / Pe un fraged tărâm, fericiți, voi Genii! / Strălucite, zăiești adieri / Ușor vă ating / Cum degetele femeii la harpă / Sfintele strune. / Fără ursită, precum adormitul / Copil, respiră cereștii*”⁴⁸⁶.

Același simbol al luminozității nocturne – întunericul iraționalului care copleșește luciditatea intelectuală – se regăsește, într-o formulare mult mai explicită, în **Răsași asupra mea...** Aici este bine precizat și obiectivul pe care îl vizează ardenta *pietă* eminesciană: „*să te-ador de-acum pe veci, Marie!*”. Ceea ce își dorește poetul – presimțind ravagiile pe care le va produce o tensiune interioară tot mai greu de controlat -, este seninătatea mistică pe care o atinsese în avântul oniric al tinereții: „*Răsași asupra mea, lumină lină, / Ca-n visul meu ceresc d-odinioară; / O, maică sfântă, pururi fecioară, / În noaptea gândurilor mele vină*”⁴⁸⁷. Nu va fi vorba însă de o detașare olimpică obținută prin apelul făcut la legile limpide ale armoniei clasice, ci de o seninătate provenită dintr-o „*sublimare a impulsurilor de revoltă titaniene*”⁴⁸⁸.

Imaginea torței, simbol al combustiei geniale, se impune ca reper al luminii spirituale o dată cu poemul **Ca o făclie...** (în altă variantă **O, stingă-se a vieții...**). Dar, așa cum s-a putut vedea anterior, faptul că poetul nu poate realiza prin opera sa *diagrama* pitagorică (*Tetraktys*), sumă a perfecțiunilor morale și intelectuale, determină o diminuare a tonusului cognitiv și adâncirea tonului elegiac: „*Ca o făclie stinsă de ce mereu să fumezi, / De ce mereu aceleași gândiri să le tot rumegi / Și sarcina de gânduri s-o porți ca pe un gheb*”. Astronomul din **Scrisoarea I** este anticipat aici de Edgar, cel care „*trece cu gândul prin veacuri ca-ntr-o barcă*”, respectând tiparul călătoriei „*prin tomuri prăfuite*”⁴⁸⁹. Recluziunea sa, consecință a inadaptării geniului romantic la societatea pragmatică – încă Madame de Staël enunțase axiomatice: „*Le génie, au milieu de la société, est une douleur*” – nu este dedicată introspecției, ci voiajului imaginativ. Acest tip de erou se dovedește a fi un extravertit care își ascunde frustrarea socială sub masca introversiunii. „*Poemele individualismului – opina Élie Faure- vor reface lumea socială. Când individul este atât de puternic încât tinde să absoarbă totul, înseamnă că el însuși are nevoie să fie absorbit, să se dizolve și să dispară în mulțime și în univers*”⁴⁹⁰. Eminescu însuși condamnă evaziunea cosmologică lipsită de o componentă ontologică: „*La ce folos că timpul și spațiul străbate / Și ce folos că vecinic râvnind singurătate, / El de nimic în lume viața-i n-o s-o lege, / Că-nțelegând deșertu-i, problema n-o-nțelege...*”.

III.9. Tragismul condiției lumești a geniului. Perspectiva pitagoreică

⁴⁸⁴ în **Antologia poeziei romantice germane, Despărțirea**, traducere de I. Negoiteșcu, p. 29.

⁴⁸⁵ Ibidem, p. 96.

⁴⁸⁶ în **Antologia poeziei romantice germane, Cântecul de ursită al lui Hyperion**, traducere de Al. Philippide, p. 21.

⁴⁸⁷ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 489.

⁴⁸⁸ M. Călinescu, **op. cit.**, p. 113.

⁴⁸⁹ M. Eminescu, **op. cit.**, pp. 505-506.

⁴⁹⁰ Élie Faure, **Istoria artei. Artă modernă**, vol. IV, Editura Meridiane, București, 1970, p. 8.

Genialitatea autentică se vitalizează continuu prin schimbul de energie spirituală între inconștient și supra-conștient, fiind astfel protejată de epuizare și sterilitate. Erudiția evazionistă reduce nivelurile realului, exotericul și ezotericul, la o anagramă demonică: „*În capetele voastre, de semne multe sume, / Din mii de mii de vorbe consist-a voastră lume*”, exercițiu ludic de care Eminescu se disociază: „*nimic e pentru mine ce pentru lume-i mult*”⁴⁹¹. Voința de autoscopie trebuie să fie cu atât mai puternică, cu cât suntem în raport mediat cu propria-ne ființă, așa cum intuise Hölderlin: „*Ab! Puțin ne cunoaștem, / Căci un zeu stăpânește în noi*” (Despărțirea).⁴⁹²

Se detașează, în această etapă creativă, figura *geniului-demon*, pastişă a creatorului autentic care încearcă să-și facă din viață și operă un „*scof al nemuririi*”. Dacă, însă, Moise al lui Vigny își deplângea solitudinea magnifică (într-un spirit apropiat de cel al Luceafărului, care este totuși mai mult însetat de iubire decât apăsător de apoteoză), geniul lui Eminescu nu se poate împăca la gândul insignifianței rolului său social. Reproșul adresat Demiurgului rămâne, în esență, identic cu cel învâluit al Luceafărului sau cu cel neexprimat în cuvinte, dar tradus în fapte al prințului din **Povestea magului...**: „*O, Demiurg, solie când nu mi-ai scris în stele, / De ce mi-ai dat știința nimicniciei mele? / [...] / Viața mea comună s-o târâi uniform / Și să nu pot de somnul pământului s-adorm?*”⁴⁹³.

Astfel, drama geniului se declanșează din momentul în care el devine conștient de faptul că este o *persona non-grata* (lipsa stelei-destin) în planul creației și că nici nu se poate dizolva în moartea eliberatoare, întrucât moartea nu înseamnă decât o trecere prin culisele existenței, urmată de revenirea inevitabilă pe scena vieții. Budism, așadar, însă asimilat creator și redat într-o viziune de un tragic-absurd inedit: pentru gânditorul închis într-un regat al mediocrității, perspectiva este tragică, în timp ce pentru Demiurg ea nu reprezintă decât un *perpetuum mobile* cu tribulații ironic-absurde. Conștiința sfârșitului derizoriu ce „*încununează*” existența eroică o avea și Manfred: „*Visam / Din mintea mea să fac făclie-aprinsă / Pentru omenire, să mă înalț mereu, / Chiar dacă-n pisc mă aștepta căderea*”⁴⁹⁴.

Dintre sute de catarge (1880) aduce resemnarea poetului în ceea ce privește posibilitatea unei cât de infime comunicări cu semenii săi. Aproapele devine tot mai mult Departele, iar geniul va fi sortit să rămână o hieroglifă – izvor al unor sonorități maiestuoase pe care doar le „*îngînă*” freamătul elementelor eterice și acvatice ale naturii. Un heraclitism orfic îndurerat, o continuă curgere în cerc: „*Nențeles rămâne gândul / Ce-ți străbate cânturile, / Zboară vecinic, îngânându-l / valurile, vânturile*”⁴⁹⁵. În aceste condiții eroul romanticii europene se retrăgea în izolarea pură, alpestră: „*eram străin de oameni, / Și gândurile lor, dar bucuros / De-a rătăci-n singurătăți, pe culmea / De gheață-a munților*”⁴⁹⁶. Nu aceasta va fi alegerea definitivă a romanticului român.

Instantaneele genialității revin cu o forță sporită în **Scrisoarea I** (1881): Luna cu „*voluptoasa ei văpaie*” este principalul factor anti-amnezic căci „*ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate / de dureri, pe care însă le simțim ca-n vis pe toate*”⁴⁹⁷. Procesul de *anamnesis* este însoțit de durere, însă lumina selenară anesteziază suferința cunoașterii, absorbind-o în planul irealului. Materia fonică de sorginte eterică, o *quinta essentia*, dă viață „*gândurilor*”, „*întunecă*” suferințele, privește „*gânditoare*” „*frunzi pline de gânduri*”. Personificarea Lunii ca zeiță a întinderii acvatice („*stăpân-a mării*”) – elementul lichid sugerând fluentă și continua frământare cogitativă („*mișcătoarea mărilor singurătate*”) - se face în concordanță cu statutul ei ambiguu de fecioară fatală, purității fiindu-i atribuit un efect mortal. Raza Lunii și „*geniul morții*” domină agitația umană; farmecul Selenei paralizează tumultul vital, zeița având astfel posibilitatea de a contempla o nemișcare instabilă

⁴⁹¹ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 506.

⁴⁹² în **Antologia poeziei romantice germane**, p. 28.

⁴⁹³ Ibidem, p. 510.

⁴⁹⁴ Byron, **op. cit.**, **Manfred**, p. 252.

⁴⁹⁵ Ibidem, p. 514.

⁴⁹⁶ Byron, **op. cit.**, **Manfred**, p. 228.

⁴⁹⁷ Ibidem, p. 103.

(*energeia ákinesis*). Zeiță a sortii, Luna este și contemplatorul universal, cel care anunță prin intensitatea privirii sale fazele destinului umanității; astru protector al geniului, ea este singura care poate să transgreseze limitele vieții și ale morții, vizionând imaginar cosmogonia și apocalipsa, α și ω . Este o explicație pentru aplecarea romanticilor către nocturn: „*Am iubit mai mult/Ca omenescul chip obrazul nopții*”⁴⁹⁸.

În **Scrisoarea I** figura gânditorului este înfățișată ușor ironic, cu ajutorul procedurii litotei, strategie prin intermediul căreia se realizează antiteza între aspectul exterior umil și vastitatea perspectivei interioare. Contrastul dintre aparență și esență este un leitmotiv în cazul geniului eminescian, spre deosebire de figurile impunătoare și dinamice ale titanului și demonului. Geniul-astronom, stăpân al magiei cifrelor, caută mai puțin rădăcinile înțelepciunii (*phronesis*), cât încearcă să înțeleagă relația dintre trecut și viitor, descoperire prin care speră să contragă diversitatea infinită într-o formulă uniformizatoare și atotputernică: „*Uscățiv așa cum este, gârbovit și de nimic,/Universul fără margini e în degetul lui mic,/Căci sub frunte-i viitorul și trecutul se încheagă,/Noaptea-adânc-a vecinicii el în șiruri o dezleagă;/Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr/Așa el sprijină lumea și vecia într-un număr*”⁴⁹⁹. Comparația mitologică probează la modul magistral rolul capital cu care a fost investit geniul. Desprinsă de simțul comun (de ceea ce în psihologia aristotelică se numea *alsthēsis koinē*), gândirea superioară anticipă încălcarea gravă a măsurii și încearcă să o combată. Geniul nu este doar un contemplator egotist, ci și un titan pus în slujba semenilor săi; după cum William Blake era convins: ‘*Eternity is in love with the productions of time*’⁵⁰⁰.

Partea secundă a poemului, cea care tratează despre incertitudinea gloriei postume, reactualizează viziunea ironică asupra travaliului geniului. Ironia maschează tragismul condiției gânditorului care mizează pe facultatea superioară, imaterială a sufletului, așa numitul *logistikon* în tradiția plonică, *dianoetike* în cea aristotelică. Durerea provocată de imposibilitatea unei comunicări cu umanitatea trăitoare sub *sensus communis* este atenuată de planeta-magică, una care revarsă „*liniștita ei splendoare*” și „*din noaptea amintirii mii de doruri ea ne scoate;/Amorțită li-i durerea, le simțim ca-n vis pe toate*”⁵⁰¹.

III.10. Titanismul estetic. Imperativul visării

Dar dacă în **Scrisoarea I** figura geniului-astronom este împinsă în fundalul scenei – în prim-plan fiind adusă radiografia gândirii sale-, resemnarea lui socială și istorică urmând a fi compensată de lumina cercetătoare a lunii, care anunță totodată iminența morții atotnivelatoare, **Scrisoarea II** consemnează declarația cu valoare de *ars poetica* a creatorului de poezie. Conflictul axiologic și moral din **Scrisoarea I** se prelungește aici cu unul de natură estetică. Datoria poetului este să încerce „*în luptă dreaptă/A turna în formă nouă limba veche și-nțeleaptă*”, realizând o sinteză *sui-generis* între tradiție și modernitate. Efortul formal („*cu sete cauți forma ce să poată să te-ncapă*”) are ca scop controlul inspirației („*tainica simțire*”); teoria impetuoșității inspirației este combinată, astfel, cu cea a raționalizării ei. Conștiința misiunii artistice este apoi probată de repudierea contingentului format din poetaștri versificatori („*acel soi ciudat de barză*”) al cărui *modus operandi* este potrivirea vocabulelor în funcție de perisabile mode lirice („*frumoasa stibuire*”⁵⁰²). Așadar, nu sonoritatea delectabilă, ci armoniile care reușesc să facă trimitere la un conținut ideatic nobil, constituie *telosul*, scopul pe care îl vizează efortul componistic autentic.

Problema conținutului este abordată în strofele următoare, unde poetul se vede silit să dezavueze tema dragostei, invadată de un imoralism facil. Sufragii mai numeroase nu reușește să

⁴⁹⁸ Byron, *op. cit.*, **Manfred**, p. 259.

⁴⁹⁹ M. Eminescu, *op. cit.*, p. 104.

⁵⁰⁰ în **An Anthology of English Literature, The Romantic Age, Songs of Experience, The Marriage of Heaven and Hell**, („Veșnicia e îndrăgostită de fructele timpului”, trad. n.), Universitatea din București, București, 1989, p. 41.

⁵⁰¹ M. Eminescu, *op. cit.*, p. 107.

⁵⁰² *Ibidem*, p. 108.

atrage nici doctrina inspirației livrești, de sorginte clasicistă, subiect care totuși evocă nostalgic timpul studiilor academice cu „*vechii dascăli cârpicind la baina vremii*” ori „*astronomul cu al negurii repaos*”⁵⁰³. La fel ca în **Epigonii**, confruntarea dintre trecut și prezent îi este favorabilă primului – timp adamic când „*păreau toate-n infinit*”, iar „*lumea cea gândită pentru noi avea ființă, / Și, din contra, cea aievea ne părea cu neputință*”. Pascismul eminescian este generat de dezintegrarea realității poetice și de prozaismul noului *Weltanschauung* pe care îl anunță sfârșitul secolului al XIX-lea. Revine, cu acuitate, perspectiva ostracizării poetului dintr-o lume tot mai puțin dispusă să acorde atenție produselor imaginației: „*Iar în lumea cea comună a visa e un pericol, / Căci de ai cumva iluzii, ești pierdut și ești ridicul*”⁵⁰⁴. De aici rezultă auto-suficiența (*autarkeia*) pe care trebuie să și-o impună geniul pentru a mai avea acces la fericirea rezervată celor aleși (*eudaimonia* aristotelică); ori detașarea lui Hölderlin: „*uitate / Fie –ură și dragoste-n veci!*”⁵⁰⁵. Astfel, **Scrisoarea II** se prezintă ca o demisie de la „ispita” ritmului, determinată de lipsa unui public capabil să participe în cunoștință de cauză la spectacolul complex al artei; chiar dacă: ‘*Energy is Eternal Delight*’⁵⁰⁶, amintea William Blake. Emitentul de semnă poetic devine steril în lipsa unui receptor adecvat, în pofida faptului că: ‘*One thought fills immensity*’⁵⁰⁷.

Comunicarea cu umanitatea fiind redusă la un *sermo pedester*, creatorul se întoarce la ritualul dragostei; totalității îi este preferată unitatea. Singura făptură cu aptitudini onirice ar fi „*copila cea de aur, visul negurii eterne*”⁵⁰⁸ (**Scrisoarea IV**), corelativul terestru al lunii „bălaie”. În calitatea ei de proiecție rațională a iraționalului, fecioara înțelege iubirea aristocratică a geniului: „*Ah, ce fioros de dulce de pe buza ta cuvântu-î! / Cât de sus ridici acum în gândirea ta pe-o roabă, / Când durerea ta din suflet este singura-mi podoabă*”. Tristețea irepresibilă din ochii pătimași ai bărbatului anticipă, totuși, fragilitatea reveriei sentimentale; conștiința perisabilității iubirii are drept consecință trăirea cu o intensitate dureroasă, demonică, a momentului: „*Visurile tale toate, ochiul tău atât de tristu-i, / Cu-a lui umed-adâncime toată mintea mea o mistui... / Dă-mi-i mie ochii negri... nu privi cu ei în laturi, / Căci de noaptea lor cea dulce vecinic n-o să mă mai sature!*”⁵⁰⁹. Perspectiva devine novalisiană: „*Iubită dulce, soare drag al nopții!*”⁵¹⁰.

III.11. Blestemul neamului Cain. *Carmen Saeculare* devine *Carmen Miserabilis*

Vina pentru sărăcia sufletească o poartă perpetuarea „neamului Cain”. În poemul byronian omonim, Adah, soția lui Cain, îl acuză pe acesta de curiozitate nefastă: „*Neastâmpărata-ți minte și dorința / De a cunoaște*”⁵¹¹. Manfred, la rândul lui, va fi apreciat de Zâna Alpilor ca un excesiv atavic: „*Te cunosc ca pe un om / Cu minte mare, fără de măsură / În bine și în rău, robit de soartă / Și rob durerii tale*”⁵¹². La Eminescu sângele vărsat de Cain se răsfrânge asupra tuturor generațiilor umane ulterioare. Păcatul are ca efect anihilarea personalității – un *dictum acerbum* care planează asupra acelor absorbiți, anonimizati de „*răul Demiurg*”. Pentru o lume ca un „*teatru de păpuși*”, dragostea nu poate depăși condiția unui instinct mecanic, incapabil de orice valențe creatoare – o realitate sentimentală compusă doar din ‘*Phantoms of sublimity*’⁵¹³. Drama geniului – personaj la care iubirea

⁵⁰³ Ibidem, p. 109.

⁵⁰⁴ Ibidem, p. 110.

⁵⁰⁵ în **Antologia poeziei romantice germane, Despărțirea**, p. 28.

⁵⁰⁶ în **An Anthology of English Literature, The Romantic Age, Songs of Experience, The Marriage of Heaven and Hell**, („Energia este eternul deliciu”, trad. n.), Universitatea din București, București, 1989, p. 40.

⁵⁰⁷ Ibidem, („Un singur gând ajunge să umple infinitul”, trad. n.), p. 42.

⁵⁰⁸ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 121.

⁵⁰⁹ Ibidem.

⁵¹⁰ în **Antologia poeziei romantice germane, Imn către noapte I**, trad. de Al. Philippide, p. 52.

⁵¹¹ Byron, **Poeme**, p. 346.

⁵¹² Ibidem, p. 223.

⁵¹³ Samuel Coleridge, **Apologia pro Vita Sua**, în **An Anthology of English Literature: The Romantic Age**, („Năluci ale sublimului”, trad. n.), Universitatea din București, 1989, p. 332.

potențiază și susține anvergura imaginativă – își are originea în adorarea „ca pe-o marmură de Paros sau o pânză de Coreggio” a unei femei „rece și cu toane ca și luna lui April”⁵¹⁴. Rezultatul va fi permanentizarea confuziei între aparență și esență, cultivarea unei stări intermediare care poate genera numai ceea ce William Wordsworth numea ‘a Phantom of delight’⁵¹⁵.

Stimulul iubirii odată dispărut, geniul devine pasiv – în sensul că nu mai corespunde latinescului *genium* = „creație, spirit” – și se întoarce la audiția armoniilor cosmice: „Setea liniștei eterne care-mi sună în urechi”⁵¹⁶. Climaxul artistic reprezentat de mult-visatul *Carmen Saeculare* este acum intangibil, din moment ce ordinea rațională este desființată de iraționalitatea acțiunilor umane la modul general. Într-un fel, Eminescu practicase și el distincția kantiană între „intelect” (*Verstand*) și „rațiune” (*Vernunft*), disprețuind caracterul limitativ al intelectului și pronunțându-se pentru capacitatea dialectică a rațiunii de a depăși determinările fixe și unilaterale. Rațiunea nu ar putea deveni cu adevărat creatoare fără concursul imaginației – „puterea esemplastică” a lui Coleridge -, imaginația care, la rândul ei, ajunge inoperantă în lipsa focalizării afective. Slăbirea voinței de structură (*Formengeist*) va fi consecința tuturor acestor neîmpliniri succesive: „în gându-mi trece vântul, capul arde pustiit, / Aspru, rece sună cântul cel etern neisprăvit... / Unde-s șirurile clare din viața-mi să le spun? / Ah! organele-s sfărmate și maestrul e nebun!”. Poemul imaginat, dar nenăscut (*agēnetos*), se răzbună devastând din interior organul gândirii creatoare; ca și Napoleon, poetul va fi zdrobit de propria sa forță. „On était vaincu par sa conquête” (**L’expiation**)⁵¹⁷, conchidea Victor Hugo la 1852, în **Les Châtiments**.

Nostalgia împlinirii destinului genial ca integrare în *agathón*-ul platonician, irumpe încă o dată în **Scrisoarea V**. Persistă și aici aceeași imagine a femeii-zeiță, referința antică fiind explicită: „mai mândră decât Venus Anadyomene”. Așa cum la Baudelaire întâlneam „amorul madonic”⁵¹⁸, la Eminescu va predomina feminitatea idealizată, susținătoare a idealului masculin și detașată de orice implicație imorală (*puđendum*). Bineînțeles, totul se menține la nivelul virtualului, al utopiei („Ce iluzii”), de unde și nefericirea visătorului care refuză să admită datul real; pentru că, în descendența lui Novalis: „Visul se face lume, lumea se face vis”⁵¹⁹.

Totodată, dacă geniul nu poate supraviețui efluviiilor imaginative fără *catharsis*-ul produs de iubire, impetuoșitatea sa sentimentală îndeplinește o funcție sacralizatoare prin aceea că este singura cale pe care femeia poate fi „hirotonisată” întru logos: „Consacră-mi / Creștetul cu-ale lui gânduri, să-l sfîntesc cu-a mele lacrimi!”⁵²⁰. Poetul este bardul care, purtat de torentul liric, ajunge să pătrundă ezotericele învățături nescrise (*agrapha dogmata*), așa cum avusese șansa și bardul lui William Blake: „Hear the voice of the Bard! / Who Present, Past & Future sees; / Whose ears have heard / The Holy Word / That walk’d among the ancient trees”⁵²¹ (**Introduction** din ciclul **Songs of Experience**). Geniul, omul cu daimon, se revelează ca interlocutor al divinității, dar și ca un însetat de cunoașterea obținută prin experiența terestră, maculantă. Posesorul supra-cunoașterii, la Eminescu, nu va apela însă la retorica fulminantă pentru a-și anunța statutul gnoseologic. El va pleca, mai curând, de la principiul epicureic al viețuirii retrase (*lathe biosas*), pentru a se concentra la maximum asupra dragostei ca *principium individuationis* căci, pe urmele lui Novalis, „năzuința / Spre-o mai lăuntrică și mai întregă / Pătrundere sporea din clipă-n clipă”⁵²².

⁵¹⁴ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 123.

⁵¹⁵ William Wordsworth, **She was a Phantom of delight**, („O fantomă a încântării”, trad. n.), în **Anthology of English Literature**, p. 145.

⁵¹⁶ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 124.

⁵¹⁷ Victor Hugo, **Les plus beaux poèmes**, („Învins era de propria-i victorie”, trad. n.), Éditions Jean-Claude Lattès, Paris, 1987, p. 174.

⁵¹⁸ Pompiliu Constantinescu, **O catedră Eminescu**, Editura Junimea, Iași, 1987, p. 225.

⁵¹⁹ în **Antologia poeziei romantice germane**, Astralis, trad. de Al. Phlippide, p. 47.

⁵²⁰ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 162.

⁵²¹ William Blake în **An Anthology of English Literature: The Romantic Age** („Dați ascultare vocii Bardului! / Cel care Prezentul, Trecutul și Viitorul vede; / Ale cărui urechi / Au ascultat Cuvântul Sfânt / Plimbându-se printre copacii de demult”, trad. n.), p. 25.

⁵²² în **Antologia poeziei romantice germane**, Astralis, p. 47.

Răsfângerea în personalitatea celei îndrăgite echivalează cu o distanțare cercetătoare de propria persoană. În felul acesta este detectat daimonul interior care vrea să ajungă în „culmea dulcii muzice de sferă”. Geniul nu poate deveni cu adevărat charismatic atât timp cât nu instituie un proces de comunicare cu daimonul său: „S-ar pricepe pe el însuși acel demon...s-ar renaște,/Mistuit de focul propriu, el atunci s-ar recunoaște”. De la *recognitio*, se urcă treptele marii creații înțeleasă ca *nobile verbum*: „Și pătruns de-ale lui patimi și amoru-i, cu nesațiu/El ar frânge-n vers adonic limba lui ca și Horațiu;/Ar atrage-n visu-i mândru a izvoarelor murmururi,/Umbra umedă din codri, stelele ce ard de-a pururi”⁵²³. Viziunea artistică cu valențe integratoare, ce depășește eterogenul înspre omogen, înspre *synthesis*, îi era specifică și unui romantic clasicizant precum Goethe: „Ab! două suflete-s în mine! Cum se zbat/În piept, să nu mai locuiască împreună!/Unul de lume strâns mă ține, încleștat/Cu voluptate, celălalt puternic/Către cerești limanuri mă îndrumă”⁵²⁴. Tensiunea sufletească de proveniență faustică și-ar putea găsi rezolvarea numai prin întoarcerea la arta senină a Antichității clasice: „Poate-ar învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice/Și cu patimă adâncă ar privi-o s-o adore,/De la ochii ei cei tineri mântuirea s-o implore”⁵²⁵. Femeia mitologică, ca ideal al gânditorului-poet, este înrudită cu Elena lui Faust, cea care îl va zămisli pe Euphorion, molipsitul de exaltarea icarică: „Să salt, lăsați-mă!/Să sar, lăsați-mă!/Un dor m-a cuprins/S-ajung în văzduhuri,/Un foc m-a încins”⁵²⁶.

Reproșul artistului este adresat atât femeii lipsite de apetențe intelectuale, cât și celei care se dedică abstracțiunilor religioase. În ambele cazuri este vorba de o renegare a conținutului uman al ființei: „Cu marmura cea albă să nu te mai asameni,/Să fii ca toată lumea- frumoasă între oameni”. Așadar, **Nu mă-nțelegi** (1882) reia figura femeii marmoreene, perfectă dar devitalizată, pentru a-i da o nouă dimensiune, aceea a neîmplinirii ontologice în lipsa implicării afective. Contemplarea profilului muzei atinge o tensiune nemaîntâlnită până acum: „În ochii mei acum nimic nu are preț/Ca taina ce ascunde a tale frumuseți./Căci pentru care altă minune decât tine/Mi-aș risipi o viață de cugetări senine”. Înamorarea de idealizata faptură feminină are ca efect o potențare a revărsării lirice de substanță metafizică, momentul îndrăgostirii coincizând cu marile explorări cosmologice, așa cum se întâmplă și în **Luceafărul**. Deocamdată, artistul se concentrează asupra împodobirii muzei, idol impenetrabil și misterios, mult mai puțin lovable decât muza mussetiană: „Și azi când a mea minte, a farmecului roabă,/Din orișice durere îți face o podoabă,/Și când răsai nainte-mi ca marmura de clară/Iar ochii tăi cei mândri scânteie în afară,/Încît ale lor rațe nu pot pătrunde încă/Ce-adânc trecut de gânduri e-n noaptea lor adâncă;/[...]/Când sufletu-mi atârna plutind în ochii mei/De un cutremur tainic al tinerei femei/[...]/Când înțeles de tine, eu însumi mă-nțeleg”. La urma urmelor, situația este asemănătoare cu cea din **Pe lângă plopii fără soț**, cu deosebirea că aici lipsa de comunicare survine ca urmare a desființării oricărei senzualități, a excluderii căldurii tactile: „Azi când ești prea mult înger și prea puțin femeie/[...]/Tu îmi ucizi gândirea, căci nu mă înțelegi”. Această *gândire* suprimată prin răceală este, de fapt, imaginația, funcția poetică care contribuie decisiv la regenerarea spirituală prin iubire: „C-o oaste de imagini să te iubesc ș-atunci”⁵²⁷. Întunericul ar fi, însă, după Novalis, mediul propice erupției imaginărilor cu susținere afectivă: „Mai cerești decât stelele/Ni se par ochii fără margini/Pe care noaptea i-a deschis în noi”⁵²⁸.

III.12. Magicul selenar și madonic. Repudierea prozaismului existențial

De acum încolo, genialitatea se manifestă ca luciferism - în înțeles eminescian, de reclusiune dezamăgită, dar pătrunsă de o noblețe tragică -, superlativele intelectuale fiind văzute ca obstacole în calea realizării comuniunii depline cu ființa îndrăgită: „Când al meu cuget mistuit/De-o

⁵²³ M. Eminescu, *op. cit.*, p. 126.

⁵²⁴ Johann Wolfgang Goethe, **Faust**, trad. de L. Blaga, Editura de Stat pentru Literatură și artă, București, 1955, p. 75.

⁵²⁵ M. Eminescu, *op. cit.*, p. 126.

⁵²⁶ J. W. Goethe, *op. cit.*, p. 447.

⁵²⁷ M. Eminescu, *op. cit.*, pp. 546-549.

⁵²⁸ în **Antologia poeziei romantice germane, Imn către noapte I**, p. 52.

stranie părere/A fost un lung, neconținut/Prilej pentru durere.”. Excelența geniului atrage după sine o soartă tragică, idee exprimată plastic prin imaginea agresării incandescentei luceafărului de către elementul ignifug „Nainte de-a luci deplin/Menit îi pare stinsul,/Iar ale apei valuri vin/Călătorind spre dânsul”. Ceea ce îi conferă perenitate geniului este capacitatea sa infinită de a iubi („Și totuși va luci în veci/Aprins de zeul Amor”), de aici rezultând și superioritatea lui cosmică: „Căci stăpânește tot ce-a fost/Și tot ce o să vie/Și câte nu avură rost/Și nu au fost să fie”. Cunoașterea prin iubire are imensul avantaj de a putea valorifica până și potențele cele mai neverosimile ale realului, valorificare ce împinge nedefinit limitele strâmte ale existentului: „Și-au prefăcut pe-acest pământ/A noastre vieți în stepe/Și ne-au pătruns de-un farmec sfânt/Ce nu-l putem pricepe”⁵²⁹ (**Și oare tot n-ați înțeles**). La fel, pentru romantismul german geniul reprezintă sinteza magică dintre inspirație și rațiune, punctul de intersecție al sincroniei cu diacronia: „Orb eram încă, totuși limpezi stele/Umpleau vrăjita zare-a firii mele./Mă culegeam din mare depărtare,/Ecou din vremi și vechi și viitoare”⁵³⁰ (Novalis, **Astralis**).

Intellectul, semnalizează Eminescu, trebuie constant susținut de afect, altfel „razele reci” ale minții riscă să nu-și mai poată controla forța și să „carbonizeze” universurile paralele ale imaginarului, fără de care geniul n-ar putea supraviețui. Din cauza aceasta și este preferată lumina subtilă a lunii, ca simbol al luminozității reflectate, învăluitoare și nu dezvăluitoare: „Să fie sara-n asfințit/Și noaptea să înceapă;/Răsaie luna liniștit/Și tremurând din apă”. Poezia **Să fie sara-n asfințit** (1882) conturează un paradis în care se poate refugia gânditorul și pune în evidență virtuțile de *pharmakon* ale sentimentului. Totodată, anunțând motivul invocării astrului din **Luceafărul**, se întărește prezumția genialității Cătălinei, care își dorise și ea dominarea instinctelor de către rațiune și fantezie: „Cu farmecul luminei reci/Simțirile străbate-mi:/Revarsă liniște de veci/Pe noaptea mea de patemi”. Steaua protectoare a celor dedicați gândirii și meditației are, astfel, rolul de echilibrare prin focalizare univocă a revărsării imaginative: „Ca iar cuminte să mă fac,/Căci tu îmi prinzi tot gândul”⁵³¹. Și Ludwig Tieck invoca regimul feeric instaurat de Hecate: „O, lună, noapte fermecată/Ce fereci rațiunea, vino,/O, lume-a basmelor, revino/Cu aura-ți de altădată!”⁵³², în timp ce la Joseph von Eichendorff **Sihastrul** înstrăinat de zarva civilizației are nevoie de balsamul iradiant al luminii selenare: „O, vino, noapte, leac râvni!”⁵³³.

Incomprehensibilitatea destinului geniului este abordată din nou în **Mușat și ursitorile** (1882), fragment poetic menit a fi integrat ciclului dramatic al Mușatinilor. Dacă în **Povestea magului...** fiul împăratului era lipsit de o stea diriguitoare a sorții sale, la nașterea micului Mușatin întrega structură stelară contribuie la conferirea unei semnificații cosmice evenimentului: „Opri Orion ale sale pasuri/Ca soarta-n lume el să i-o croiască.//Jur-împrejur se auzîră glasuri/Și s-au oprit Neptun din drumu-i sferic./Mușat-au limba de l-a vremii ceasuri”. Caracteristica primordială a geniului ar fi înțelegerea totală a universului, metoda sintetică a analogiei, practică de romantici, investind luminozitatea cu puterea de penetrare a numinosului: „Pătrunzător ca și lumina mare,/Tu să-nțelegi cele lumești și sfinte”. Și totuși, uriașa energie a acestui supraom va fi absorbită de urmărirea obstinată a perfecțiunii, văzută în special sub dimensiunea sa estetică: „Căci i s-a dat să simtă-ntotdeauna/Un dor adânc și îndărătnic foarte/De-o frumusețe cum nu e nici una”. În felul acesta, destinul lui Mușat se apropie sensibil de idealismul lui Miron, întrucât și el tinde să antropomorfizeze ideile și viziunile, obținând o frumoasă fără corp: „Dar nentrupt e chipu-acei iubite/Ca și lumina ce în cer se suie/A unei stele de demult pierite”⁵³⁴. Parcurusul este invers cu cel al lui Hölderlin, care accepta suplinirea concretului prin abstract: „dacă nu poți să vii/Ca spirit al pământului, atunci sperie/Inima mea cu fericiri nemuritoare”⁵³⁵.

⁵²⁹ M. Eminescu, **op. cit.**, pp. 555-557.

⁵³⁰ în **Antologia poeziei romantice germane**, p. 47.

⁵³¹ M. Eminescu, **op. cit.**, pp. 557-559.

⁵³² în **Antologia poeziei romantice germane, Chemarea romantismului**, trad. de Constantin Olariu, p. 78.

⁵³³ Ibidem, p. 229.

⁵³⁴ M. Eminescu, **op. cit.**, pp. 560-563.

⁵³⁵ în **Antologia poeziei romantice germane, Către speranță**, trad. de Al. Philippide, p. 37.

Tot din grupajul de poeme-satelit ale **Luceafărului** face parte și **Pe lângă plopii fără soț**, în care se afirmă, încă o dată, interdependența dintre afect și intelect, ca și necesitatea irepresibilă a *întrupării* idealului: „*Dându-mi din ochiul tău senin/O rază dinadins,/În calea timpilor ce vin/O stea s-ar fi aprins*”. Oripilat de abstracțiunea sterilizantă, geniul încearcă să realizeze un transfer de substanță poetică asupra simulacrelor perfecțiunii din realitatea prozaică: „*Ai fi trăit în veci de veci/Și rânduri de vieți,/Cu ale tale brațe reci/Înmărmureai mare*”⁵³⁶. Din această imposibilitate de *împământenire* a idealului rezultă scepticismul profesat în **Glossă**, ca răspuns la demonismul plăcerilor inferioare: „*Cu un cântec de sirenă/Lumea-ntinde lucii mreje*”. După ce a aflat adevărata *măsură* a condiției umane, geniului nu-i rămâne decât să reprime implicația sentimentală și iluziile eudaimoniste: „*Nici încline a ei limbă/Recea cumpăn-a gândirii/Înspre clipa ce se schimbă/Pentru masca fericirii*”. Ceea ce mai rămâne de făcut este restabilirea contactului cu Sinele („*Tu așează-te deoparte,/Regăsindu-te pe tine*”⁵³⁷) și meditația asupra rosturilor intricate ale procesualității istorice. Detașarea de zbaterea cotidiană, fie ea și devotată principiilor estetice, are ca rezultat instalarea în prezentul etern - pe care-l întrezărise și Schopenhauer – și câștigarea perspectivei vaste a unui eleatism ciclic: „*Naintea nopții noastre îmblă/Crăiasa dulcii dimineți;/Cbiar moartea însăși e-o părere/Și-un vistiernic de vieț*”. **Cu mâne zilele-ți adaogi...** este un ultim tur de forță pentru sensibilitatea rănită a geniului, capabilă încă o dată de să se ridice până la viziunea sintetică, în spirit apolonice: „*Privelıştile sclipitoare,/Ce-n repezi șiruri se diștern,/Repaosă nestrămutate/Sub raza gândului etern*”⁵³⁸.

Cum însă geniului eminescian nu-i este specifică reclusiunea pe termen lung în turnul de fildeș, îl vedem ieșind în întâmpinarea fenomenalității pure, a componentelor unei naturi pe care o neglijase absorbit fiind de problematica umană. De fapt, de acum încolo, are loc dramatica serie a despărțirilor de tot ce avusese relevanță pentru o existență totală, desfășurată curajos, pe cele trei dimensiuni ale conduitei eroice: titanică, demonică și genială. Înceștarea intelectuală a fost mereu la mare cinste în romantism, fapt confirmat de creatori distanțați ca potențialitate și structură, precum Friedrich De La Motte Fouqué: „*E dat alesului,/Ca-n luptă să-și împlante/Săgeata minții lui*”⁵³⁹, ori Madách Imre: „*Omul este slobod/A-și dezveli tot tortul lui de gânduri*”⁵⁴⁰. În **Ce te legeni...** are loc o primă intuiție a dezintegrării lucidității, gândurile-clipe fiind văzute ca păsări în zbor către o destinație necunoscută, codrul – matrice a profunzimii și purității suflatești – fiind lăsat în părăsire: „*Peste vârf de rămurele/Trec în stoluri rândunele,/Ducând gândurile mele/Și norocul meu cu ele*”⁵⁴¹. Și **De-oi adormi...** are înțelesul unei despărțiri, de data aceasta integrală, deoarece sunt concentrate toate componentele universului liricii eminesciene. După demisia de pe scena unei umanității despiritualizate, geniul se desprinde și de sortilegiile naturii, consacrand harurile sale ezotericeii lune („*Să treacă prin vânt/Atotștiutoarea,/Deasupra-mi teiul sfânt/Să-și scuture floarea*”) și abordând o perspectivă inversată a timpului („*M-or troieni cu drag/Aduceri aminte*”⁵⁴²). Nimic crispat sau excesiv de elegiac în desprinderea succesivă de variațiunile concreteții mundane. Artistul pleacă din lume cu sentimentul că personalității sale nu i se mai pot adăuga dimensiuni esențiale, de aceea el se deschide către o altă realitate, în care viața trăită până acum constituie rațiunea suficientă a unei evoluții spirituale viitoare. Dispoziția devine din nou novalisiană: „*beat în astă viață,/Stau la poarta Cerului*”⁵⁴³.

Crezul unei arte totale este afirmat până în ultima clipă, așa cum se întâmplă în **Criticilor mei** (1883), unde, pe lângă acribia veridicității („*Unde vei găsi cuvântul/Ce exprimă adevărul?*”),

⁵³⁶ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 150.

⁵³⁷ Ibidem, pp. 152-153.

⁵³⁸ Ibidem, p. 158;

⁵³⁹ în **Antologia poeziei romantice germane, Jelania cavalerului bolnav**, trad. de Lazăr Iliescu, p. 101.

⁵⁴⁰ Madach Imre, **op. cit.**, p. 88.

⁵⁴¹ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 165.

⁵⁴² Ibidem, p. 169.

⁵⁴³ în **Antologia poeziei romantice germane, Zăbovesc prin văi cu dor**, trad. de Aurel Covaci, p. 63.

accentul cade pe gândirea împătimită: „Dar când inima-ți frământă/Doruri vii și patimi multe,/Ș-a lor glasuri a ta minte/Stă pe toate să le-asculte”⁵⁴⁴. Cultivarea pasionalității cu scopul de a cuprinde gama largă de reprezentări ale frumosului („În lanțuri de imagini duiosul vis să-l ferec,/Să-m piedec umbra-i dulce de-a merge-n întunerec”) are ca efect deplasarea unei vieți „de cugetări senine” către zona instabilă a angajamentului pur estetic: „În ochii mei acum nimic nu are preț/Ca taina ce ascunde a tale frumuseți” (**Nu mă înțelegi**). Univocitatea experiențelor sufletești („e o-namorare de tot ce e al tău”) conduce la o intensificare riscantă a sensibilității („a mea minte, a farmecului roabă”⁵⁴⁵), și fragilizează capacitatea de a reacționa la stimulii negativi transmiși de un mediu opac la beatitudine.

În același timp, geniul este un sacerdot al iubirii („Consacră-mi/Creștetul cu-ale lui gânduri să-l sfințesc cu-a mele lacrimi?”, **Scrisoarea V**), care înnobilează și purifică sufletul confuz al femeii. Iubitei transfigurate mintal îi este încredințată demnitatea de forță coordonatoare („crăiasa lumii gândurilor mele”) a suprastructurii artistice a personalității, cultivarea magnetismului erotic coincidând cu împlinirea stilistică și cu redempțiunea: „Și, pătruns de-ale lui patimi și amoru-i, cu nesațiu/El ar frânge-n vers adonic limba lui ca și Horațiu;/Ar atrage-n visu-i mândru a isvoarelor murmururi,/Umbra umedă din codri, stelele ce ard de-a pururi,/Și-n acel moment de taină, când s-ar crede că-i fericire,/Poate-ar învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice/Și cu patimă adâncă ar privi-o s-o adore,/De la ochii ei cei tineri mântuirea s-o implore”. Echilibrarea entuziasmului genial printr-o dragoste simpatetică, este un vis al romantismului timpuriu, care vedea în cuplu posibilitatea de a reface puritatea androgenă și de a atinge revelația adevărului suprem. (Novalis: „topește trupul meu în flacăra de suflet”⁵⁴⁶). Eminescu, însă, nu se lasă purtat de speranțe intangibile ci încearcă să contureze limitele unei epistemologii poetice în condițiile retragerii poeticului din cotidian: „A visa că adevărul sau alt lucru de prisos/E în stare ca să schimbe în natur-un fir de păr,/Este piedica eternă ce-o punem la adevăr”⁵⁴⁷. Căci, așa cum întrevăzuse și Hölderlin: „ce rămâne plămuesc poezii”⁵⁴⁸. Acest *was bleibt* constituie, fără doar și poate, esența numenală a fenomenalității.

⁵⁴⁴ M. Eminescu, **op. cit.**, pp. 172-173.

⁵⁴⁵ Ibidem, p. 176.

⁵⁴⁶ în **Antologia poeziei romantice germane, Imn către noapte I**, p. 53.

⁵⁴⁷ M. Eminescu, **op. cit.**, pp. 125-127.

⁵⁴⁸ în **Antologia poeziei romantice germane, Amintire**, trad. de Al. Philippide, p. 40;

Capitolul IV

Viziune titanico-demonică în poemul *Povestea magului călător în stele*

„The lunatic, the lover and the poet

Are of imagination all compact:
One sees more devils than vast hell can hold;
That is the madman: the lover, all as frantic,
Sees Helen's beauty in a brow of Egypt:
The poet's eye, in a fine frenzy rolling,
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven,
And, as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name.

Such tricks hath strong imagination”⁵⁴⁹ □ □

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

Deși au existat discuții despre titanism și demonism în marele poem eminescian, rareori a fost luată în considerare posibilitatea conjugării celor două noțiuni. Acesta ar fi obiectivul pe care mi l-am propus în capitolul de față. În acest sens, cele mai subtile mi s-au părut analizele lui D. Popovici, care a arătat posibilitatea evoluției demonului spre titanism și de aici, mai departe, către genialitate. Triada conceptuală demon-titan-geniu nu implică însă doar surprinderea unor caracteristici ale eroului eminescian. Reflexele ei se proiectează, de asemenea, asupra categoriilor (kantian vorbind) de timp, spațiu, necesitate, cauzalitate. Căci viziunea poetică a lui Eminescu, vastă dar bine încheagată, este susținută de tensiuni antinomice aparent paradoxale ce elimină piruetele obsesiv limitative în jurul termenilor de optimism și pesimism.

IV.1. Animismul diafan și ipostazele puterii

Să observăm mai întâi că ne aflăm în fața unei povești, a unei inițieri în felul ei, plasate în acel sublim „illo tempore” în care se întâmplau lucruri nemaîntâmpilate. Există această tentație a poetului de a începe „ab origine”, acolo unde sălășuiesc stelele în chip de „copile albe cu părul blond și des”. Am putea numi această ipostază, caracteristică deja primei etape de creație eminesciană, „animism diafan”. Subliniind titanismul viziunii temporale din poemul pe care îl discutăm, Ion Negoïtescu vorbea de adevărate „troiene ale vremii” sau de o „împietrire a veacurilor”⁵⁵⁰. Specifică acestui veac de aur al omenirii este întrepătrunderea realului cu supra-realul, a adevărului cu visul. Astfel, stelele-copile coborau pe raze în adâncul mării, încercând în binecunoscutele hale submarine bucuria contemplării bogatului-în-înțeles „diamant al nordului”.

⁵⁴⁹ William Shakespeare, *The Complete Works, A Midsummer Night's Dream*, Act V, Scene 1, Gramercy Books, New York, 1975, p.169, („Nebunul, îndrăgostitul și poetul/Din imaginație sunt făcuți/Unul vede mai mulți diavoli decât sunt în nesfârșitul iad/Acela e nebunul: amantul, la fel de zvăpăiat./Vede frumusețea Elenei pe chipuri egiptene:/Ochiul poetului, rostogolindu-se cuprins de fierbințeală./Cu dinadins privește din ceruri pe pământ, de pe pământ/spre ceruri./Si, după cum închipuirea dă formă lucrurilor neștiute, pana poetului/Le dă viață, și împrumută părerilor de aer/Un loc și-un nume./Trucuri de astea învârtă voinica fantezie”-trad.n.).

⁵⁵⁰ Ion Negoïtescu, *Poezia lui Eminescu*, Editura Junimea, 1980, p.28.

Timpul-cascadă este personificat în figura unui ancestral „*împărat prea mare*”⁵⁵¹ (epitet la fel de simplu și de exuberant ca cel din prima strofă a **Luceafărului**). Mâna „*zârcită, uscată*” a anticului personaj ține - printr-o comparație hiperbolizantă- „*a țărilor lungi frâuri*”⁵⁵². De altfel, întreaga a doua strofă este dedicată construcției imaginii titanului, echivalență mundană a magului retras în sihăstriile alpine. Supremația regală nu se bazează, însă, pe forță și pe nietzscheiana voință de putere, ci pe o „*adâncă și dreaptă-înțelepciune*”. Și dacă ar fi să încerc o descifrare a trăsăturilor împăratului, gândul mă duce la ipostaza lui Ștefan cel Mare din laboratorul **Mirei** (contemporan, de altfel, cu alcătuirea poemului), care meditează pe tema „*fortuna labilis*”: „*Îngălbenit ca umbra și slab ca vechiul leu/Ședea Ștefan cel Mare în falnic tronul său./[...]Vorbea mărgăritare cu glasul tremurat*”⁵⁵³.

Coincidența de decor și de linie a desenului bizantin este evidentă, și este interesant de observat noul context poetic în care a introdus Eminescu fragmentul despre Ștefan cel Mare, de data aceasta fără determinare onomastică; interesant prin prisma faptului că, în proiectul la **Mira**, rememorarea de către bătrânul Arbore a curții de altădată slujea ca antiteză demistificatoare pentru curtea decăzută și lipsită de ideal a lui Ștefăniță, pe când în poemul din 1872 accentul cade pe transmiterea sceptrelor în condiții de maximă securitate morală. Dar iată fragmentul: „*În sala cu covor, cu stâlpi de-un aur blond/Și înflorit cu stele pe-albastrul lui plafond/Îngălbenit ca umbra și slab ca vechiul leu/Ședea Ștefan cel Mare în falnic tronul său/L-a lui picioare șubrezi îngenuncheat ședem/Pe fruntea lui cea ninsă de aur diadem/În mâna lui uscată de aur sceptru greu,/Pe umeri plete albe, barbă pe pieptul său,/Sub genele lui sure ardea suflet aprins/În două stele negre ca focul sub cenușă ce încă nu s-a stins./Boierii lui brazi falnici deși-nvechiți de vreme/Semănau cu zile albe de glorie și rezbele/Zile albe ce se uitau din trecutul lor/La soarele cel falnic ce li-a lucit odată/Ce-acum de iarna vieții albit și înghețat/Pe tronu-i de-aur roșu sta mut și nemișcat/|Cum regele pustiei din moarte stânci se scoală/Așa s-ardică Ștefan din scaunu-i de fală-/Cum luna-neacă lumea cu alba ei privire/Astfel privește Ștefan prin sală cu mărire/Ș-apoi cu graiu-i mare dar răspicat și blând/Vorbea mărgăritare cu glasul tremurând:/-Boieri, le zise Domnul-, pe tronu-mi mă usuc,/Cum bradul învechește pe-o stâncă.” (Ms. 2254)⁵⁵⁴.*

După cum se observă, structura descrierii este aceeași, doar că în fragmentul dramatic ea cunoaște metaforizări și paralelisme de un baroc flamboiant pe alocuri. Lipsește din șirul de comparații metaforizante tocmai cea atât de titanesc-dominatoare a „*frâielor*” imperiului pe care le strânge încă mâna înțepenită și uscată a voievodului. În rest, sunt preluate toate nuanțele de alb și galben-palid, necesare surprinderii mumificării organice și extincției apropiate.

Reflexul demonic al acestui profil tiranic (în sensul vechi-grecesc) este văzut de Ion Negoițescu în „*adorția cadavericului*”⁵⁵⁵, ce implică o mineralizare a bătrâneții, un hieratism gestual, datorate „*unui morb al timpului*”. Atomii de timp se depun pe nucleul uman iar bătrânul devine personificarea timpului „*mitic, concret, material*”⁵⁵⁶.

La 1872 Eminescu nu optează pentru atitudinea de frondă în spirit byronian, ci începe să dezvolte tema titanismului intelectual, al gândirii, ca un pas întins către genialitate. De aceea voievodul (căci este înconjurat de „*boierii lui de sfaț*”⁵⁵⁷) aduce mai mult cu figura lui Moise al lui Vigny, titan și el, dar devorat de setea extincției cauzate de izolarea individului exemplar: „*Trăi-voi deci puternic și singur precum sunt?/S-adorm mă lasă-n somnul eternului pământ!*”⁵⁵⁸. Într-o vreme când „*basmele iubite erau înc-adevăruri*”, gândul era investit cu funcții sacerdotale în polis căci „*era pază de*

⁵⁵¹ Mihai Eminescu, **Poezii, Povestea magului călător în stele**, p. 313.

⁵⁵² Idem.

⁵⁵³ Mihai Eminescu, **Teatru**, vol.1, Ed. Minerva, București, 1984, p.158.

⁵⁵⁴ Idem.

⁵⁵⁵ Ion Negoițescu, **op. cit.**, p.42.

⁵⁵⁶ Idem.

⁵⁵⁷ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 313.

⁵⁵⁸ Alfred de Vigny, **Versuri alese**, traducere de Ionel Marinescu, Editura Tineretului, București, 1968, p.29.

*vis și de eres*⁵⁵⁹. Paradoxal, cu toate că realității i se suprapunea ca importanță meta-realitatea basmului, conducătorul, basileul trebuia să facă uz de rolul limitator al rațiunii pentru a nu eșua în „eres”. Prințul, deși obedient și strălucitor, urmează a fi încercat în focul visului și al visării - conform distincției practicate de Edgar Papu.

Deoarece visarea poate de-tensiona titanismul în onirism, împăratul „soare” își selectează cu grijă urmașul înainte de a se concentra asupra rezolvării „*întunecosului problem*” al morții. E și acesta un argument în plus la demonstrarea caracterului eroic al gândirii poetice eminesciene. În țara poeziei se manifestă din plin acea „barbarie sănătoasă”, iar tronul nu se moștenește ci se oferă unui inițiat în lupta cu sfinxul tentațiilor. Privit astfel, poemul se înfățișează ca o *Fürstenspiegel*, oglindă a lumii în care prințul trebuie să-și scruteze aptitudinile, ca și lipsa lor. „Împărăția” nu este altceva decât o Castalie unde hotărârile se iau în conformitate cu o artă a divinației la fel de precisă ca un „joc cu mărgelile de sticlă”.

De o mare forță este ipostaza „căruntului” sfat boieresc, strâns în jurul domnitorului precum petalele rozei mistice dantești împrejurul conturului geometric al Sfintei Treimi. Încă George Călinescu observase echivalența semantică a adjectivelor „vechi” și „bun” la Eminescu. Monumentală, dar în același timp subtilă, descrierea areopagului seniorial este realizată prin utilizarea lexicului aferent ariei cronologice. Boierii „*păreau că-s zile stinse pierdute în trecut*”, iar „*pe umerii lor vremea cu pași mari a trecut*”⁵⁶⁰. O întreagă serie de epitete, urcând scara cromatică de la gri la alb, este desfășurată pentru a ne sugera solemnitatea bizantină și senectutea taciturnă a primului cerc înscris pe trunchiul poemului: „*Ca zilele alb stinse*”, „*Cu fețele lor palizi ca raza cea de soare, / Cărunți, cu barbe albe pe pieptul cel tăcut; / Pe frunți ce grămădise a anilor ninsoare*” Căci, precum în **Luceafărul**, și în poemul de față se poate distinge o structură concentrică pe care protagonistul o străpunge dinspre „mai strâmt” înspre „mai larg”. Convinși suntem că, în economia ipostazelor titanice, poate fi inclusă și această grandoare de iconostas a curții imperiale.

Maestru al artei contrapunctului încă de la această vârstă, poetul întrerupe reculegerea „*stinsă*” a dregătorilor prin intervenția vulcanică a împăratului, văzut „*ca regele pustiei din stânca de granit*”. Acum se dezlănțuie nebănuita orchestră ostășească, ce-și desfășoară „*cântarea triumfală*” între extremele unui ambitus berliozian. Sunetul este atât de dens, încât „*mișcându-se mii*” face să tremure „*stindardele de fală*” „*la zgomotul ivit*”. Însă imediat glasul imperatorului, „*răspicat și blând*”, acoperă zgomotul cu „*vorbe mărgăritare*”, pe care le înșiră „*tremurând*”⁵⁶¹. Este numai un exemplu *in nuce* de ceea ce poate înfăptui corala eminesciană (surdinizată până la tăcere în „tuburile” de orgă ale **Luceafărului**).

IV.2. Urcușul inițiativ. Bătrânul din munte - păzitorul *măsurii*

Discursul împăratului servește ca autodefinire titaniană: „*Brad învechit prin stânce pe tron-mi mă usuș*”, și vorbește, în esență, despre „*urnirea*” pe umeri tineri a „*imperului gigantic*” înainte ca sufletul să-și întindă „*îmflatale-i aripe / Spre-a stelelor imperiu întins ca și un cort*”. Gravitația cu semn invers stă să absoarbă sufletele entuziaste („en-theos”), de aceea metafora aripelor „îmflate” capătă o pondere nemaîntâlnită într-un poem ce tratează despre schimbarea imperiilor - în sensul augustinian de survolare a unei *civitas terestra* către o mult râvnită, dar indefinibilă *civitas solis*.

Dar, deși vremurile sunt de o măreție mitologică, „*viața are multe alunecături rele, / Prea-mbie pe oricine cu chipul ei cel drag*”. Intrat sub zodia demonică a plăcerii, tânărului eligibil „*frăurile lumi*” i se pot părea prea „*grele*” chiar în „*al domniei prag*”. Iată de ce el trebuie încercat și trecut prin al

⁵⁵⁹ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 313.

⁵⁶⁰ Ibidem, p.314.

⁵⁶¹ Ibidem, p.314.

„plăcerilor șira?” Metafora frâurilor este echivalentă avertismentului dat de Protagoras: „omul este măsura tuturor lucrurilor” („Ανθρώπων μέτρον πάντων”). Discipolul poate și el aminti preceptul după care „homo sum et nihil humanus a me alienum puto”. Cheia dilemei rezidă în găsirea dreptei măsuri care să poată menține nivelul moral al conducătorului. „Vasul ales” nu trebuie să adăpostească în inimă des-frânarea plebee: „Nu voi ca să se lase plăcerilor șirete/Ce strâng în lanț de roze a cugetării cer;/Nu voi ca lumea asta cu visuri să-l îmbete,/Căci cei mai mulți din oameni după nimic alerg-/Să vadă-n cartea lumii un înțeles deschis,/Căci altfel viața-i umbră și zilele sunt vis”⁵⁶².

Pentru înscrierea pe orbita aceluși „a cugetării cer” se cere auto-limitare prin auto-cunoaștere. Spiritul rebel al titanului-demon din prima fază de creație a poetului se răsfrânge acum, prin refracție, în vârtejul autoscopiei. O „gâlceavă a înțeleptului cu lumea”, cum ar caracteriza situația Dimitrie Cantemir, în care „lumea” se întrece în a oferta delicii materiale întru desființarea celor spirituale. Numai după depășirea acestei prime ispite, lăcomia – cea care îl descurajase cel mai mult pe Dante, în chipul unei lupoaice, la începutul ascensiunii sale – se poate face, teoretic, trecerea de la *mysterium tremendum* la *mysterium fascinans*.

„Clona” spirituală a împăratului ajuns „pe-al vieții mintos areopag” este magul de pe „muntele gigantic”, în a cărui frunte „e strânsă un ev de-nțelepciune,/Viața lumii toate în minte-i a-ncăput”⁵⁶³. Față de savantul din **Scrisoarea I**, căruia i se evidențiază forța, dar și labilitatea, Magului i se dezvoltă doar superbia infailibilă în raport cu natura și universul, în general. Astfel, el cunoaște trecutul și viitorul și nu coboară din muntele sfânt pentru a nu pierde „măsura” mișcării de revoluție a astrelor – un *raisonneur* universal, s-ar zice. Stabilitatea zodiacală o implică și pe cea etică, într-un raport à la Spinoza, adică *more geometrico*. Bătrânul din munte, atât de drag romantismului german, oprește „gândirea celor răi”; dar cum să se limiteze el la atât, când: „Și soarele din ceruri la glas-u-i se supune,/Al astrilor mers vecinic urmează ochiu-i mut.”⁵⁶⁴.

O altă înfățișare a Magului, foarte apropiată de ipostaza montan-astrologică pe care o aduce **Povestea magului călător în stele**, se găsește în fragmentul **Egiptul**. Și acolo Magul cumpăna soarta vremilor undeva la înălțime, „în zidirea cea antică”, privind în „oglindea cea de aur”. Unealtă divinatorie nelipsită, oglinda concentrează spațiul și comprimă timpul, oferind astfel soluția cea mai pertinentă ieșirii din situația de criză. Instrument de sinteză, ea adună „a cerului mii stele ca-ntr-un centru”; *hic et nunc*, iar Magul poate contempla „în mic” tainele cele mari. Urmărind cu varga (bagheta magică) „drumurile lor [stelelor, n.n.] găsite”, se poate spune despre el, mai fericit decât Platon, că „au aflat sâmburul lumii, tot ce-i drept, frumos și bun”. Și totuși, funcțiile magului diferă de la un poem la altul: într-un loc el servește Erosul, în altul Visul, altă dată Știința, iar aici, în **Egiptul**, el este „pașa răzbumării”, adică cel care fixează etalonul moral – „căci dreptii lovesc fără greș, precum magii”⁵⁶⁵. Și, „spre răul unei ginți efeminate”, el poate citi „semmul întors”, declanșând taifunul purificator al Apocalipsei, ce ar acoperi orașele cu nisipuri, „ca gigantice sicriuri”⁵⁶⁶. Geniu cu îndeletniciri titanice, Magul este străjerul măsurii, reprezentantul Demiurgului, *Deus in terra*. Micromegas rămas în slujba speței umane – așadar mai puțin sceptic voltairian – Magul călător în stele nu este legat de o credință rezolută, precum corespondentul său din **Strigoii**. Magul din povestea lui Arald și a Mariei este stăpân al unui infern placat în oglinzi de marmură neagră și probează un titanism plutonic. În 1872 Magul era, încă, un titan aflat sub tutela lui Uranos.

⁵⁶² Ibidem, p.315.

⁵⁶³ Ibidem, p.315.

⁵⁶⁴ Ibidem, p.316.

⁵⁶⁵ Holderlin, **Moartea pentru patrie**, trad. de St. Aug. Doinas și Ion Negoitescu, în **Antologia poeziei romantice germane**, p. 13.

⁵⁶⁶ M. Eminescu, **op. cit., Egiptul**, p.37.

IV.3. Ascensiunea muntelui cosmic și înfruntarea furtunii apocaliptice

Portretistica eminesciană respectă și în acest poem canoanele reprezentării genialității romantice. Chipul Prințului este învăluit în bucle negre „*ce mândre strălucite!*”, iar fața sa e „*trasă, ce dureros de pal!*”⁵⁶⁷. Paloarea stă astfel pentru indicarea unei tipologii meditative; o tipologie a ascezei și a excelenței intelectuale. Alt semn al predestinării este *fruntea ce-și pierde în bucle „puternicu-i ova!”*.

Porunca tatălui vizează ascensiunea fiului, iar cel din urmă se supune „măsurii” destinate. Urcușul muntelui Pion – respectiv Ceahlăul, în care Herodot identifica masivul sacru al geților, Kogaionul – trebuie să înceapă când „*noaptea v-aprinde blându-i soare*” iar „*clopotul va plânge cu-al serei dulce ton!*”⁵⁶⁸. Despre psihologia ascensională la Eminescu s-a vorbit îndestul: un „alpinist” este Călin ori îndrăgostitul din Scrisoarea IV, un „astronaut” este Hyperion. Motivele ascensiunii sunt diferite de la un poem la altul. În cazul nostru ea se efectuează în scopul găsirii înțelepciunii, într-un spirit de *imitatio* a tatălui. Eroul poate spune odată cu Dante „*mă încredințai cărărilor silvestre!*”⁵⁶⁹, promițând să nu asculte „*decât glasul-adevărului senin!*”⁵⁷⁰. Cunoașterea deșertăciunii existenței proiectează, prin contrast, subiectul cunoscător în vecinătatea ideilor platonice, în special a binelui și a frumosului. Ajuns în vârful piramidei montane tânărul, își poate pune aripi gândurilor – și știm că unul din descendenții săi literari, Kesarion Breb din Creanga de aur a lui Mihail Sadoveanu, va reface, oarecum în același scop, traseul inițiat alpestru.

Cât privește prezența cadrului natural în poem, ea nu este neglijată deloc și se pliază aceleiași viziuni titanico-demonice. Precum în basmele inițiatice, și pe tânărul prinț îl întâmpină un peisaj descurajator. Munții sunt „*puternici!*”, adevărați „*giganți cu picioare de stânci de granit!*”. Epitetele sunt și ele extrem de tari, aducând ochiul și mintea la o înțelegere aproape expresionistă a naturii. Lanțul muntos „*despică!*” norii cu „*fruntea trăsniță!*”, acolo unde vulturii își ridică palate pentru a „*sta în soare!*” și a-l privi „*șintit!*”. Impresia este că actul creației abia s-a săvârșit și *natura naturans* n-a apucat să se separe bine de *natura naturata*. Munții aceștia sunt cei pictați de romanticul David Caspar Friederich și, conform antropomorfismului spiritual al romanticilor, ei posedă *frunte* și *creier*, ceea ce, probabil, îi investește și cu o anaxagoriană $\nu\omicron\upsilon\sigma$. Cățărarea pe acest *axis mundi* proptit cu piscul în soare este în sine un solilocviu *περί της πρώτης φιλοσοφίας* (despre prima filosofie a lui Aristotel) ori, în limbaj macedonskian, un *excelsior* către atingerea *periheliei*. Aici este sălașul „*zăhastrului!*” mag, într-o peșteră ascunsă „*prin ruini, prin stânci grămădite!*”. Calea spre Maestru îi este barată Discipolului de „*Stejari prăvăliți peste râuri cumplite/Și stanuri bătrâne cu mușchi coperite!*”. Mai mult, urcarea pe acest adevărat munte al Purgatoriului este îngreunată de izbucnirea unei tempeste cu efecte apocaliptice. „*Vuind furtunoasa-i și strașnică arpă!*”, ea prăvale: „*pietre mari din culmea cea stearpă,/Aruncă bucăți cu pomi și cu iarba/Ce-n urlet în râuri se năruie, cad!*”⁵⁷¹, privesc ce amintește de natura byroniană a unor post-pașoptiști ca Ioan Catina, Cezar Bolliac, Al. Sihleanu, Al. Depărățeanu. Se ivesc și versuri memorabile, cu o puternică structură aliterativă: „*Furtuna la caru-i lungi fulgere-nhamă/Și-i mână cu glasul de tunet adânc,/Vuieste a vântului arfă de-aramă/Și vulturul doliu copiii și-i cheamă/Prin nouri cad stele și-n abis se sting!*”.

⁵⁶⁷ M. Eminescu, *op. cit.*, Povestea magului călător în stele, p.316.

⁵⁶⁸ Ibidem, p.316.

⁵⁶⁹ Dante Alighieri, *Divina comedie, Infernul*, Cântul II, traducere de Eta Boeriu, Editura pt. Literatură Universală, București, 1965, p.21.

⁵⁷⁰ M. Eminescu, *Poezii*, p.317.

⁵⁷¹ Ibidem, p.317.

Treptat, cataclismul tinde să ia proporții cosmice. El poate fi interpretat, în cheie metaforică, ca sugestie a zbuciumului interior al tânărului monarh ce își înfrânge ego-ul pentru a se înălța la condiția de *Dasein* a viețuitorului-întru-ființă prin intermediul cuvântului. Dar insurecția elementelor se prăbușește, neașteptat, din intermundii în fantasticul umoristic de sorginte folclorică (asemănător celui din Mihnea și baba a lui D. Bolintineanu sau din Baba-Cloanța a lui V. Alecsandri): „*Și grindini cu gheața cu ghemuri ca rodii/Se sparg de a stâncelor coaste de fier/Și-n ceruri se-ncurcă auritele zodii/Și dracii la râuri adun licapodii/Și iarna mugește călare pe ger*”, înrudit pe departe cu grotescul țărănesc al uraganului din Mitologiale.

IV.4. Titanul apolinic în traversare a regatului dionysiac.

Insurmontabil în verticalitatea sa aproape extra-terestră: „*Deasupra –ăstui munte cu fruntea sterpită,/Deasupra de lume, deasupra de nori*“, Magul se află totuși *in medias res*: „*Deasupra lui soare cu rază iubită,/Desupt iarnă, ploaie, zăpadă, fiori*“. Imperturbabilitatea sa vine din posibilitatea de a „*descurca*” zodiile cu ajutorul unei cărți: „*Cu semnele strămbe întoarse-arăbește:/Sunt legile-n semne din ăst univers*.”⁵⁷². Dar știm că și Dionis posedă o asemenea carte magică, ilizibilă de către ochiul profan. Universul, așadar, în poetica eminesciană se află sub puterea *semnului*, iar dispoziția elementelor depinde de felul în care este citit acesta. Natura-hieroglifă cu valență simbolică era, de asemenea, comună „filosofilor naturii” de la sfârșitul secolului XVIII (Lichtenberg, Moritz, Troxler, von Baader, Steffens, Saint-Martin) și marilor romantici, în special a celor de la începutul secolului XIX. Bunăoară, pentru Shelley „*fiece formă/Și-ntruchipare a Materiei vii/Sporește atotputernicia Minții,/Ce scoate din adâncul minei sale -/Ca pe o piatră scumpă – Adevărul,/Menit să-mpodobească-al Păcii rai...*”⁵⁷³. Natura există în vederea regenerării mentalului uman, centrul de greutate al întregii creații.

Furtuna, precum cea din Pastorală beethoveniană, mai dă un ultim asalt: „*Și chiuie vântul cu-aripa zburlită,/Adună și sparge o turmă cumplită/De nori ce aleargă trosnind prin păduri*”⁵⁷⁴. În timpul acesta „*feciorul de rege trecea fără frică*” prin decorul titanic agitat, asemenea unui inexpugnabil robot divin în marș spre culmile Sophiei: „*Cu pasul lui sigur prin râuri înoată,/Se-ndreaptă spre țelul cel mic și senin*.”⁵⁷⁵. Adevărat *perpetuum mobile*, Prințul reprezintă apolinicul în traversare impetuoasă a regatului dionysiac. „*El trece la astrul ce luce cură*”, hipnotizat de Idealul pe care nu îl cunoaște încă bine.

Întregul poem este străbătut, apoi, de o metafizică a entuziasmului, așa cum o gândeau romanticii germani și francezi: Herder, Jean Paul, frații Schlegel, Schiller, Schelling, Madame de Staël, Victor Hugo, ori cei români: Heliade-Rădulescu, Cezar Bolliac etc. „*Retras în sală de marmură trandafirie*”, Prințul își înalță privirea „*pe-a cerului câmpie/Și cugetul lui zboară în lumi fără hotar*”. Intrat în „*lungă reverie*”, sufletul i-l „*împlu dorinți nemărginite/Ca marea de adânce cu valurile uimite*”. Pe măsura apropierii de punctul limită al ascensiunii sale, gândirea eroului se limpezește și efortul titanic face loc vizionarismului astral. În această etapă poemul devine un *Schicksaallied*.

Luna, „*ce ca un vis de-argint/Cu fața ei cea blondă lungi nourii sfâșie*”, își revarsă narcoticul peste luciditatea dramatică a tânărului, „*îmbătându-i-o*” și „*mințindu-i-o*” cu

⁵⁷² Ibidem, p.318.

⁵⁷³ Shelley, *op. cit.*, p. 184.

⁵⁷⁴ M. Eminescu, *Poezii*, p.318.

⁵⁷⁵ Idem.

„visuri lungi”. Pătruns pe tărâm oniric prin anihilarea stării de veghe, „aripa unui înger el simte că-l mângâie”, și „gâtul ăstui înger ar vrea ca să-l cuprinză” pentru a-l duce în zbor în „țara steloasă și întinsă”⁵⁷⁶. Prin dezamorsarea realului, luna eliberează genialitatea înăscută în fiecare om, după cum susțineau primii romantici care scriau *chei ale viselor*, sau chiar o Simbolistică a visului, cum este cea a lui Gotthilf Heinrich von Schubert din 1814. În acest sens, Ion Negoïtescu făcea distincție între o lună plutonică, benefică și titanică, și alta neptunică, rece și demonică. Și prefer să-i dau cuvântul criticului însuși pentru a-și demonstra – în stil magnific – propria teorie, după care în zona plutonică „Luna era fie o divinitate titanică, ce descinde în paradisul de pe pământ al Dochiei, fie un seraf aducător de dulce moarte; astrele toate erau îngeri sau patrii de îngeri, o regalitate funebră, o muzică de irizări mistice, o suavitate de palori, închegau mitosul, înălțau arhitecturile lirismului prin marele vis. Arzând realul în recile ei văpâi, vraja lumii nu exercita o simplă influență magică, nu <<lega>> numai realul în mrejele puterii ei erotico-mortale, ci spiritualiza natura, o înălța la pragul de diamant al eterului, încercându-o de mitos celest, în confuzia de splendori și durere a spiritului absolut. Acum însă [în zona neptunică, n.n.], luna stigmatizează cosmosul cu magia ei înaltă și rece, revarsă prin undele sortilegiilor puterea ei demonică, prinde elementele într-o complexitate malefică, filtrează în nopți dorurile și suferința lumii, le supune acțiunii ei de transfigurare, ca într-un straniu și imens proces alchimic, încât natura cu toate că nu-și pierde sensul ei cosmic legal, își revelează demonia, și-o potențează, sub raza „geniului morții”⁵⁷⁷

Intrat în transă selenară, Prințul devine un medium prin intermediul căruia este descoperită proveniența geniului, ca și soarta sa în lume. Sursa cunoașterii sunt acele „mite” conturate cel mai adesea cu ajutorul epitetului „albastre”, ceea ce le conferă o imemorială puritate celest-acvatică, corespondentă celei a florii albastre. „Spun mite” că fiecare om își are „o blândă stea,/Ce-n cartea vecinicii e-unită cu-al lui nume”⁵⁷⁸. *Nomos*-ul universal se află, cum am mai amintit, înscris într-o carte, iar candidatul la împărăție călătorește spre Magul ce poate avea acces la litera magică. Scopul inițial al călătoriei – acela de a afla pertinența demnității imperiale – a fost abandonat în favoarea găsirii și interpretării *fatum*-ului. Cerul i se arată geniului ca „marea cea albastră” pe valurile căreia el se căznește să-și identifice steaua. Această mitică stea îi pare a fi mai întâi un „trandafir roșu” și „mut duios uimit”, ce „lucește-un gând de aur”⁵⁷⁹ deasupra sa, în zenit. În uzajul eminescian, verbul *a luci* devine tranzitiv și își alege drept complement direct „gândul de aur”, ceea ce ne îndreaptă către identificarea neoplatonică a gândului cu lumina. Intensitatea gândirii tinde să o aducă până la starea de materialitate, unde ea emană fotonii de o fosforescență galben-roșiatică.

IV.5. Triada înger-suflet-stea. Pansenzualism maladiv

În ceea ce privește triada înger-suflet-stea, ea ține atât de influența folclorică, cât și de cea renescentist-neoplatonică, dar, fără îndoială, există și o prelucrare autentic originală a poetului. Legenda etiologică a stelei are ca sursă de inspirație legătura absconsă dintre nașterea unui om și o anumită constelație a zodiacului. De fapt nu se naște un om, ci se întrupează un înger care își întinde „a gândurilor aripi în om” și „pune graiul dulce în pieptul lui cel mut”⁵⁸⁰. Deasupra ființei nou-născute, investite cu gândire și limbaj (attribute ale divinității), atârnă steaua ca o „candelă a vieții” ce „îmblă scriind

⁵⁷⁶ Ibidem, p.319.

⁵⁷⁷ Ion Negoïtescu, *op. cit.*, p.145.

⁵⁷⁸ M. Eminescu, *Poezii*, p.319.

⁵⁷⁹ Ibidem, p.319.

⁵⁸⁰ Ibidem, p.320.

soartea”. Măreție și nimicnicie, cum s-ar fi pronunțat Pascal. Lutul făpturii umane este îndumnezeit de prezența angelică dar, în același timp, el se mișcă sub soartă, sub predestinare. Ce rol mai joacă omul pe această scenă unde viața devine un algoritm al încercării virtuții îngeresti? Pentru că, atunci: „*Când Dumnezeu creează de geniuri o ceată/Să cerce vrea p-oricare de-i rău ori de e bun,/Căci nu vrea să mai vadă cum a văzut odată/Că cete rele d-îngeri la glas nu se supun,/Că cerul îl răscoală cu mintea turburată/Pân'ce trăsniți se prăvăl în caosul străbun;/De-aceea-în om ce naște, din îngeri orișicare/Odată-n vecinicia-i coboară spre cercare*”. Cu precizarea că „geniuri” semnifică aici sufletele angelice. Angelologia eminesciană denotă o anumită anxietate a divinității, așa cum și Marele Anonim blagian va aplica „cenzura transcendentă” la avântul vertical al „diferențialelor divine”.

Predeterminismul universal se poate relaxa în măsura în care steaua e dusă „*de-a cerului mari valuri*”⁵⁸¹. Într-o superbie metaforică, steaua este asemuită cu „*o pară aurită de-a firii pom suspinsă*”. Dar există, ipotetic, și raportul invers: astrul poate fi „*o lume puternică, întinsă*”, a cărui viață depinde de viața terestră a omului, caz în care scopos-ul muritorului capătă o altă grandoare, întrucât: „*Pe capul meu și-ntoarce destinurile sale,/Când mor ea cade stinsă-ntr-a caosului vale*”.

În dialogul cu sine însuși, drumețul, aflat și el în etapa „încercărilor”, ajunge la pragul timid-contestatarului *de ce?*: „*De ce-un geniu coboară în corpul cel urât/De ce orice ființă din cer e condamnată/O viață să petreacă în scutece vârat?/Cine prescrie legea la orice înger blând/Ca-n viața-i să coboare o dată pe pământ?*”⁵⁸². Și iată cum, pe parcursul revelației serafice, feciorul de împărat se eliberează de supușenia inițială pentru a-și asuma condiția de Geniu atoateîntrebător și care de toate trebuie să dea seamă – condiția de *Dasein*, în cele din urmă. Iar ca să ne dăm seama de incandescența judecăților care frământă creierii tânărului, Eminescu creează un joc de sinestezii extrem de subtil: pe „*murii netezi, roșii, de marmură curată*” lumina lunii se prelinge pentru a fi răsfrântă în aerul colorat, unde „*razele se-mbină, se turbură, se frâng*”; mai mult, „*în dulcea atmosferă uimită, purpurată*” se revarsă și „*glasuri ușoare ca arfe ce plâng*”⁵⁸³, de fapt sunetul provocat de rotirea vertiginosă a gândurilor Prințului. Deci nimic demonic, rece în faza de trezire a potențialului titan la genialitate. Deoarece, să nu uităm, tânărul pornise la ascensiunea muntelui în calitate de moștenitor al tronului, deci de om de acțiune, când, în vâlmășagul luptei cu elementele, rotirea gândurilor proprii îl învâluie într-o muzică orfic-pitagoreică, dar și shelleyană („*Tânjesc după muzica dumnezeiască -/O floare pe moarte e inima mea!*”⁵⁸⁴), atât de pătimasă, încât ea șterge obstacolul dintre ficțiunea cogitativă și realitatea policromatică.

În toată această *concordia* există însă și un *discors*, anume amorul orb, ce își face apariția în ceruri „*când sună-n viața lumii a miezenopții oră*”. Îngeri sorb imaginea amorului nocturn prin ochii albaștri, iar sufletele lor albe prind să se coloreze. Culoarea pe care o sugestionează amorul este una grea, materială, căci ea declanșează gravitația iubirii. Astfel se face că voința îngerilor nu este încălcată în mod brutal de Demiurg, ci ei „*cobor bolnavi de-amor [...] prin a lumii vamă*” în corpul perisabil al omului iubit. Îndrăgostirea este văzută ca *boală*, în sensul socratic de orbire și anihilare a lucidității, urmată apoi de decăderea din starea inițială a echilibrului cerebalo-afectiv. Urmând aceeași atracție fatală, Éloa cobora și ea: „*Afin de découvrir les êtres nés ailleurs,/Arriva*

⁵⁸¹ Ibidem, p.321.

⁵⁸² Ibidem, p.320.

⁵⁸³ Ibidem, p.320

⁵⁸⁴ Shelley, op. cit., *Muzica*, p. 130.

*seule au fond des Cieux inférieurs*⁵⁸⁵ Nu se poate lua în considerare, așadar, vreo contingentă cu renescentistul *amor intellectualis* al lui Lorenzo de Medicis.

Cu toate acestea, pansenzualismul întretesut în tapiseria poemului nu-și află scopul în sine, nu devine demonic. El rămâne un mijloc de verificare *sui-generis* a ierarhiilor celeste. Un amor cu sens invers față de cel din Luceafărul. Numai că „imersiunea” îngerului este urmată de zămisirea unei stele înlocuitoare în spațiul supra-lunar. Dar dragostea Cătălinei pentru Luceafăr nu ar putea fi interpretată ca aspirație erotică a îngerului care locuiește corpul fetei spre steaua sa de pe boltă? Oricum, imperativul moral persistă necruțător, întrucât existența stelei depinde de viața lumească a corespondentului ei uman: „*De-i rău, steaua s-aruncă în noaptea celor răi/Și lumile nestinse pe-a cerului cununi/Imperii sunt întinse a îngerilor buni*”⁵⁸⁶

S-a amintit faptul că *alunecarea* îngerului în om seamănă cu teoria lui Swedenborg, conform căreia în corpul natural al omului se află inclus și un corp spiritual, sursă, de altfel, a raționalității umane. Iar Ion Negoïtescu pomenea de „boala sacră” ce „bântuie vămile azurului”⁵⁸⁷. Pentru același critic, totuși, „cerul rămâne încununat, ca într-o viziune barocă, de imperiile bunătații”⁵⁸⁸. Găsim, în schimb, într-o poezie a lui Ștefan Augustin Doinaș din 1966, intitulată *Exod*, o concentrare în registru cvasi-expresionist a mesajului întretesut în textura poemului eminescian: „*Hai, grăbiți!/O să găsim dincolo poate îngeri/Decorticați, râvnind la fericirea/De-a locui în trupurile noastre...*”⁵⁸⁹.

IV.6. Geneza misterioasă a geniului. Mitosul gândirii

Eminescu s-a ferit să imagineze un univers mecanic, lipsit de tragism și măreție. Explicația oferită de el apariției geniului seamănă surprinzător cu cea din fizica lui Epicur pentru apariția vieții. Conform teoriei filosofului-poet, atomii curg regulat într-o cădere liberă până când unul dintre ei are o inexplicabilă țâșnire orizontală, numită *clinamen*, ceea ce duce, prin ciocnire, la crearea de structuri complexe. La poetul român, când unii îngeri ies dintr-„*a domei mari pilaștri*” și „*abia părăsesc cerul și înfloritu-i cor*”, află, la sfârșitul trecerii descendente prin vămile cerești (precum la Dionisie Areopagitul) că amorul lor e mort. Acești îngeri „*blânzi și timizi, așa nevinovați/Încît în astă lume nu trebuiesc cercați*”, devin îngeri tragici ce luminează albastru. Lor nu li se mai aplică principiul după care „*ce samănă în lume, în stele ei culeg*”⁵⁹⁰.

„Un sfîșietor sentiment al singurătății irupe”⁵⁹¹, observă Ion Negoïtescu, într-o lume plină de „greșeli de astea”⁵⁹². În opinia sa, înamorarea făpturilor singurateice de Îngerul Morții semnifică, fără doar și poate, că „mirosul morții și-a vărsat veninul în substraturile poeziei lui [Eminescu, n.n.], în viziunile plutonice. Iar cealaltă zonă, neptunică, nu este decît evadarea, fuga de acest miros, și o dată cu el de <<sfărâmarea geniului>>”⁵⁹³. Geniul nu are înger, nu are stea, deci nu are nici destin. Chiar Dumnezeu, în timp ce răsfoiește „*cartea lumii mare*”, se împiedică la „*cifra vieții*” celui nepereche, căci „*în planu-eternității*” viața lui este o greșală. O altă încurcătură în „*a vecinicii mult înțeleptul plan*” este și nesorbirea de către geniu a „*vinului uitării*”: „*Găsești în lume oameni*

⁵⁸⁵ Alfred de Vigny, **op. cit.**, („Pentru a descoperi ființele născute-n depărtare/Singură coborî în Cerurile inferioare”, trad. n.), p.25.

⁵⁸⁶ M. Eminescu, **Poezii**, p.321.

⁵⁸⁷ I. Negoïtescu, **op. cit.**, p.33.

⁵⁸⁸ Ibidem, p.34.

⁵⁸⁹ Ștefan Augustin-Doinaș, **Alfabet poetic**, Editura Minerva, București, 1978, p.140.

⁵⁹⁰ M. Eminescu, **Poezii**, pp.321-322.

⁵⁹¹ Ion Negoïtescu, **op. cit.**, p.34.

⁵⁹² M. Eminescu, **op. cit.** p.322.

⁵⁹³ Ion Negoïtescu, **op. cit.**, p.35.

cu mințile oculte/ Cari cunosc a lumii gândire de titan”⁵⁹⁴. În această „vrajă wagneriană a terrei”⁵⁹⁵, numai „năzdrăvanii” care nu au sorbit din Lethe „la gânduri uriașe a lor minte asudd”, fără să găsească înțelegere la semenii lor. Căci ce este geniul, în fond, dacă nu un titan al gândirii? O asemenea categorie de oameni, ce „n-a avut la leagăn un blând înger de pază”⁵⁹⁶, constituie, de fapt, gloria rasei umane, dată fiind absorbirea ei în gândire și suferința pentru neajunsurile aproapei: „În sufletul lor, totuși ei mari își și distinși,/ Căci Dumnezeu în lume le ține loc de tată/ Și pune pe-a lor frunte gândirea lui bogată.”⁵⁹⁷.

Împreuna lucrare a geniului cu Demiurgul în susținerea cogitativ-poetică a lumii este dezvăluită de poet, în dramaturgia sa, într-o confesiune fulgurantă: „Dumnezeul geniului m-a sorbit din popor cum soarele soarbe un nour din marea de amar”.

Tocmai din cauza acestui intens efort creator geniul poate cădea pradă laturii demonice a firii sale. Inadaptabil fără compromisuri la civilizația momentului, dar titanic prin pornirile afective, el se îndrăgostește de „un înger palid cu lungi aripi și negre” ce „frumosu-i ca nealții”⁵⁹⁸, adică de Îngerul Morții. Dar nu este și supraomul alcătuit dintr-un amestec de corp *elementic* și de corp *sideric*, „de țărână și firmament”, după cum considera Paracelsus în **Astronomia Magna**⁵⁹⁹?

Strâns între „glasul rece” al „serafului mare”, simbol al rațiunii în chip de înger păzitor, și înclinarea sa orfic-onirică, „adolescentul, el însuși palid, marmorean, crește în plânsul interstelar, în requiemul demonic intonat de corul spiritelor de gheață din înalt”⁶⁰⁰. Asemeni îngerului de lumină din **Faust**-ul lui Marlowe, seraful îl avertizează: „Și de ascuți cântarea-i geniu-ți e sfărâmat”, deoarece: „În fiecare secol un alt amant el are/ Și cel care-l iubește rămâne-n veci ocul”⁶⁰¹.

„De-a lungul laboratorului eminescian – considera Ion Negoitescu – prind consistență trei figuri, care stau sub o singură stea, sub schema unui mitos: Poetul, Călugărul, Monarhul. De fapt, ei alcătuiesc unul și același suflet, contemplativ, dureros, adolescent [...], sub trei măști palide, luminate de Steaua Nordului”⁶⁰². Toate aceste trei figuri constituie însă ipostaze ale Geniului, mai precis a acelui tip de umanitate ce nu are „moștenire” în „lumea dinafară”, și în care Domnul a pus „nemargini de gândire”. Către introspecție își îndeamnă și magnificul Seraf protejatul, deoarece „a geniului imperiu” ar fi chiar „gândirea lui”, iar misiunea sa este una din cele mai grandioase – „a sufletului spațiu e însuși el”⁶⁰³. Spațiul fizic este convertit în tărâm sufletesc, extravertirea trebuie să devină introvertire, Cezarul nu se poate salva decât ca Poet.

George Călinescu deslușea narcisismul de la baza angelologiei eminesciene: „pentru Eminescu adolescent sufletul este un înger, deci un eu deosebit de care se îndrăgostește trupul, [...], în fond, individul se iubește pe sine însuși, într-un adevărat narcisism.”⁶⁰⁴. Însă nu doar fascinația *Psyché*-ei îl subjugă pe Prinț. Menirea dezvăluită lui de Seraf: „Veți semăna în ceruri a gândurilor sume”, implică o depărtare de ego-ul propriu și o aplecare a urechii către „cântări, ce vibră-se-ntunecă și tac”. Supra-realitatea înconjoară realitatea în regim concentric – „o lume e în lume” -, iar în marile ei „nemargini” sclipesc „gândiri ca stele” ce „lin înfloresc” și zidesc imateriale „dome mândre, de cugetări castele”⁶⁰⁵.

⁵⁹⁴ M. Eminescu, **op. cit.**, p.322.

⁵⁹⁵ I. Negoitescu, **op. cit.**, p.38.

⁵⁹⁶ M. Eminescu, **op. cit.**, p.322.

⁵⁹⁷ Ibidem.

⁵⁹⁸ Ibidem, p.323.

⁵⁹⁹ apud I. Negoitescu, **op. cit.**, p.44.

⁶⁰⁰ Ibidem, p.45.

⁶⁰¹ ibidem, p.323.

⁶⁰² I. Negoitescu, **op. cit.**, p.45.

⁶⁰³ M. Eminescu, **op. cit.**, p.323.

⁶⁰⁴ George Călinescu, **Opera lui Mihai Eminescu**, volumul I, Editura pentru Literatură, 1969, p.34.

⁶⁰⁵ M. Eminescu, **op. cit.**, p.323.

Cu alte cuvinte, feciorului de împărat i se cere o coborâre la *mume*, în sensul de izvor primordial al ființei, și zidirea – nu contemplarea – interioară. Un imbold activist, așadar: „*Vei coborî tu singur în viața-ți sufletească/ Și vei dura în spațiu-i stelos nemărginit*”.

Având în vedere imensitatea perspectivei de orizont interior, numai aici poate avea loc creația gigantescă. Și, precum Dumnezeu cuprinde toate ființele în sine fără a se confunda cu ele, la fel și geniului în stare latentă i se spune „*tu vei fi mai mare ca gândul tău întins*”⁶⁰⁶. Tot așa, în viziunea lui Carus – supranumită de el însuși *enteism* sau *panenteism* –, Dumnezeu nu se confundă cu lumea, în același mod în care nici sufletul nu se confundă cu corpul pe care îl însuflețește⁶⁰⁷. Este o identificare prin asemănare și nu o forțare a principiului identității, după cum fusese cazul cu Dionis. În ce fel poate fi atunci înțeleasă afirmația lui George Călinescu, după care autorul „degenerează în sideromanie”⁶⁰⁸? De altfel, criticul se contrazice două pagini mai încolo, când notifică înrudirea dintre aceste „concepte noroase și copilărești” și viziunea din dialogul **Timaios**, a lui Platon: „...revenind la craterul în care amestecase și topise Sufletul Totului, el [Dumnezeu] vărsă drojdiile primelor substanțe... Apoi, clătinând totul, îl împărți într-un număr de Suflete egal cu numărul astrilor și puse în fiecare stea câte un suflet...”⁶⁰⁹. Chiar și episodul cu vinul uitării, pe care nu-l sorb geniile ajungând la supra-cunoaștere, este legat tot de teoria platoniciană a *anamnesis*-ului.

Întinderea spațială la care făceam referință mai sus este descrisă de Edgar Papu cu ajutorul *categoriei departelui*, adăugând că Eminescu vede lucrurile „de foarte de sus” și „de departe”. Dar la fel de spectaculoasă este și categoria „depărtării interioare”⁶¹⁰, caracteristică și **Faust**-ului goetheean și **Noptilor** lui Novalis. Pentru Edgar Papu, Novalis este un „detector și investigator genial al depărtării lăuntrice”⁶¹¹, care nu poate depăși nivelul liminal indicat într-un distih ca: „*Nimic aproape, doar din depărtare/ Eu mă găseam, trecute vremi unind și viitoare*”⁶¹². Eminescu depășește acest stadiu și întrece chiar și planările prin spațiul cosmic exterior ale lui Byron sau Hugo. Coordonatele depărtării îi sunt oferite lui E. Papu de „geneza cosmică” și „extinderea universală” – pe verticală și pe orizontală, am putea adăuga. Combustibilul potrivit unor croaziere pe întinderi atât de vaste este dat de „hipertrofierea optică a gândului”⁶¹³, iar vizualizarea „tuturor speciilor de depărtare” se face printr-un „imens telescop imaginativ îndreptat către lumea interspațiilor și a originelor”⁶¹⁴. În acest mod, criticul deduce „puterea aproape monstruoasă a gândului”⁶¹⁵ eminescian. Chiar și G. Călinescu își abrogă scepticismul la acest capitol, recunoscând în tânărul Eminescu „un mare poet al monumentalului geologic și al liniștii alpine”⁶¹⁶. Dar, pentru a avea acces la „*viața mândră*” a departelui, eroul trebuie să poată acționa la comandă trapa visului și a somnului, prin care, odată trecut, „*ca mort e corpul rece în noapte, nesimțire*”. În singurătatea înstelată a zborului oniric „*pe creațiuni bogate sufletul este domn*”, calitate în care „*risipește gândurile prin somn*”⁶¹⁷.

IV.7. Seraful ambiguu. Natura-cortex. Figura magului

⁶⁰⁶ Ibidem, p.324.

⁶⁰⁷ în Albert Béguin, **Sufletul romantic și visul**, traducere de D. Țepeneag, Editura Univers, București, 1970, p.181.

⁶⁰⁸ G. Călinescu, **op. cit.**, volumul II, p.60.

⁶⁰⁹ în G. Călinescu, **op. cit.**, p.62.

⁶¹⁰ Edgar Papu, **Poezia lui Eminescu**, colecția „Eminesciana”, nr.19, Editura Junimea, Iași, p.44.

⁶¹¹ Ibidem, p.47.

⁶¹² în E. Papu, **op. cit.**, p.47.

⁶¹³ Ibidem, p.47.

⁶¹⁴ Ibidem, p.50.

⁶¹⁵ Ibidem, p.51.

⁶¹⁶ G. Călinescu, **op. cit.**, vol. II, p.300.

⁶¹⁷ M. Eminescu, **op. cit.**, p.324.

„Creațiunile” somnului sunt acele lumi solare ce, deși nu sunt aievea, „*El tot le vede, simte, le-aude și le are*” printr-un supra-simț de care mai dispune doar sufletul ieșit din corpul risipit; căci sufletul e receptacolul realităților de orice fel: „*În el îs toate, dânsul e-n toate ce-a gândit*”⁶¹⁸. Sufletul geniului cunoaște în viață lucruri la care sufletele muritorilor de rând nu pot ajunge decât la trecerea prin tunelul morții. Dacă în viața terestră geniul este nefericit, el are, conform teoretizării schopenhaueriene, acces la lumea ideilor universale platonice pe calea unei intuiții intelectuale. Revelațiile sale intelectuale, prea fine pentru a fi asimilate de mediocritatea epistemică a contemporanilor, nu fac decât să-i sporească izolarea. Așa se poate explica paradigma evolutivă a titanului, pe care o întrevide D. Popovici: „geniul lui Eminescu se caracterizează prin evoluția lui pe planul infinitului, prin vastitatea perspectivelor sale, în timp ce titanul, care ar trebui să rămână în cuprinsul omenirii, dinamizând-o, ridicând-o, ducând-o către forme noi de viață, ajunge totuși să se izoleze de această omenire, să-și convertească firea lui activă într-o fire contemplativă”. Eminescologul alege spre exemplificare izolaționismul lui Napoleon, care era însă „un izolat în gândirea lui titanică într-o parte, un izolat în lumea zeilor în altă parte; și în cele din urmă, un izolat de divin ca și de uman”⁶¹⁹. Ceea ce nu se va întâmpla cu geniul eminescian, oricât de dezamăgit ar putea fi el de umanitate și/sau divinitate. Simțim în orice vers, smuls din întregul operei, că disperarea nu ajunge atât de paroxistică încât glasul auctorial să se pronunțe împotriva oricărui fel de angajare pe scena turnantă a proteiformului *theatrum mundi*. Și această constatare este valabilă atât pentru finalul **Luceafărului**, cât și pentru dezabuzarea din **Andrei Mureșanu**, **Mai am un singur dor** sau **Glossă**.

Într-o variantă a tabloului dramatic **Andrei Mureșanu** din 1869, Anul 1848, personificat, îl blestema pe patriotul ardelean să fie prada sterilității prin moartea gândirii și nașterea nebuniei: „*În suflet să-ți domnească un seraf surd și mut/ Și-o secetă cumplită în capul tău tăcut*”⁶²⁰. „*Tăcerea capului?*” este pedeapsa dată celui ce nu se lasă alinat de ataraxia indiferenței. Așa înțelegea Eminescu genialitatea: ca o abordare eroică a existenței și a cunoașterii, expunându-se, pe el și personajele sale, anihilării, stingerii: „*Cu raza morții negre eu fruntea ta ating/ Și harfa ta o sfărăm și geniul ți-l sting*”⁶²¹. Poetul trebuie să rămână un *vates* care, prin supunere la *mysterium tremendum*, pătrunde în *mysterium fascinans*: „*Și palizii poeți/ Profeteți-s plini de vise ai albei dimineți./ Profete al luminei! În noaptea-ți te salut/ Și vărs geniul de aur în corpul tău de lut./ În buclele-ți eu strecur dulci lauri de argint,/ Cu raza zilei albe, eu geniul-ți aprind*”⁶²².

Când Seraful își încheie „*vibrata-cugetare*”, iar gândirea tace de asemenea în feciorul de împărat (semn al reveriei intelectuale caracteristice geniului), se dezlănțuie o revoltă a spațiului și timpului, ca răspuns demonic la inițierea serafică ce abia luase sfârșit. În urma ruperii tănărului de lume, luna răsare „*galbenă ca gheața ruptă din nori*” și „*trece moartă pe cortu-nnoural*”⁶²³, ca o mireasă părăsită și ofilită sub sărutul rece al morții. Pământul se răscoală, iar cerul „*gândește nori mari de răzbuț*” pentru a-l biciui. Este lupta finală dintre planul celest și cel terestru, luptă dusă cu armele gândirii, căci natura eminesciană este, în fapt, un cortex care tresare și se încrețește sub impulsul primit de la acțiunile demonice sau titanice.

În acest imperiu sublunar ce dă „*avant-goût-ul morții*”⁶²⁴ stăpânește, totuși, o „gândire fecund-demiurgică” ce reține elementele în limita unei revolte controlabile, gen flux-reflux, ceea ce denotă o rațiune subiacentă, care poate fi și ezoterica *σωφροσύνη* a Magului, în înțelesul de

⁶¹⁸ Ibidem, p.324.

⁶¹⁹ Dimitrie Popovici, **Poezia lui Eminescu**, Editura Tineretului, București, 1969, p.303.

⁶²⁰ M. Eminescu, **Teatru**, volumul I, B.P.T., Editura Minerva, București, 1984, p.177.

⁶²¹ Ibidem, p.178.

⁶²² Ibidem, p.180.

⁶²³ M Eminescu, **Poezii**, p.324.

⁶²⁴ I. Negoitescu, **op. cit.**, p.30.

„cumpătare”. Și iată că, scăpat din „*clica de vânturi*”⁶²⁵, vlăstarul împărătesc întrevide *climax*-ul montan, adânc înfipt în eter. La ieșirea din „Purgatoriu”, el se găsește prins între două lumi, ca un titan evadat, sub îndrumarea Proniei, din valpurgia demonică. Rotindu-și privirile într-un *vol d’oiseau*, Prințul fixează vijelia demonică a elementelor telurice înfrânte, dar nu resemnate: „*Sub el vijelia cea neagră, turbată, / Cu caii de fulger cutreier nebuni / Și bate în vânturi, pe nori răsturnată, / Ea stâncile-ndoaie și grindină fată, / Amestecă lumea, frământă furtuni*”, după care contemplă porțile Paradisului, senine și albastre. La răscrucea dintre contrarii, în chiar *omphalos*-ul sublunar: „*Pe-o stea prăvălită, cu cartea în mână, / Adânc se gândește puternicul mag*”⁶²⁶. Întrupare a preceptului *ad astra per aspera*, Magul-Demiurg aparține simultan *oikumenei* telurice și celei uranice. Firea sa duală, de *Ianus bifrons*, este armonizată de Cartea Magică și de o gândire puternică, cu alte cuvinte, de rolul pe care îl deține în univers - cel de Atlas-intelectual.

Întâlnirea dintre titani începe cu un ritual asemănător celui dintre Hyperion și Demiurg. Nu este, însă, decât o aparență, întrucât, deși Prințul își anunță sosirea printr-o o invocație: „*Părinte!*”, el va fi întrerupt imediat de bătrânul care, datorită preștiinței sale, îi vizionase întreaga călătorie. Conturbat din lectura ataraxică a textului sacru de o „*durere străină*” (moartea apropiată a împăratului), Magul uitase de lume, răstimp în care stihurile declanșaseră acea *nuit de Sabbat à la Berlioz*. Parcă închipuind viziunea gospodărească a lui Moș Iosif „*cel vechi de zile*”, Magul istorisește că dintre furtuni „*sunt câteva cari de mult îs nebune*” și pe care trebuie să le țină legate de „*pietre bătrâne*”, „*încuiate-ntr-a muntelui fund*”⁶²⁷.

Acest punct al poemului este unul de relaxare a tramei romantic-ascensionale cu ajutorul umorului blajin-realist de tip folcloric. Astrologul privește ca pe o năzbâtie aventura furtunii care: „*A rupt cu aripa vo câteva stele, / Trântitu-le-a-n nouri și-n vânturi rebele / Și codrii mei vecinici i-a mai măturat*”. Liniștirea uraganului se face „*simplu*”, prin chemarea unui „*gigantic vânt*” care: „*Pe aripi să-i puie o mie de maje, / S-o lege de stânce, să-i steie de strajă / În neagra-nchisoare în fund de pământ*”. Ce este această intervenție, contrapunctică în tonul general al poemului, dacă nu o reiterare a înăbușirii revoltei Titanilor împotriva Olimpului, a dionisiacului împotriva apolinicului? Dar iată și curmarea taifunului, urmată de murmurul de mulțumire al naturii, așa cum îl știm din **Pastorala** beethoveniană: „*Șoptește: vânt falnic furtuna o-nbață, / Aripele-i leagă – o bagă în stânci, / Acolo cu lanțuri o leagă de brațe; / Cu-ncetul a cerului nori se desfață, / Încet se-ncrețesc peste văile-adânci*”⁶²⁸. Aproape că vedem, cu coloană sonoră coșbuciană, filmul înlănțuirii caucaziene a lui Prometeu de către Zeus.

IV.8. Întâlnirea dintre titan și geniu

Opiniile asupra figurii Magului, în integralitatea creației eminesciene, se constituie într-o *unitas multiplex*. Pentru Rosa del Conte Magul nu este un creator, ci un „lecuitor”, adică un cunoscător al atotputernicilor „*τα ουρανια γραμματα*” (semnele cerului)⁶²⁹. Elena Tacciu vorbește despre Mag ca fiind un „geniu montan”⁶³⁰ în tradiție ossianescă, preluată la noi de pașoptiști și post-pașoptiști precum Ioan Catina, Radu Ionescu, Bolintineanu, Bolliac. Dar există și un alt curent de opinie după care Magul îl reprezintă pe Demiurgul solitar și neînțeles ce

⁶²⁵ M. Eminescu, **Poezii**, p.325

⁶²⁶ Ibidem, p.325.

⁶²⁷ Ibidem, p.325.

⁶²⁸ Ibidem, p.326.

⁶²⁹ Rosa del Conte, **Eminescu sau despre Absolut**, traducere de Marian Papahagi, Editura Dacia, Cluj, 1990, p.175.

⁶³⁰ Elena Tacciu, **Romantismul românesc**, vol II, Editura Minerva, București, 1985, p.146.

răsplătește geniul cu excelența gândirii, cu vizionarismul⁶³¹. Om și divinitate funcționează conform aceluiași principiu atunci când creația se ridică la nivelul creatorului. În viziunea aceluiași autor, „Demiurgul care <<singur își aude plânsu-și>> poate fi socotit ipostaza divină a monarchului-androgin, a ascetului ce soarbe apa mării sau se îmbată de contemplativitate, a poetului-înger, a geniului Somnului și a demonului palorii. Îndurerata lui androginie, ce se scaldă în apele infinite ale morții – în acea Lethe universală din care tocmai damnații nu gustă, și astfel își păstrează amintirea -, stă la o egală distanță de Hermafroditul valentinienilor (care e principiul monstruos al lumii) ca și Dumnezeu androgin al lui Böhme (care e plenitudinea dintii și absolută). Și iată cum, dincolo de figurile gnostic-mistice, vizionarismul poetic-magic al lui Eminescu creează un alt mitos, a cărui văpaie obscură îi străbate, îi consumă și îi glorifică opera”⁶³². Magul îi apare, așadar, lui Ion Negoitescu ca întrupare a celui Archaeus din care se răsfrâng prin oglindire barocă, spețele de calitate superioară.

În sprijinul teoriei de mai sus vine afirmația Magului, conform căreia prietenia dintre el și împăratul muribund fusese ca aceea dintre Pilad și Oreste. Moartea unuia îl lasă pe celălalt, cel veșnic, „*singur iar*”. De data aceasta, însă, monarhul din munte nu se poate recunoaște în efebul ce-i fusese trimis. El rămâne totuși un om al faptei cu reverberație galactică, în timp ce urmașul împărătesc se dovedește o ființă pasional-contemplativă, un excesiv lipsit de augustiniana *ordo amoris*. Consternarea bătrânului provine din imposibilitatea găsirii în cartea sa a „semnului” aferent efebului: „*A sorților stele de mine-s purtate, / Da' tu în tot cerul nu ai nici o stea*”⁶³³.

Și dacă trimisul nu are „*semn*”, el are în schimb o „*scrisoare menită*”, un destin indescifrabil, pentru că e așternut cu „*scrieri streine*”. O clipă, persistă în cititor impresia că Titanul se înfioară în fața promisiunii Geniului. El are cartea ca limită indicibilă și înnobilitoare – dar totuși ca limită -, pe când „vasului ales” i se hărăzește libertate nețărnută în gândire. O libertate imprezvizibilă, sub semnul *apeiron*-ului anaximandrian. Ca urmare, Magul se resemnează să prevină: „*De-aceea eu nu pot nimic pentru tine. / Scrisoarea-ți menită eu nu pot s-o schimb. / Ce e, pot preface... Ce-n stele senine / Nu-i scris – eu nu pot ști. Sunt scrieri streine / Gândite de Domnu-ntr-a sorilor nimb*”⁶³⁴. Rolul său se mărginește la a-i indica „*a pierzării cale*”, unde pândește „*un înger c-ochi verzi cu trăsurile palé*”. Deci Magul-demiurg anunță Demonia fără să o poată combate, așa cum însuși Zeus trebuia să se supună zeiței Sorții. Repetăm, nu este vorba de determinare, ci de ademenirea prin iubire care poate înșela vigilența liberului arbitru. Dar cel mai periculos rămâne demonul în chip de înger, Moartea, de care Prințul este „*adânc*” iubit. O alegorie extrem de sugestivă pentru atracția irezistibilă dintre Geniu și Moarte; neregăsindu-se în lume, Gânditorul-Artist se îndrăgostește de propriile-i ficțiuni care, finalmente, îl vor răpi realității sensibile. Este mai cu seamă cazul romanticilor germani, cei plini de râvnă pentru „cealaltă lume”: Hölderlin, Novalis, Clemens Brentano. Ludwig Uhland admitea, de exemplu, că: „*mi-e imagini viața, / Realitatea vis*”⁶³⁵.

IV.9. Ecranul din interiorul domei. Geniul-artist și Ficțiunea-Moarte.

După acest *memento*, Magul „*alene coboară la valé*” pentru a-l aduce pe novice în domul/doma sa. Intrarea în „*speluncă*” este monumentală, dar se face prin coborâre către miezul pământului, după ce Prințul escaladase înălțimile. Peisajul aduce foarte mult cu cel romantic alpestru din **Andrei Mureșanu**: „*De stânci prăbușite gigantici portale*”, dar și cu palatul subacvatic din **Odin și poetul** sau **Memento mori**: „*mândrele bale / De marmură neagră, întinse și lungi*”⁶³⁶. „Halele”

⁶³¹ I. Negoitescu, **op. cit.**, p.35.

⁶³² Ibidem, p.57.

⁶³³ M. Eminescu, **Poezii**, p.326.

⁶³⁴ Ibidem, p.327.

⁶³⁵ în **Antologia poeziei romantice germane, Macul**, trad. de Ionel Marinescu, p. 200.

⁶³⁶ M. Eminescu, **Poezii**, p.327.

eminesciene pot fi atât montane (a se vedea și **Strigoii**), cât și submarine; importantă este atmosfera edenică din interiorul lor: „Și aeru-i dulce ca-n noaptea de vară/ Și rațele-s calde și trandafirii”, combinată cu luciul demonic al murilor de marmură neagră. Și prezența odorificului este exacerbată în palatul îngropat al Magului: „Ei intră-ntr-o sală cu miroase plină;/ A murilor marmuri lucind ebenine/ Ca negre oglinde de tuci lustruit.”⁶³⁷. În sala cea mare este o masă întinsă, adevărată *Sfânta Sfintelor*, unde sacerdotul veghează transsubstanțierea din „potirul albastru” al „viorelei cei blânde”. Dar chiar și floarea albastră, căci despre ea este vorba, „aruncă-n negru-aer rațe, vinete dung”. Acum, ea pare să facă parte din buchetul acelor *fleurs du mal* ale simboliștilor, mai mult decât din jurubița poeziei mistice a romanticilor.

Există în sală și un tron „de roșă mătăasă” (o *cathedra*), pe care se așează împăratul (este pentru prima oară când primește acest titlu), pentru a viziona pe ecranul pereților venirea somnului. Camera unde se va săvârși vraja cu efecte halucinatorii (asemănătoare celei din baroca **L’illusion comique** a lui Corneille) este îmbalsămată cu odorante puternice: „flori răspândesc adormite miroase/ Ca mirosul proaspăt a verșii păduri”⁶³⁸. Căci doma, în concepția lui Zoe Dumitrescu-Bușulenga, „este un loc al întâmplărilor nefirești, al întâlnirilor între apartenenții unor ordini diferite. În domele vechilor magi se produceau epifanii, invocări de entități superioare, toate prin puterea magului”⁶³⁹. Caracteristicile domei, fără prezența ei explicită, sunt de regăsit și în poezia de primă tinerețe **Înger și Demon**. În domă, transcenderea limitației epistemice se face printr-o „cunoaștere luciferică” ori, după părerea aceleiași eminente cercetătoare: „Personajul eminescian cu pecete demonică, rod al interdicțiilor în cunoaștere, pătrunde în domă printr-un fel de transgresare care produce conturbări”⁶⁴⁰.

Ca orice mag autentic, și cel de aici se folosește de o „puternică vargă”, cu ajutorul căreia scoate umbre argintii din „oglindea cea neagră, profundă și largă”⁶⁴¹. Apariția Somnului dezvăluie o sumedenie de coincidențe cu cele două înfățișări ale Luceafărului: pletele sale sunt „blonde și lungi spice de-aur”, iar la față „e vânăt [...] ca mărgăritarul”. În plus, „pe albii lui umeri aripi se desfac” și poartă pe frunte sedativele „flori roșii de mac”. Fabulosul înger-demon se apropie ținând în palme „păbarul *Somniet*”, și magul îi iese în întâmpinare cu „o cupă cu versuri, cu cifre de maur” în care toarnă, simbol al vitalizării viziunii, un vin roșu „ca sânge de taur”. Versurile și cifrele nu sunt artificii iluzioniste, ci fac parte din instrumentarul de bază al magicianului, pentru că Somnul „cu greu se supune” chemării sale. Să nu uităm că Magul simbolizează rațiunea și, cel mult, alchimia; visul nu constituie pentru el un real *modus cognoscendi*. Prințului i se cere, totuși, o a doua inițiere, după verificarea voinței și a rezistenței fizice, pe calea visului. De aceea, el riscă să bea din cupa înconjurată de „*obscure vrăji scrise*” leacul contra lucidității, „*cristalicul vin*”⁶⁴².

Se pregătește, astfel, „visul eminescian al levitației cu Somnul androgin ca vehicul”⁶⁴³. Este, totodată, momentul caracteristic în care Toma Nour declara că moare pentru pământ ca să trăiască în cer. Or, cum remarca Zoe Dumitrescu-Bușulenga, „totul exprimă, în termeni de celestă, paradisiacă beatitudine, mult jinduia întoarcere a <<demonului>>, pe traiectoria inversă a căderii sale, spre condiția angelică”⁶⁴⁴. Deci Prințul bea din vinul ce anihilează conștiința, atât de plăcut și lui Jean Paul, și care-i oferă intrarea în regatul oniric pe calea erosului. Este cunoscut îndeobște că cele mai puternice, mai misterioase pasiuni din lirica eminesciană se încheagă în timpul somnului. Așa se întâmplă în **Călin (file de poveste)**, în **Luceafărul** și aici, în **Povestea magului călător în stele**, unde invocația este inversă celei din **Luceafărul**, întrucât tânărul –

⁶³⁷ Ibidem, p.327.

⁶³⁸ Ibidem, p.328.

⁶³⁹ Zoe Dumitrescu-Bușulenga, **Eminescu-Cultură și Creație**, Editura Eminescu, 1976, p.78.

⁶⁴⁰ Ibidem, p.78.

⁶⁴¹ M. Eminescu, **Poezii**, p.328.

⁶⁴² Ibidem, p.329.

⁶⁴³ Elena Tacciu, **op.cit.**, vol. II, p.66.

⁶⁴⁴ Zoe Dumitrescu-Bușulenga, **op. cit.**, p.137.

precum în **Miron și frumoasa fără corp** – își cheamă iubita: „...atunci somnul din muri se coboară/ Și ochii-ți sărută cu dulce surâs;/ Atunci tu grumazu-i cu brațu-nconjoară,/ El arița lui și-o ridică și zboară,/ Te duce cu dânsul în lumea de vis.”⁶⁴⁵. La fel ca în **Sărmanul Dionis**, călătoria astrală folosește drept combustibil iubirea, doar că aici totul se desfășoară în transă onirică. Iată și simbolul romantic al aripei: „Umflată/ El simte arița că-n sus a pornit”. După tăcerea în care fusese îndeplinit ritualul magic, acum zborul oniric este însoțit de fiorul orfic: „Și dus el se simte în lumi luminoase,/ În cerure sfinte, prin stele-auroase/ Aude cum sună arița de-argint.”⁶⁴⁶.

În același studiu, Zoe Dumitrescu-Buşulenga se întreba dacă „nu putem oare substitui gândul visului și visul gândului?”⁶⁴⁷. Iar concluzia era că „vis și gând sunt sinonime în efectele pe care le produc ca reprezentări”⁶⁴⁸. La marele nostru poet imaginația este contiguă rațiunii – ele se suplinesc și se completează fără idiosincrazii în realizarea viziunii. Interesant este că fiorul poetic nu se manifestă exclusiv orizontal ci, observa Allain Guillerrou, „spre deosebire de *idealismul magic* al lui Novalis, care face din vis instrumentul suprem al cunoașterii și chiar al stăpânirii lumii, pentru *idealismul pragmatist* al lui Eminescu visul este instrument de eliberare și de cucerire”⁶⁴⁹, integrându-l astfel pe creatorul român celei de-a doua generații romantice. Rămâne doar problema veleității acestei eliberări! George Călinescu bănuia că ținta „nebunei călătorii prin stele” ar fi luna, întrucât ea stăpânește „umbra și visul”⁶⁵⁰. La un alt nivel al subtilității, criticul presupunea că prezența florilor de mac ca simbol al narcozei, precum în **Mureșanu**, vorbește de „întîia treaptă a ridicării din contingent prin restrângerea conștiinței; și anume de somn, ce ia înfățișarea unui înger carnal, michelangiolesc”. Ar rezulta, așadar, că, într-un „paradis artificial” gen Coleridge sau Baudelaire, „o erotică grea se încinge între cele două genii”⁶⁵¹. Lucru care este, totuși, greu de crezut dacă avem în vedere suavitatea de motet renascentist a „dansului” sublunar al celor două făpturi pure ce refac androginul în intermundii. Există, indiscutabil, o demonie a îmbrățișării prea pătimase, dar aceasta este dată mai degrabă de „dulcea beție” și de „farmecul dureros”, decât de o senzualitate intempestivă. Căci atunci când găsim o minimă posibilitate de asociere a visării cu gândirea, nu mai putem miza pe o revărsare a inconștientului în subconștient și de acolo, mai departe, în conștient. Geniul eminescian își asumă o luciditate atât de dramatică încât, se știe, ea îl conduce la o abolire definitivă a realității a-teleologice.

O similară „farmecare a gândirii” poate fi găsită și într-o variantă la **Andrei Mureșanu**, doar că acolo *pharmakon*-ul narcotizant era lumina lunii. Efectele vrăjii se traduceau în transbordarea limitelor spațiale și temporale, ca și în direcționarea vieții pe alte căi, prin uitare: „Lună! Soră! Pe-a lui frunte/ Stai și-i farmacă gândirea,/ Să trăiască-n vremei cărunte/ Și să-și uite toată firea./ / Du-l pe țărnul vechi al mării/ Fă-l călugăr trist și slab,/ Îl închină lin uitării,/ Dă vieții alt probab”⁶⁵².

IV.10. Îngerul-somn. Comprimarea spațiului și viziunea inter-planetară

Visătorul își urmează călătoria, de data aceasta pe plan astral și într-o stare de sedare erotică: „E beat de a visului lungă magie”. La fel ca în cazul lui Heinrich von Ofterdingen, el trăiește sub fascinația florii albastre, metamorfozată aici în „doi ochi mari albaștri, adânci visători”. Demonismul acestei traversări cosmice rezidă în intensitatea amorului idolatru: „El gura și-apasă pe

⁶⁴⁵ M. Eminescu, **Poezii**, p.329.

⁶⁴⁶ Ibidem, p.329.

⁶⁴⁷ Zoe Dumitrescu-Buşulenga, **op. cit.**, p.153.

⁶⁴⁸ Ibidem, p.153.

⁶⁴⁹ Allain Guillerrou, **Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu**, colecția „Eminesciana”, nr.11, traducere de Gh. Bulgăr și Gabriel Pârvan, Editura Junimea, Iași, 1977, p.136.

⁶⁵⁰ George Călinescu, **op. cit.**, vol. I, p.30.

⁶⁵¹ Ibidem, p.29.

⁶⁵² M. Eminescu, **Teatru**, vol I, p.201.

blondele-i plete/Și fața cea pală i-o mângâie-n dor”, sau: „Și gura-și apleacă în dulce beție,/I-apasă pe buze-i sărutul aprins”⁶⁵³. O singură dată este întreruptă „dulcea beție”, pentru ca Îngerul-Somn să desfășoare înaintea ochilor călătorului panorama miniaturală de „pe-a băului vale”. La acest punct al *levitației inițiatice* limbajul cunoaște o îndepărtare de concept prin plasticizare, ceea ce întărește impresia de veridicitate a „visului înalt”: „Pământul cu munții-i ce fumegă stins,/Cu mări adormite ce murmură-n jale;/Dorm populi, țări și cetățile sale./Deasupra-ți oceanul de stele întins”. Este viziunea ce o va fi avut Făt-Frumos din Lacrimă, aruncat în văzduh de mâna răzbunătoare a Genarului, sau veduta oferită de Luciferul byronian lui Cain. Dar este și compresia spațială prin care Dionis transforma pământul într-o perlă de aninat la gâtul Mariei: „Pământul departe-ntr-un punct s-a contrage/Căci lumi de departe în puncte se schimb”⁶⁵⁴. Vitalismul eminescian răzbate din acest exercițiu de admirație al pământescului, atât de diferit de hotărâta absorbție transcendentă a lui Novalis: „Și lumea e o groapă mare-acum/În care inima de doruri arsă/Se surpă prefăcută-n scrum”⁶⁵⁵.

Încetul cu încetul se ivește „a stelelor țară curată” unde „aleargă, trăiește a astrilor timp”. Se petrece o înnoire a cerului și a pământului, așa cum fusese ea descrisă în **Apocalipsa** lui Ioan, iar perechea androgenă se înalță către imperiul Utopiei, o „civitas solis” *sui-generis*: „o stea, un imperiu întins e și mare,/Cu sute de țări și cu mii de ființi./Cetățile mari răspândite-s în soare,/Palate de-argint se ridic gânditoare/Și regii sunt îngeri cu aripi de-arginți.”⁶⁵⁶. O asemenea întoarcere *ab origine* face sufletul liber și cu „privirea sântită”, pe care o poate ridica pe „stelnicul, marele plai”. În felul acesta prinde ființă acea mult-dorită „altă lume, cu alți sori și cu alți zei”, plină de melos și echilibru clasic: „O patrie nouă sublimă, iubită,/De cântece plină din veacuri fugite –/Aici lumea-antică urmează-a ei trai”.

Și astfel se face că al „astrilor timp” coincide cu vechimea, cu timpul antichității, – într-o viziune nostalgică, comună cu cea a lui Keats din poemul **The Fall of Hyperion** – după principiul „tempora mutantur et nos mutamur in illis”. Glorioasa măsură a timpului este dată de fermitatea lui Helios: „Căci sorii scriu timpu-n acest univers”⁶⁵⁷. Nu mai întâlnim timpul derivat din malefica Tolmă plotiniană. Sufletul-fragment se întoarce spre țării întru admirarea Unului atoate-emanator, eliberându-se din îmbrățișarea „lutului” diadic. El iese, astfel, din haosul cabalistic Tohu-Bohu (pe care-l vizionase și Heliade Rădulescu într-un episod din **Anatolia**) pentru a pătrunde în regatul timpului, unde sunt măsurate transformările purificatei *energeia*.

Se întrevede, în acest zbor al delirului erotic, și o „metafizică uranică a sufletului”⁶⁵⁸ ce se continuă cu „o ebrietate uranică neînchipuită” a plonjării Magului în spațiu, având ca sugestie „o anulare aproape totală a simțului de gravitație pe pământ”⁶⁵⁹.

IV.11. „Căderea” Magului în cosmos. Titanismul perspectivei

Odată cu coborârea pe steaua somnului ia sfârșit a doua parte a poemului. Deoarece Magul nu are posibilitatea – în calitatea sa de *raisonneur* – de a naviga pe aripile somniei, el își ia rămas bun de „pe-o piatră detunată” de la codri, urcă în vârf de munte și: „o stea din cer coboară –/O stea, un vultur de aur, cu-aripele de foc,/Pe ea șezând călare, în infinit el zboară,/Stelele scîlpeau sfinte și-n cale-i făceau loc.”⁶⁶⁰. De-a lungul „călării” sale prin cosmos, titanul întâlnește bolizi astrali deja cunoscuți

⁶⁵³ M. Eminescu, **Poezii**, p.329.

⁶⁵⁴ Ibidem, p.330.

⁶⁵⁵ în **Antologia poeziei romantice germane**, **Astralis**, trad. de Al. Philippide, p. 47.

⁶⁵⁶ M. Eminescu, **Poezii**, p.330.

⁶⁵⁷ Ibidem, p.330.

⁶⁵⁸ George Călinescu, **op. cit.**, vol. I, p.33.

⁶⁵⁹ Ibidem, vol. II, p.208.

⁶⁶⁰ M. Eminescu, **op. cit.**, p.331.

și îngeri (iată reiterată viziunea din **Sărmanul Dionis**) care îl „salută”: „*Și răsfirați în spațiu îngeri duceau în poale/A lumilor adânce și blânde rugăciuni/Și întinzând în vânturi aripile regale/L-a lumii trepte-albastre le duc și le depun.*”⁶⁶¹.

Magul, „*dus de steaua ce zboară ca un gând*”, se înalță până la „*a caosului vale*”, de unde „*s-aruncă în hăul fără fund*”, ca un Hyperion ce cade în vid în loc să bată din aripi către punctul terminus al universului. Această suită de urcușuri și coborâșuri este sinonimă traversării celor trei mari mituri ale romantismului, așa cum le-a văzut Albert Béguin, respectiv cel al Sufletului, al Inconștientului și al Poeziei. Senzația încercată este, oricum, una hyperionică, întrucât „poetul e un clarvăzător, un vizionar; el ajunge la necunoscut, găsește noul”⁶⁶². În marile poeme eminesciene nimeni nu pare să ia seamă la riscurile implicate de scufundarea în vis, așa cum le dezvăluia același critic francez: „Scăpând din închisoarea eului conștient, trebuie să te păzești de închisoarea visului de unde nu te mai întorci”⁶⁶³: „*Deasupra vedea stele și dedesubtu-i stele,/El zboară fără preget ca tunetul rănit;/În sus, în dreapta,-n stânga lanurile de stele,/Dispar. – El cade-un astru în caos așvârlit.*”⁶⁶⁴.

Devenit el însuși o stea căzătoare, bătrânul cade până la capătul stelelor, de unde se poate zări „*un punct albastru*” în care el recunoaște „*L-a caosului vale un astru blând ușor*”. În acest moment, dorul produce o nemaipomenită accelerare temporală, iar anii-lumină se scurg precum în vertiginoasa expediție galactică a Lucefărului: „*Cale de mii de zile el cade-ntr-o clipită,/Zboară ca gândul care l-aruncă-în viitor.*”⁶⁶⁵.

În cele din urmă, „șamanul” aselenizează pe un munte al „*lunei lui*”, de fapt satelitul planetei sale natale, „*ce lumina albastră mergându-și drumul său*”. Tocmai datorită acestor viziuni, obținute de la înălțimea unui *bird's eye*, este considerat Eminescu „unul din cei mai mari poeți titanici ai omenirii”, remarcându-se prin ridicarea „la cele mai neverosimile înălțimi” a unei poezii „inaugurate o dată cu profeții biblice și cu Hesiod”, cu ajutorul unui neegalat „titanism al depărtării”⁶⁶⁶.

Dincolo de acest titanism de perspectivă, Ion Negoïtescu detectează demonismul naturii eminesciene: „urieșenia elementelor lumii cât și exuberanța, orgia naturii, miroasele îmbătătoare, topindu-se în cântarea tristă de ape și crengi, implică aceeași demonie ce dă naturii caracterul de stupefiant, de narcotic”⁶⁶⁷. Nu acest gen de natură narcotizată va fi de găsit în plonjările siderale ale imaginației lui Eminescu, ceea ce va duce, în schimb, – prin diluarea demonismului din peisajul cosmic – la potențarea măreției, a titanismului universului poetic. Iată o cartografiere morală a planetei Magului: „*Mai e-n tot universul o stea plină de pace,/Neturburată vecinic de ură, de război;/În toată Creațiunea gura ei vecinic tace,/N-o bântuie griji rele, n-o bântuie nevoi.*”⁶⁶⁸.

Și dacă avem în vedere definiția *titanismului*, dată de Matei Călinescu, ca „revoltă etică împotriva a tot ceea ce reprezintă, de la planul concret-social pînă la cel abstract-filozofic, opresiune arbitrară”⁶⁶⁹, cu atât mai bine înțelegem nedumerirea Magului cu privire la tristețea omului care locuiește planeta perfectă, Utopia (așa cum, mai târziu, Ștefan Augustin-Doinaș se va declara **Născut în Utopia**): „*Dar nu-i nefericirea în stea, ci e în el*”⁶⁷⁰.

⁶⁶¹ Ibidem, p.331.

⁶⁶² Albert Béguin, **op. cit.**, p.523.

⁶⁶³ Ibidem, p.522.

⁶⁶⁴ M. Eminescu, **op. cit.**, p.331.

⁶⁶⁵ Ibidem, p.331.

⁶⁶⁶ Edgar Papu, **op. cit.**, p.58.

⁶⁶⁷ Ion Negoïtescu, **op. cit.**, p.102.

⁶⁶⁸ M. Eminescu, **op.cit.**, p.332.

⁶⁶⁹ Matei Călinescu, **Titanul și Geniul în poezia lui Eminescu**, Editura pentru Literatură, București, 1964, p.26.

⁶⁷⁰ M. Eminescu, **op. cit.**, p.332.

În această etapă de creație, titanismul poetului nu mai este extravertit, ci introvertit⁶⁷¹. Revolta nu se mai traduce în frondă romantică fățișă, ci se produce o „interiorizare lirică a impulsurilor demonice”, așa cum titanismul înălțării și căderii lui Dionis se înscrie mai curând „în spațiul simbolismului oniric”⁶⁷². Nici o imprecizie nu răsună în strofele poemului **Magului călător călător în stele**. Chiar dacă soarta Prințului este torsionată de Îngerul Somnului și de Chipul Morții, el nu se căinează pe partitura motivului *fortuna labilis* și nu blestemă natura indiferentă la chinurile sale sufletești, în felul în care o făcuse Vigny. Din contră, Matei Călinescu îl socotea pe Eminescu, alături de Keats, un prodigios poet al „titanismului naturist” În acest sens, criticul prefera să vorbească de un „titanism văzut mai mult ca tensiune spre un ideal etic, dar cu firești ramificații estetice, gnoseologice”⁶⁷³.

Dorul după asteroidul natal îl grăbește pe bătrânul astrolog să se „arunce” iar în spațiu, de unde află răgazul necesar unei coborâri marinărești, printr-o concretizare imprevizibilă a elementului abstract. Pe calea unor asemenea dematerializări și materializări succesive reușește Eminescu să însușească viața veșnică universului său liric: „*În funii lungi el rupe al norilor voal./L-întinde, l-împletește, din el își face scară,/O-aruncă-n zăarea lungă de flutură în vânt,/Apoi pe ea cu-ncetul bătrânul se coboară/Pe mare, care-și mișcă mii valuri tremurând.*”⁶⁷⁴.

George Călinescu admitea și el o molipsire *ad-hoc* a categoriilor kantiene de spațiu și timp de un titanism inedit: „Intuiția cosmogonică, fiorul genezei, vastele proiecții siderale creează fără îndoială un spațiu titanic, precum și necesitatea marilor reconstituiri istorice, sau acea sete adâncă de eternitate creează un timp dimensionat titanic.”⁶⁷⁵.

Puțin mai departe, Magul devine un Lohengrin salvator, nu pentru Elza von Brabant, ci pentru cel pierdut în visare prin ruini orifice: „*Din norii cei mai deși el luase o barcă,/Își face din ea luntre*” alunecând „*prin cânturi de pe mal*”. O mare elevație a peisajului marchează sfârșitul traversării cosmice și intrarea în insulele somnului: „*Din insule bogate cu mari grădini de laur,/Lebede argintoase aripele-nținzând/Veneau sfâșiiind apa la luntrea lui de aur/Și se-nhămau la dansa și o trăgeau cântând.*”⁶⁷⁶.

Se depășește, astfel, pragul de la care „simți cum se desfac pecetele lirismului eminescian și pătrunzi la stratul ultim al viziunilor lui Eminescu, acolo unde sună chemarea cea mai adâncă și mai plină de mister, care a desfătat și a otrăvit auzul poetului”⁶⁷⁷. Cu aceste sonorități de sfâșiere a apelor, uvertura se pătrunde de „suflul liric, entelehia naivă, care imprimă aici poemului acea gingășie de Giotto al poeziei”⁶⁷⁸. Și tot acum, când se pare că tresar clopotele adâncurilor din celebra **La catedrala engloutie** de Claude Debussy, timpul devine cu asupra de măsură „mitic, astralitatea și acuatul s-au unit ca într-o nuntă a elementelor: stelele fecioare se scufundă în baia de azururi a mării”⁶⁷⁹. Cântecul vine de departe și sub puterea lui – căci melosul magic e reflectat de elementul acvatic, fiind apoi reluat de lebede – Magul visează pentru prima oară. Sortilegiile cântării se împletesc cu lumina mistică a lunii, subliniind o dată în plus realitatea, până la a face din bătrânul înțelept încoronat cu alpestra ramură de fag, un Neptun sedat de lebedele-sirene: „*Bătrânul-n manta-i albă, înfășurat visează/Iar lebede-argintoase luntrea bogată trag,/Al valurilor cântec pe el îl salutează –/Pe fruntea-i împletită e-o ramură de fag./Plutind cu repejune sub palida lumină/A lunei, ți se pare al mării Dumnezeu,/Cântat de înmierea valurilor senină/Și îngânat de lebezi în dulce visul său*”⁶⁸⁰. Se simte, totodată, și „fierberea plutonică” dintr-un context de vis, ce lasă să transpară urechii doar

⁶⁷¹ conf. Matei Călinescu, **op. cit.**, p.28.

⁶⁷² Ibidem, p.39.

⁶⁷³ Ibidem, p.59.

⁶⁷⁴ M. Eminescu, **op. cit.**, p.332.

⁶⁷⁵ George Călinescu, **op. cit.**, vol. II, p.263.

⁶⁷⁶ M. Eminescu, **op. cit.**, p.332.

⁶⁷⁷ Ion Negoitescu, **op. cit.**, p.27.

⁶⁷⁸ Ibidem, p.26.

⁶⁷⁹ Ibidem, p.27.

⁶⁸⁰ M. Eminescu, **op. cit.**, p.333.

„fantome de sunete”⁶⁸¹. În plus, pentru Edgar Papu, tăcerea subiacentă cântului reprezintă, „prin negație, componenta dominantă din structura auditivă a depărtării”; de aceea el îl consideră pe Eminescu, pe lângă un „poet culminant al depărtării”, și un „evocator al marelui Neanz, ce învăluie secretele universului”⁶⁸².

IV.12. „Ascetism senzualist”. Erosul angelico-demonic de extracție orfică

Este cunoscută importanța insulei la Eminescu, îndeobște cea a spațiului alveolar ca deschidere pe verticală prin închidere orizontală. O asemenea insulă îl întâmpină pe bătrânul călător intergalactic ce sosește într-o barcă dematerializată: „*Luntrea, un vis de aur*”. Un „vizionarism muzical” este atașat imaginii romantice a insulei și totul primește „o tonalitate generală de requiem”⁶⁸³: „*Un mal de pietre suie, de stânci frânte rebele, / Ce stau lovind cu poala în înspumatul val.*”⁶⁸⁴.

Și, după cum observa Ion Negoitescu, pe lângă idealismul magic-poetic al somnului eminescian se poate deosebi și unul orfic-muzical, a cărui muzicalitate aduce cu o demonică „întonare funebră”⁶⁸⁵. Doar sunarea cornului, asociată cu precădere pădurii, lipsește din acest poem, pentru a se obține „vraja morții” - cum spunea același interpret eminescian -, „a cântecului ei atât de dulce” ce „s-a revelat în chiar jocul puterilor malefice ale elementelor naturii, ca luna și codrul, a căror fermecare este treapta spre chintesența magică a sunetului de corn, a dorului de moarte”⁶⁸⁶.

Acesta este dorul care-l macină pe „*un biet călugăr*” ce-și duce viața „*în scorburi de părete*”. Impresia de sepulcral se accentuează în mod dramatic, iar templul în ruină aduce mult cu un cavou medieval: „*Acolo printre stânce bătrâne și schelete, / Un templu în ruină, de apă înecat, / Pe jumătate murii și stâlpii și-i înclină / Și stă-n curând să cadă de vreme sfârâmat.*”⁶⁸⁷. În plus, Monahul – „*ca umbra el e slab*” – făcuse din bolovani „*cărări spre fundul al templului arab*”; or, aici „*arab*” nu desemnează caracteristicile unei moschei, ci ezotericul, complexitatea nepătrunsului. O recluziune, așadar, în straturile cele mai profunde ale eului oniric; o insulă văzută ca centru de greutate al imaginarului romantic de extracție barocă. Nu există, însă, un sens limpede al acestui *askesis*: „*Acolo prigoniți stă de visuri și de gânduri. / Ce vrea nici el nu știe, se chinuie-n zădar*”.

Prin potolirea setei cu „*valul mării-amar*”, sihastrul „*vrea viața s-o sfarme, s-o scurteze*”. El pare un olandez zburător ajuns la capătul inutil al peregrinărilor sale. Ceea ce însemnase inițial urcușul muntelui magic, se continuase, mai apoi, cu survolarea unui *Venusberg*, în vârful căruia rămâne țintuit, asemenea lui Tristan, între Eros și Neant. Pătrunderea impetuoasă în Valhala fusese întinată de cufundarea în sabatul Valkiriei. De aceea – Orfeu pe vecie rupt de Euridice – eremitul: „*Astfel se chinuiește în rugăciuni asceze / În câte-o biată arfă din arcul sfârâmat.*”⁶⁸⁸.

Cântecul său de chemare și vrajă și-a pierdut magia pentru că, asemeni concluziei dureroase din finalul **Scrisorii IV** („*Ab! Organele-s sfârmate și maestrul e nebun!*”⁶⁸⁹), geniul s-a pierdut în bezna nebuniei, iar asceza sa schopenhauerian-wagneriană nu mai poate trăi sublimitățile artei, ci grăbește întâlneala cu moartea și întunericul: „*O arfă de aramă cu coarde ruginite, / El zăbârnâie pe*

⁶⁸¹ Edgar Papu, **op. cit.**, p.50.

⁶⁸² Ibidem, pp.50-51.

⁶⁸³ Ion Negoitescu, **op. cit.**, p.43.

⁶⁸⁴ M. Eminescu, **op. cit.**, p.333.

⁶⁸⁵ I. Negoitescu, **op. cit.**, p.52.

⁶⁸⁶ Ibidem, p.148.

⁶⁸⁷ M. Eminescu, **op. cit.**, p.333.

⁶⁸⁸ Ibidem, p.333.

⁶⁸⁹ Ibidem, p.124.

*dânsa un cântec dezolat./ Strune-amorțite tremur de mâna lui trezite.../ El cheamă cu cântarea-i o umbră ce-a visat.*⁶⁹⁰. Întruchipare a bardului genial, dar cu mintea răătăcită, el „*sta în lună pe o piatră risipită*”, aruncându-și în noapte cântecul „*mult dureros*”⁶⁹¹. „*Ochiu-i țintea întunecos*” fantasmalele aerului după „*umbra lui iubită*”, întrucât totul se proiectează acum parcă într-o a patra dimensiune. La un asemenea apogeu al stării de criză interioară se poate înțelege frica lui Tolstoi de muzică, ca artă ambiguă, anti-naturală. Tot acum devine relevantă asemănarea dintre monah și Miron din basmul eminescian, cel care, după cum îi preziseseră ursitoarele, se simțea pârjolit de: „*Dorul după cei mai mare/ N-astă lume trecătoare,/ După ce-i desăvârșit/ Și să-și vadă la picioare/ Acest dar neprețuit.*”⁶⁹².

La fel, Magul debarcă și el într-un peisaj selenar, „*pe-o piatră seacă*”, și-l măsoară de la distanță pe ascetul ce: „*Ca geniul văzduhului el stă*”⁶⁹³. Dar denotația cuvântului „geniu” nu este cea obișnuită în cazul de față, ci ea tinde spre conotația de „spirit, duh”. Acest *geniu* zace întristat între ruine, asemenea **Demonului descurajat**, din tabloul cu același nume al lui Mikhaïl Vrubel, din 1902. Lumea pe care a ales-o el este una de „*titani damnați, de profeți în pustiu*”⁶⁹⁴. E o monarhie în care domnește „*androgenul misterios cu fața ninsă de paloare, sublunar, înger-demon, iradiind magica sa tristețe sau puterea sa astrală*”⁶⁹⁵. În urma „*sfârșimării geniului*”, a dezamorsării gândirii sistematice, eroul eminescian își asumă treptat caracteristicile demoniei erotico-thanatice, diferite de cele ale revoltei titanico-demonice de primă tinerețe. Are loc, astfel, cu începere din 1873-74 „*un anume declin în tratarea motivului titanic*”⁶⁹⁶, după cum preciza Matei Călinescu, motiv care va fi resuscitat abia în ultima etapă a creației eminesciene. Și dacă avem în vedere spusele aceluiași eminescolog, după care: „*În poezia deplinei maturități eminesciene, Titanul se transformă în Geniu*”⁶⁹⁷ – fenomen ce se produce deja în poemul de față, fără ca el să aparțină maturității creatoare – observăm că, mai mult, convertirea se spiralează în sens gravitațional, și Geniul, rămas fără impulsul titanic, revine la starea demonică. Iar dacă în poeziile de tinerețe ne întâmpină un demon titanian, pe măsura avansării în timp și a depășirii marilor elanuri metaforico-uranice, vom întâlni un demon melancolic, glacial și obosit.

Tocmai pentru a-și scurta existența fizică demonizată, eremitul, „*prin stâlpii-n prăbușeală*”, își astâmpără setea cu apa amară a mării. Dar mai este o explicație pentru acest auto-impus supliciu, cea oferită de bătrânul Mag, conform căreia numai așa poate fi dominată ispita „*geniului rău*”. Pentru venerabilul înțelept, așadar, tânărul se află în puterea unui demon, căci iraționalul și exaltarea erotic-mistică lui i se par demoniace. Și este de remarcat cât de diferit se înfățișează prezența sapiențială de aici față de cea din poemul **Strigoii**, unde anticul preot dac se rupe din stâncă pentru a reînsufleți iubirea dintre „*copilul-regé*” Arald și Maria, regina dunăreană. În **Povestea magului călător în stele**, Maestrul își consideră Discipolul pierdut, deoarece s-a lăsat absorbit în zona abstract-onirică a Erosului. La 1873, Eminescu nu acorda iubirii semnificația majoră de mai târziu. Pentru tânărul geniu, dragostea înseamnă deturnare de la marile acțiuni cărora el trebuie să-și dedice viața, multe dintre ele asimptotice gestului concret-titanic. Iubirea este doar „*o boală sacră la vămile azurului*”⁶⁹⁸, care trezește blânda jale – *stillen Trauer* –, atât de apreciată de Schopenhauer ca noblețe de caracter la geniul romantic. Tipologia romantic-melancolică se nutrește dintr-o receptivitate exacerbată la atmosferă și generatoare a unei dispoziții (*Stimmung*) depresive, descoperită *avant la lettre* de Milton, în poemul **II Penseroso** din

⁶⁹⁰ Ibidem, p.334.

⁶⁹¹ Ibidem, p.334.

⁶⁹² M. Eminescu, **Basme**, Editura Vizual, București, 1995, p.116.

⁶⁹³ M. Eminescu, **Poezii**, p.334.

⁶⁹⁴ Ion Negoïtescu, **op. cit.**, p.35.

⁶⁹⁵ Eugen Todoran, **Mihai Eminescu.Epopoea română**, Editura Junimea, Iași, 1981, p.391.

⁶⁹⁶ Matei Călinescu, **op. cit.**, p.62.

⁶⁹⁷ Ibidem, p.72.

⁶⁹⁸ Ion Negoïtescu, **op. cit.**, p.33.

1632, sau, mai târziu, de Keats. Anihilarea personalității celui îndrăgostit era deplânsă și de Robert Browning, în poemul dramatic **Pippa Passes**, din 1841: „*If whoever loves/Must be, in some sort, god or worshipper,/The blessing or the blest one, queen or page,/Why should we always choose the page's part?*”⁶⁹⁹.

Dar pentru „*fantasticul asceț*” vedenia înrobitoare de suflet nu poate fi un „*geniu infernal*”. Iubita morganatică îi apare doar când el ia „*de pe stâlpul negru*”, înfiorându-i coardele „*arfa de aramă,/Arfa a cărei sunet e turbur, tremurat,/Arfa din care pietre durerile le cheamă,/Din stâncile stârpite, din valu-nfuriat...*”⁷⁰⁰. Și numai decît magia arfei funerare trebuie exercitată la ceasul: „*Când ca un vis argenteu plutește blonda lună/Prin marea-albastră-n ceruri, prin somnoroșii nori,/Când noaptea-i o regină lunatică și brună,/Când valuri lovesc țărmiu cu spumele răcori*”, adică în timpul zborului miazănoptii pe sub luna imponderabilă, dar ineputabilă în revărsarea vrăjilor sub formă de lumină nocturnă. Se încinge apoi o orgie orfică la nivel planetar, în care razele lui Selene îl imbrățișează pe cântărețul hipnotizat: „*Și raza mă iubește, mângâie a mea frunte/Cu-a ei lumină blândă – o muzică de vis/Din aer și din mare cântului meu răspunde,/Cântec născut din ceruri și-al mării crunt abis*”⁷⁰¹.

Muzica-lumină ori „*raza cea de cristal*” se retrag ulterior „*la mijlocul de aer, în sfera de lumină*”, unde se încheagă „*o formă diafanină*” de „*înger cu aripi albe, ca marmura de pal*”. La fel ca în basm, ea trezește în pieptul tânărului o dorință: „*După ce-i desăvârșit,/Și tot sufletul îl doare/După cum a fost menit.*”⁷⁰². Și nu pe aceeași cale, cea fonică, își transmisese, prima oară, și Luceafărul intensitatea dorinței? Chemarea va deveni, în fapt, o invocație melodică ce duce la întruparea perechii visate, după o tehnică a sortilegiului pe care o va moșteni și Cătălina: „*Și se coboară alene, cu cântecu-mi l-invoc/Și haine argintie coprind membrele sale,/Prin păru-i flori albastre, pe frunte-o stea de foc*”⁷⁰³. Apariția spectrului va coincide cu suprimarea gândirii discursive, necesară apropierii miracolului: „*Ce cantă-al meu suflet în acea sfântă oară/De la turburii creieri în van eu samă cer*”. Ceea ce nu înseamnă o anulare a percepției intelectuale ci, din contră, o intensificare a atributelor genialității, deoarece - spune împătimitul - sunt „*nopti când pricep scrisul al stelelor de foc*”. Minunea înfățișării propriu-zise a Chipului are loc ca un proces de comunicare la nivel cerebral între geniu și dublul său astral, dispunând de un fundal muzical oferit de invocația smulsă din: „*arfa sălbatecă, vibrândă*”: „*Când noaptea însă-i caldă, molatecă și brună,/Atunci o chem din mare, atunci o chem din lună/Pe-acea parte iubită a sufletului meu/Și ea venind prin noapte ca o rază de soare/Coboară pe-a mea frunte nebună visătoare,/Pân'se preface-n chipul ce l-am visat mereu*”. Ca și în cazul **Luceafărului**, atracția dintre *animus* și *anima*, dintre *yang* și *yin*, conduce la zămisliiri spectaculoase, săvârșite prin întrepătrunderea regimului astral cu cel acvatic. Acolo, însă, datorită faptului că invocația este lansată de *anima*, lipsește fermentul cogitativ al metamorfozei, evident în poemul de tinerețe: „*Nu e vreo fantasmă nebună și deșartă,/E o făptură-aieva, cu gând din gândul meu,/Dintr-un noian de raze am întrupat-o eu./Și inima-mi o cheamă, gândirea-mi o desmiardă/Și sufletul din mine e și sufletul său.*”⁷⁰⁴.

Desigur, întruparea Chipului ține mai mult de fantasmagorie, dar ea îi era suficientă ipostazei Geniului din 1872. Această stare de *aequa anima* nu va mai fi de regăsit în 1875, când Miron, devorat de imposibilitatea contactului fizic cu aleasa inimii, de incapacitatea unificării androgine: „*Își scurge toată viața/Într-un chip, în nedormire,/Vecinic o avea în față/Blândă, dulce, în zămbire,/Vecinic tinde a lui mână/Dup-imaginea-i divină,/Vrea s-o strângă, s-o omoare,/Dar deși de nuri e plină,/Totuși umbră-i ca din soare.*”⁷⁰⁵.

⁶⁹⁹ Robert Browning, **Poems**, Tauchnitz Edition, Leipzig, 1941, p. 27, („De cineva iubește/Trebuie să fie, într-un fel sau altul, zeu sau rob,/O binecuvîntare sau cel binecuvîntat, regină sau paj./Dar de ce să alegem noi întotdeauna rolul pajului?”, trad. n.);

⁷⁰⁰ M. Eminescu, **op. cit.**, p.335.

⁷⁰¹ Ibidem, p.335.

⁷⁰² M. Eminescu, **Basme**, p.121.

⁷⁰³ M. Eminescu, **Poezii**, p.336.

⁷⁰⁴ Ibidem, p.336.

⁷⁰⁵ M. Eminescu, **Basme**, p.129.

Între Mag și Monah, diferența de interpretare a Chipului este evidentă: pentru primul el este un *impudicus aphrodisiacum*, în timp ce pentru al doilea el apare ca „un înger frumos și juvenil”⁷⁰⁶. Și, la această răscruce a conflictului dintre aparență și esență, se poate observa mai bine înrudită eroilor eminescieni cu cei din **The Quester Legend**, în realizări literare ca **Sangraal** sau **Holy Grail Romances**. Călugărul este și el un căutător al cupei Graalului, de unde se poate sorbi acel *aurum potabile*, piatra filozofală; cât despre finalul poemului, tânărul apare ca un Lohengrin dezorientat, vrăjit, în a cărui căutare mântuitoare pleacă Magul-Parsifal.

Magul, în calitatea sa de conștiință lucidă universală, este un descifrator al jocului complex și subtil de aparențe. Toate aceste „răsfrîngeri” ale luminii în stihurile înconjurătoare pentru el nu sunt decât un vâl al Mayei, adică o „escitare” provocată de visare și cânt. Avertismentul său se constituie într-un aparent antiromantic îndemn la luciditate: „*nebun ești ori lunatic*” sau „*mintea să-ți strice poate al razelor blând joc*”. Într-un sens, el acționează și ca un demitizator al „înamorării” (așa cum o făcuse și Socrate-Platon), văzută ca efect halucinatoriu al lipsei de maturitate: „*E visul tinereții, e sete de amor/Îngerul tău e-o rază și trupul ei un nor.../La cântecul tău Éco răspunde plângător/Și tu mpopulezi marea cu suflete de raze/Și stelele de cântec le împli visător*”⁷⁰⁷. Substanța descrierii este, însă, shelleyiană: „*Armoniosul cuget în cântări/Profetice se revărsă, năvalnic,/Iar sufletul, de muzică-nălțat,/Porni să zboare, fără griji lumestei,/Asemenea unui zeu, pe unda clară/A cântecului*”⁷⁰⁸.

Îndrăgostitul, ce „*cunoaște a lumii gândire de titan*”, în descendența panteismului spiritualist, își pierde agresivitatea dominatoare (așa cum avea să o abolească și Arald din **Strigoii**), prins într-un „dans al spiritelor hiperionice platoniciene în armonia pitagoreică a sferelor”⁷⁰⁹. Așa se face că, sub vraja muzicală a Chipului, acceptă el condiția de „*zăbastru*” ce „se strânge ca un fetus al lumii într-o peșteră”, același teoretician vorbind chiar de o „vocație a peșterii” la Eminescu ce ia finalmente „forma claustralității, a șederii în odaie <<cu perdelele lăsate>>”⁷¹⁰.

IV.13. Identitatea de *fatum* dintre Monah și Mureșanu. *Adoratio Mors*

Stranietatea episodului este dată de excesul ascezei, într-o formulă evident anti-religioasă. Distrugerea corpului – care în creștinism semnifică nu mai puțin decât *templul Domnului* – este, în fapt, o invocare a Îngerului Morții. Căci, din nou într-o perfectă paralelă cu Miron, eroul de basm, monahului: „*Nimic ochiul nu-i mai fură,/Nici simțirea lui în jele,/Toate-i par urâte, sure,/Într-un chip și-ntr-o măsură,/Închircite și de rând,/Și nimic nu-i de măsura/Celor ce avea în gând*”⁷¹¹.

Aceeași entitate îl va poseda și pe mizantropul Mureșanu, într-o variantă a poemului omonim din 1876, decorul fiind acolo nu un templu, ci un profan castel în ruină: „*Colo-și-nălță sur/Castelul lung și rece fantasticul lui mur/L-a fulgerelor fugă se văd bolțile sparte,/Iluminate găuri pe generații-moarte.../Ab! În fereastra veche apare-ades, ades,/Un înger, o femeie cu chip așa ales./Dar cine-i ea? Ce vine, ce caută-n castel/Când marea își răstoarnă sufletul ei rebel/Și printre stânci de piatră se scutură de spume/Și mișcă-nfuriată a valurilor lume?*”. Puțin mai departe, demonismul atmosferei se întetește odată cu gingășia imaginilor: „*Și-n noaptea care urlă cu surda ei ureche,/Privește ca o lună din zidurile veche./E ca și când răsare în jur întunecată/De-a murilor colosuri, prin cari se arată/Zugrăvind dulce, trista, sura lor măreție./Coboară din ruine căci mă închin eu fie!/Din crengi de gânduri negre o floare se desprinde-/Primește-o: e iubirea-mi, și inima-mi ți-o-ninde./Cobori din înățime, te-ador, te rog, te-nvoc/Cu păru-n flori albastre, pe*

⁷⁰⁶ M. Eminescu, **Poezii**, p.337.

⁷⁰⁷ Ibidem, p.337.

⁷⁰⁸ Shelley, **op. cit.**, p. 421.

⁷⁰⁹ Elena Tacciu, **op. cit.**, vol.II, p.41.

⁷¹⁰ George Călinescu, **op. cit.**, vol. II, pp.196-197.

⁷¹¹ M. Eminescu, **Basme**, p.129.

*frunte-o stea de foc.*⁷¹². Mureșanu, la rândul său, după zbuliumul hamletian al gândirii, va deveni Călugărul-Lohengrin-Orfeu ce se închină Regelui Somn. În persoana sa sunt reunite *Weltanschauung*-ul Magului și *Weltschmerz*-ul ascetului. Iată-l pe Mureșanu, și el cu fruntea încinsă de o alpestră ramură de fag, descris de însuși Regele Somn: „*A mării unde-albastre alunecă-nspumate/Și fulgeră-n cadentă...O, dulce voluptate/A noptii-adânci...Acuma văd luntrea de departe/Cum cu-a ei plisc în brazde pe unde le împarte./Călugăru-i...În manta-i înfășurat visează,/Al valurilor zgomot tășnind îl salutează/Și lebede-argintoase pe planul mării-l trag/- Pe frunte-i e-mpletită o ramură de fag-/Plutind cu repejune sub palida lumină/A lunei...pe-nmîrea a undelor senină/Se pare cum că este al mării Dumnezeu,/Blând îngânat de lebezi în mândru visul său.../Din insulele sfinte străbat cântări ferice,/Noroc și desperare le văd unite-aice.../Acum pe-un stan de piatră din luntre el coboară*”⁷¹³. În ceea ce privește desfășurarea partituri melodice, în ambele poeme ea se face – conform viziunii lui Ion Negoitescu – „ecoul celui mai pur titanism, celui mai înfocat dor de identificare cosmică, la nivelul haosului original al unirii spiritului și materiei, al spontaneității formelor”⁷¹⁴. Deoarece Regele Somn nu mai vrea să-i ofere cugetătorului înțelepciune, ci „felicirea vieții pământene”, acesta refuză trecerea de la o iluzie la alta („*A lumii glasuri multe și glasul tău eu n-aud*”⁷¹⁵) și preferă să rămână uitat în contemplarea unui „*chip d-omă*”. Căzut sub vraja lunii, Mureșanu respinge – de data aceasta în mod conștient – trezirea la banalitatea cotidiană. Astfel se face că, în mod paradoxal, cel legat prin vrajă se leagă și mai tare prin auto-vrăjire. Puternica înfrățire dintre lună și somn apare personificată: „*Lună! Soră! Pe-a lui frunte/Stai și-i farmăcă gândirea,/Să trăiască-n vremi cărunte/Și să-și uite toată firea./Du-l pe țărnul vechi al mării,/Fă-l călugăr trist și slab,/Îl închină lin uitării,/Dă vieții alt probă*”⁷¹⁶.

Și chiar dacă acest mini-blestem nu apare în poemul de la 1872, e clar că sub efectul său Monahul și Mureșanu împărtășesc același *fatum*. Prin somn și demonia lui se intră în „infernul purității”, unde eroii trăiesc – după spusele lui Ion Negoitescu – „un adevărat orgasm al morții”⁷¹⁷. Or, moartea este tocmai „recele sacru al cosmosului”⁷¹⁸, făcut sensibil geniului într-o ipostază serafică.

IV.14. Titanismul perihelic. Fantezie versus rațiune

Chipul, obiect al adorației Monahului, apare și în poemul **Mureșanu**, din 1876, trădând obsesia eminesciană a adorației metafizice. Un dialog se înfiripă acolo între invocator și invocat: „*Vin! Eu vin./Sufletu-mi în vecia-i atras de-a ta chemare,/Din noaptea neființei înfiorat apare...*”⁷¹⁹. Îngerul, făptură a regatului numinos, este la fel de imaterial, dar și de răzbătător, precum gândirea: „*A tale gânduri, visuri, dorinți-s lumea mea,/Sunt umbră a cântări-ți, o slabă umbră-abia,/O, mă iubește numai, te rog, cu fînța-ntreagă,/Precum o stea murindă la univers se roagă*”. Iar Călugărul rezzonează în profunzime la această invitație către un neo-platonic și astral *amor universalis*: „*Ești glas gândirei mele...gândirile-mi displac/De nu sunt ale tale...*”⁷²⁰. Se conturează, astfel, treptat, portretul unei Ondine, simultan trăitoare în regim acvatic și uranic, asemenea Luceafărului: „*Ondină/Cu ochii de dulce lumină,/Cu părul tău lung, un tezaur/De aur*”⁷²¹.

⁷¹² M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, pp. 202-203.

⁷¹³ Ibidem, p.209.

⁷¹⁴ Ion Negoitescu, **Op. cit.**, p.50.

⁷¹⁵ M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p.210.

⁷¹⁶ Ibidem, p.201.

⁷¹⁷ Ion Negoitescu, **op. cit.**, p.43.

⁷¹⁸ Ibidem, p.43.

⁷¹⁹ M. Eminescu, **op. cit.**, vol. I, p.211.

⁷²⁰ Ibidem, p.212.

⁷²¹ Ibidem, p.213.

Întorcându-ne la poemul din 1872, vedem cum Monahul din „*scorburi*” de templu este atins de „*pala nebunie*”, cea „*cu chipul dulce*”. Pătruns în regatul romantic al oniricului și iraționalului, el acuză stăruința în luciditate ca pe o cale a demitizării și a privării de revelație: „*Chiar pala nebunie/ Se poate că trezită a-nșipt ochii cumplăți/ În fruntea-mi veștezită, în creieri rătăciți/ Și-n jurul ochilor mei gravă ca la stafie/ Afunde și teribili, lungi cearcăne de plumb*”⁷²². Întâlnirea cu Chipul îi conferă și ascetului aparența de stafie; o dematerializare dusă *à outrance*, pentru a putea realiza elevația necesară trăirii revelației. Magul, însă, neputându-se elibera de spiritul critic, nu este în stare să se bucure de intensitatea acestui erotism astral: „*Tu cugeți. Cugetarea cu rațe reci pătrunde,/ Lovește chipul dulce creat de fantăsie*”. În timp ce, pentru Călugăr, Chipul fantomatic – reflex al luminii selenare răsfrânte pe oglinda înnegrită a cerului – este: „*...sufletul meu palid, e sufletul meu dus/ Ce părăsește lumea de cer ademenit*”⁷²³. Motiv preluat, parcă în regim de simbol, de un poet liturgic ca Cezar Ivănescu: „*Vii mereu Fecioară/ Soarele meu mult/ blânda mea Walkirie/ ornic alb și crunt/ tot mereu Fecioară/ Soarele meu mult/ doar din șapte-n șapte/ nopți te mai aud*”⁷²⁴.

La stinsul lumânării, și numai atunci, se înfățișează îngerii „*c-ochi mari albaștri, cu chipul luminos*”. În lipsa posibilității reale de fuziune între imanent și transcendent, contemplatorul își dorește trecerea prin poarta morții, către împărăția celestă de extracție pitagorician- platoniană, în a cărei descriere poetul se folosește și de imagini a căror puritate trimite spre recuzita pre-rafaelismului: „*Iar sufletul...o parte ce-n mine a mai rămas/ Să zboare-unde-l așteaptă amorul în estas,/ Să zboare unde partea-i cea jună, dulce, pală/ Plutește printre stele...iar stelele-i esală/ Un corp de rațe blonde...Căci am pluti-mpreună/ Prin norii cei lunateci, prin stelele ce sună/ Și ne-am dori cum raza dorește-o altă rază,/ Una în brațul altei lumină fac frumoasă*”⁷²⁵.

Dincolo de demonismul funerar implicit, mai impunător este titanismul perihelic, extazul viziunii angelice, așa cum doar Macedonski avea să-l mai întrevadă în romantismul românesc. Dar, în spiritul antitezei medievale dintre corp și suflet, extazul plutirii interstelare este îngreunat de corpul „*de plumb*”, „*de lut/ Un sclav greoi și rece*”, anunțând, parcă, sufocanta gravitație a metalului-simbol bacovian. Din această contradicție interioară rezultă și chemarea ardentă a morții: „*O, de-ar fi o moarte, fără ca eu să mor*”⁷²⁶; a acelei morți aparente pe care o va blestema Mureșanu, ca neputință a Demiurgului de a întrerupe ciclul reîncarnărilor și a omului de a părăsi scena istoriei, dominată de „*colțul răului*”. În fond, aici rezidă deosebirea dintre **Povestea magului...** și **Andrei Mureșanu**. Sihastrul nu este tulburat de pesimismul filosofării asupra istoriei. Făcând o parafrază cu substrat religios, am putea spune că renunțarea sa privește ipostaza *luptătoare*, în favoarea celei *triumfătoare*. Și oricum, în această fază, – așa cum sublinia Rosa del Conte – pesimismul poetului nu este atât schopenhauerian, cât gnostic, structurat pe elemente mitraice, adică orientale și neoplatonice, între care se poate menționa și filonul folcloric, cu raportul caracteristic stea-om⁷²⁷. De altfel, de un pesimism adânc încrustat în fațada operei eminesciene cu greu este posibil să se vorbească. Eminescu depășește, pe întregul evoluției sale, categoriile strâmte ale pesimismului și optimismului. Iar dacă, pe alocuri, răzbate reflexul gândirii depresive, aceasta se întâmplă din cauza imposibilității de a concilia conceptele de *sua*, „ale sale”, și *aliena*, „cele străine”, moștenite de la Seneca. Asemenea lui Epictet, care preluase învățătura senecană de la maestrul său Musonius Rufus, și Eminescu înțelese că există lucruri independente de voința noastră; de acestea este mai bine să se facă abstracție pentru a se putea trăi rațional (*loghicos*) și în armonie cu natura (*katà*

⁷²² M. Eminescu, **Poezii**, p.337.

⁷²³ Ibidem, p.338.

⁷²⁴ Cezar Ivănescu, **La Baad**, Editura Eminescu, 1996, p.205.

⁷²⁵ M. Eminescu, **Poezii**, p.338.

⁷²⁶ Ibidem, p.339.

⁷²⁷ Rosa del Conte, **op. cit.**, p.134.

physisin) și pentru a se obține ataraxia lipsei de patimi. Poezia **Glossă** este relevantă în acest sens, căci: „*Toate-s vechi și nouă toate/În vrăjita ei cântare*”⁷²⁸.

IV.15. Eliberarea prin *hybris*-ul adulării Chipului

Plasarea eroului pe orbita cu diametru incomprehensibil a genialității a avut loc, așadar, în urma transformării titanismului inițial într-un demonism erotic de nuanță funebă. Sfârșitul poemei – sau ceea ce suntem nevoiți să acceptăm drept sfârșit – aduce, însă, o răsturnare stranie a stării de lucruri inițiale. Învins de argumentele discipolului, care și-a depășit maestrul, Magul „*adânc gândește*”, brodând sugestiv pe tema motivelor *vanitas vanitatum* și *fortuna labilis*. Cel trăitor în reclusiune a realizat că „*lumea e toată joc de cărți?*”: „*Atunci el se retrage în muri de mânăstire/Și capul și-l cufundă-ntr-a lunei sfinte cărți?*”. Prin înțelepțire, titanul faptei devine un titan al gândirii, un geniu: „*prin părți/Necunoscuta lumii gândirea lui pribeagă/Străbate cu-aripi mândre nemărginirea-ntreagă.*”⁷²⁹. Tumultul simfonic beethovenian se adâncește, parcă, în introspecția visătoare a unei sonate de Domenico Scarlatti. Are loc un proces axiologic prin care Anteu se anihilează pe sine însuși până la a deveni un Icar. Ceva asemănător se petrece și cu Toma Nour, după cum intuia D. Popovici: „*Dar dacă Toma Nour apare în primul rând ca un personaj de aspecte demonice și de gesturi titaniene, el este văzut în cele din urmă ca un geniu, diferențiat de mulțime și izolându-se de aceasta.*”⁷³⁰. Nu trebuie uitat, însă, că la Eminescu, precum la Shelley: „*Titanu-i dârꝛ ca de-obicei, dar mândru nicidecum*”⁷³¹.

Și totuși, demonul nu a fost stârpit din acest microcosmos care este eremitul. Departe de a se diminua, surescitarea sa interioară crește. Retragerea din lume se face prin *amor profano* și nu prin *amor Dei*. Dumnezeu rămâne un *Deus absconditus* și Monahul se află în situația tragică – de atâtea ori prezentă în scenariile poemelor eminesciene – de a fi identificat cu un idolatru ambiguu, cu un călugăr *sine Deo*, aparținând unui *Geniezeit* a-religios. Masivitatea metaforelor este și ea grăitoare pentru această *sui-generis* „*discordia concors*”: „*În van pune pe suflet greoile cătușe/De gânduri uriașe, de nalte rugăciuni.*”. Degeaba „*pe focul cugetării a presurat cenușă*”, căci „*sub cenuș-ard încă consumători cărbuni?*”. Regimul său de *cogitatio* este unul laic, profan: „*El cugeta la toate, ci nu la Dumnezeu?*”. Aceasta este și sursa vinei tragice, a *hybris*-ului în care cade ascetul; *hybris* nu în înțeles antic-grecesc, ci creștin, de confundare a esenței cu aparența. Visarea sa „*e-adânc-omorătoare*”, întrucât „*lumea cu-a ei visuri gândirea i-au supus*”⁷³². Cel puțin aceasta este dezlegarea pe care Magul o oferă dilemei monahului. În opinia sa, tânărul geniu nu a făcut decât să înlocuiască spectrul lumii cu cel al femeii, - în fapt o deghizare a Îngerului–Morții - profitând de lumina obscură ce izvorăște de sub abajurul Somniei. Titanul gândirii cade victimă unui teatru demonic al măștilor. La fel, scrierile sfinților părinți ai bisericii creștine nu conțineau să prevină asupra versatilității Satanei, care, pentru a lua mințile celor îmbunătățiți, nu se sfa să se înfățișeze sub chip de înger al luminii. Dar tocmai din această „*grandoare plutonic-fumegândă*” rezultă „*viziunea geniilor*”, care e „*însăși geologia spiritului*” înălțându-se către o „*atmosferă liturgic-cosmică*”⁷³³.

Dacă deznodământul ar fi acesta, ne-am putea pronunța alert și definitiv asupra viziunii titanico-demonice din **Povestea Magului călător în stele**. Visătorul ar fi un înșelat și o victimă a propriei sale fantezii; omul care a pierdut măsura și care a fost demonizat fără voia sa, din cauza

⁷²⁸ Madach Imre, **op. cit.**, p. 157.

⁷²⁹ M. Eminescu, **Poezii.**, p.339.

⁷³⁰ Dimitrie Popovici, **op. cit.**, p.301.

⁷³¹ Shelley, **op. cit.**, p. 367.

⁷³² Ibidem, p.340.

⁷³³ Ion Negoïtescu, **op. cit.**, p.52.

unei exaltări erotice dusă à outrance. Titanul a atins pragul genialității, dar trecerea prin valea Demoniei i-a fost fatală, deoarece i-a absorbit toate resursele spirituale. Eroul rămâne, astfel, un eșuat romantic, în timp ce Magul se dovedește un reprezentant al Demiurgului ce asistă neputincios la împlinirea *ananke*-ului (ori *heimarmene*) funest al adoratorului.

Cu toate acestea, numai două strofe (ultimele, de altfel) sunt de ajuns pentru ca gândirea mito-poetică eminesciană să abolească scepticismul de *Aufklärung*, cu privire la sentiment, și să relanseze poemul către zonele abstruse ale imaginației. O muzică suavă și inefabilă învăluie mesajul poetic, purificându-l de ritmurile funebre de până acum. Aceasta întrucât Magul „și răzgândește-a călugărului soarte!”⁷³⁴. Noi perspective interpretative se deschid asupra experiențelor prin care trece discipolul, conform cărora demonismul este redus *ad absurdum*, în timp ce genialității visătoare i se recunoaște autenticitatea vizionarismului. Iată, mai întâi, descrierea procesului de *metanoia* pe care îl trăiește, fără puțință de anticipare, Magul: „Pe noaptea-i sufletească, tainică, rece, stinsă,/ Căzu ploaie de rațe cu cer senin și dalb/ Și sufletu-i se umple iar cu icoane-aprinse,/ O auroră-l împle cu aeru-i rozalb./ Din cer cade alene o dulce stea desprinsă/ Și se preface-n înger, plin de iubire, alb,/ Și-n inimă-i aude un dulce glas de-argint/ Ca sunet-unui clopot prin noapte aiurind.”. Rareori se vor mai auzi în lirica eminesciană versuri de o asemenea subtilitate a incantației orifice și de suavă evanescență a contururilor. Am putea-o numi mai curând lirică revelată decât inspirată!

În mod straniu, Magul apare, de data aceasta, scufundat într-o noapte sufletească. Ieșit de sub obediența temporală și concentrat asupra înfrânării stihiilor, astronomul pare să-și fi pierdut măsura interioară. Așadar – și aici rezidă spectaculosul de structură al poemului –, Magul se dezvăluie ca un demonizat pe care un tânăr prinț îl smulge încleștărilor efemere, redându-i acuitatea introspecției și vibrația aventurii de anvergură cosmică. Geniul are puterea și menirea de a-l salva pe Titanul anchilozat.

Așa se face că manuscrisul poemului sfârșește în chiar momentul unui nou început. Magul îi confirmă călugărului că: „E-aievea acea fîntă?”, însă ea se află într-o altă lume. Suntem foarte aproape de povestirile fantastico-demonice ale lui Theophile Gautier. Chipul care îl vrăjise pe tânăr: „E sufletu-unei moarte/ Pe care-nă eu însumi pot ca să-l reaprind./ Pot s-o topesc în forma de lut care s-o poarte/ Și idealu-eteric în lut eu pot să-l prind”⁷³⁵. În această direcție, Magul îl anunță pe sacerdotul lui Zamolxe din **Strigoi**, cel a cărui magie putea aduce la o viață nocturnă iubita răposată. Dacă acolo, însă, Arald se demoniza până la a deveni un mort viu – precum preotul Serapion din povestirea lui Gautier, care ajunge, din dragoste, victimă a vampiricei Clarimonde –, în cazul de față iubirea primește un sens ascensional, ea urmând a fi continuată într-o altă lume. În acea *monde au-déla*, sufletul tinerei moarte se împărtășește din existența superioară a îngerilor.

Aventura cosmică era programată să continue, ajungându-se astfel la tentația lui Eminescu, – cum arăta D. Popovici – de a crea „un cadru de proporții titaniene fără să cuprindă într-însul pe titan sau pe geniu; el ajunge să dea sentimentelor sale tensiunea înaltă a sentimentelor titaniene, fără ca ele să fie motivate de o acțiune obiectivă de proporții titaniene”⁷³⁶. Același critic mai observa că, „după eliminarea titanului, geniul însuși avea să fie înlăturat”⁷³⁷. În adevăr, „în formele ei pure, tema titaniană presupune fabula narată sau în acțiune, ceea ce ne duce la epic sau dramatic”, dar aceasta rareori se întâmplă în **Povestea magului călător în stele**, unde „vocațiunea lirică a poetului român este atât de puternică încât cele mai adeseori el lipsește personajul de orice montare obiectivă și pulverizează acțiunea”⁷³⁸. Cu toate acestea, D. Popovici nu contestă viziunea titaniană care învăluie marile poeme eminesciene. Căci, chiar dacă un lirism covârșitor îmbibă țesutul impozantului poem de tinerețe, **Povestea magului...** se remarcă atât

⁷³⁴ M. Eminescu, *op. cit.*, p.340.

⁷³⁵ Ibidem, p.340.

⁷³⁶ D. Popovici, *op. cit.*, p.305.

⁷³⁷ Ibidem, p.306.

⁷³⁸ Ibidem, p.300.

prin forța telescopică a gândirii eminesciene, cât și prin rolul înalt deținut în ierarhia cosmică de iubire, anunțând, astfel, arpeggiile titanico-demonice ale **Luceafărului**.

Capitolul V

Semnificația poemului Luceafărul

‘A woman’s face with nature’s own hand painted
Hast thou, the master-mistress of my passion;
A woman’s gentle heart, but not acquainted
With shifting change as is false women’s fashion;
An eye more bright than theirs, less false in rolling,
Gilding the object whereupon it gazeth;
A man in hue, all hues in his controlling,
Which steals men’s eyes and women’s souls amazeth.
And for a woman wert thou first created,
Till nature as she wrought thee fell a-doting,
And by addition me of thee defeated
By adding one thing to my purpose nothing.’⁷³⁹

Probabil că marele poem eminescian cunoaște cea mai bogată exegeză din literatura cultă românească. Efortul hermeneutic continuă să profite de acest polisemantism al unei creații pe care Ion Negoïtescu o considera un rezultat al pauperizării metaforice survenite în ultima perioadă a activității poetice a lui Eminescu. Există totuși critici – și aceștia constituie majoritatea

⁷³⁹ William Shakespeare, **Sonnets, Sonnet XX**, Editura Pandora-M, Târgoviște, 1996, p.24, (“Chip de femeie firea ți-a sculptat./stăpân-stăpână; sângele-n smerenii/Ca de femeie-i însă ne-nvățat/Cu nestatornicii și șiretenii./Ai ochii ei, dar nu-s vicleni și-și lasă/Pe ce contemplă, străluciri din vremi,/Bărbatul ești, ce scoți femei din casă/Și ochii, ai bărbaților, îi chemi./Ursit femeie, firea cea adâncă/Te-a ținut drag dându-ți tipare fine,/M-a păgubit de tine dându-ți încă/Un nu-știu-ce netrebnic pentru mine...”, trad. de Gheoghe Tomozei);

– care văd în **Luceafărul** o chintesență a posibilităților creatoare eminesciene. Excelența este detectabilă atât la nivelul limbajului, – orchestrat în mod magic și despovărat de împletitura barocă a epitetelor – cât și la nivelul semantic-gnoseologic. Unii cercetători au așezat enigma capodoperei într-o ecuație epistemologică, descifrată apoi ca un mit al cunoașterii. Poemul rămâne, ne place să credem, un bastion niciodată complet cucerit; tocmai în poziția sa inexpugnabilă rezidă și sursa unei vitalități care vrăjește ochiul cititorului sau urechea ascultătorului modern, în pofida detractorilor de tot felul, extrem de rezistenți la sortilegiul capodoperei. Împotriva încercărilor de subminare a prestigiului capodoperei și, implicit, a creatorului ei, aducem situația în contextul romantismului european și al literaturii române a poetului român de către Edgar Papu, interpret care aprecia că există: „două motive: titanismul și condiția omului superior, care-l înalță pe Eminescu deasupra tuturor romanticilor lumii. Totuși, el nu este primul, fiindcă a mai avut un antecedent în literatura noastră. Cantemir, prin *Istoria ieroglifică*, anticipă întreg romantismul european. În această creație există și evocările sublime ale prăbușirii de lumi, și suferințele unei ființe superioare, care-și are sediul izolat în văzduhul înălțimilor inaccesibile. În special sub acest din urmă aspect, asemănarea cu tema eminesciană apare izbitoare. Nici la Cantemir ființa superioară nu mai capătă înfățișare umană. Ea nu mai primește chipul „Luceafărului” de pe firmament, ci al Inorogului fabulos, care-și are lăcașul pe piscurile montane. Dar mai departe analogia se constituie și mai izbitoare. Atât Luceafărul lui Eminescu, cât și inorogul lui Cantemir, prin ademeniri false – efectuate în primul caz de o femeie, în al doilea caz de făptura perfidă a Cameleonului (femeia-cameleon)-, coboară în lumea rea și înșelătoare a muritorilor. În sfârșit, amândoi, deopotrivă de însingurați și de dezamăgiți, se întorc în înaltele lor lăcașuri solitare, departe de oameni”⁷⁴⁰. Așezarea atât de complexă a problemei dovedește că de **Luceafăr** se cuvine să ne apropiem – așa cum am făcut-o în capitolele anterioare - atât din interiorul său, cât și din exteriorul format din poeziile-satelit ale impozantului poem și din creațiile poezilor contemporani cu Eminescu, ori afini lui, dar aflați între alte coordonate temporale.

V.1. Simplitate clasicistă versus exuberanță barocă

Este îndeobște cunoscut procesul de sublimare al portretului fetei de împărat, realizat prin abandonarea particularului în favoarea universalului și prin stilizarea folclorică a modalității de portretizare. Surprinde coincidența de contur a acestui portret cu a altuia, prezent într-o poezie de album aparținând lui Vasile Alecsandri, din 1869, care alătură aspectul imperial al femeii superioare: „*Superbă, maiestuoasă, te simți că ești regină,/Căci fruntea-ți se înalță când lumea se înclină./Imnul omenirei, un imn de ardoare,/Ajunge pân’la tine în slabă suspinare./Ai ochi ca doi luceferi din aspra meazănoapte,/Ce-ngheață de departe a inimilor șoapte./Privirea ta măreață de-abia se rătăcește/Pe turma-ngenuncheată ce-n taină te slăvește.*”, de cel glacial, fatal, caracteristic poeziei post-pășoptiste: „*Nici o mândrie mare nu-ntrece-a ta mândrire!/Nici spada nu întrece cumplita-ți nesimțire!/Nici marmura cioplită albimea ta nu-ntrece.../Ca luna-n miezul iernei frumoasă ești și...rece!*”⁷⁴¹

Eminescu nu se va mulțumi cu acest profil psihologic, ci își va înalța eroina la demnități astrale („*luna între stele*”) și religioase („*Cum e Fecioara între sfinți*”). Existența ei curge sub zodia excepționalului („*mândră-n toate cele*”⁷⁴²), depășind efigia din prima versificare a basmului lui Kunisch, unde se putea întâlni: „*o fată dulce, mândră, pruncă./Cu cari basme vremile ș-adorm,/Când trece ea, frumoase flori se pleacă-n/Ușorii pași, în valea c-un mesteacăn*”⁷⁴³. În acest sens, o cercetătoare îl

⁷⁴⁰ E. Papu, **Din clasicii noștri**, p. 91.

⁷⁴¹ Vasile Alecsandri, **Ostașii noștri**, Editura pentru Literatură, București, 1967, p.51.

⁷⁴² M. Eminescu, **Poezii**, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958, p.130.

⁷⁴³ M. Eminescu, **Basme**, Editura Vizual, București, 1995, p.96.

descoperirea pe Eminescu ca adorator al „femeii mitologice”, precum Goethe era vrăjit de elenism prin imaginea Helenei. Conform acestei interpretări, Eminescu s-ar afla: „într-o veșnică pendulare între femeia reală și cea legendară”⁷⁴⁴, între odrasla împărătească și fugara Cătălina.

Pregătirea de către poet a contactului suprafiresc între zona Aproapelui și cea a Departelului, se face prin aplicarea de tușe superlative chiar din deschiderea operei; și cadrul care înrămează fecioara este unul monumental-bizantin („*Din umbra falnicelor bolți*”). Astfel înfățișată, înconjurată de un halo luminos, vergina poate aborda marea experiență a vieții ei. Efortul de simplificare și stilizare, față de varianta versificată a basmului, este evident. Acolo, odrasla împărătească trăia sechestrată în „*grădini de aur*”, însăsmântate cu demonice „*flori de-ntunecime*”; decorul paladin se remarcă prin strălucire și transparență: „*Sale-mbrăcate în atlas, ca neaua./ Cusut în foi și roze vișinii,/ În mozaicuri strălucea podeaua,/ Din muri înalți priveau icoane vii*”. Olfactivul și senzorialul erau detaliate până la cele mai subtile nuanțe: „*Și aerul pătruns de mari oglinzi,/ E răcoros și de miroase nins*”.

Spre deosebire de sobrietatea clasică a modalității descrierii din **Luceafărul, Fata în grădina de aur**, scrisă în 1875, beneficiază de întreaga dărnicie barocă a unui penel lăsat în voia entuziasmului juvenil: „*O noapte-eterună prefăcută-n ziuă,/ Grădină de-aur, flori de pietre scumpe,/ Zefir trecea ca o suflare viuă,/ Și-n calea lui el crengre grele rumpe,/ Cu-aripi de-așur, în noaptea ce târziuă,/ Copii frumoși ai albei veri se pun pe/ Boboci de flori, când ape lîn se vaier,/ Zbor fluturi scipitori, ca flori de aer*”⁷⁴⁵.

Descriptivul este înlocuit de epic atunci când prințesa se îndreaptă, ca hipnotizată, spre fereastră, „*unde-n colț/Luceafărul așteaptă*”⁷⁴⁶. „Așteptarea” astrului este plină de sens, deoarece el vizează o „trezire” a feminității htonic-acvatică la existența îmbunătățită a masculinității uranice. Mai întâi, „*prea frumoasa fată*” privește zările, deschizându-și ochiul interior, al minții, către perspectiva infinitului. Bidimensionalitatea icoanei crește, treptat, spre o tridimensionalitate sculpturală. Basorelieful inițial prinde contur pregnant până la revărsarea într-un *rond-bosse* maiestuos.

V.2. Funebrul ritualului prenușial. Zburătorul romantic și comunicarea onirică

Luceafărul „*răsare și străluce*” „*pe mări*”⁷⁴⁷, iar imaginea acvaticului nețăr murit irupe cu forță pe tapiseria poetică. O metaforă derivată din vechea poezie europeană a nordului („*Pe mișcătoarele cărări*”), conferă un prim rol astrului mărilor, acela de călăuză maritimă. „*Corăbiile negre*”, care întregesc atmosfera stampeii, au fost asociate morții, concluzie întărită, cu siguranță, de cadrul nocturn în care se petrece întâlnirea dintre nemuritor și muritoare. Luceafărul este un *Ianus bifrons*, – și aceasta la mai multe niveluri – apărând o dată în calitate de Caron, călăuză peste marea morții, iar a doua oară ca răspânditor al razelor în calea celor ce vor să atingă piscurile cunoașterii. Luceafărul ori Hesperus, fiul lui Atlas, se manifestă ca un inițiator. Cât privește localizarea sa în spațiul celest românesc, el reprezintă „steaua ciobanilor”, semn de bun augur al transumanței și, din nou, călăuză. Însă Luceafărul mai reprezintă și planeta dragostei, Venus, calitate în care, prin magnetismul exercitat, o conduce pe fata de împărat din strâmtoarea instinctului către comprehensivul *amor mundi*⁷⁴⁸.

⁷⁴⁴ S. Paleologu-Matta, **Eminescu și abisul ontologic**, Editura Științifică, București, 1994, p.119.

⁷⁴⁵ M. Eminescu, **Basme**, pp.97-98.

⁷⁴⁶ M. Eminescu, **Poezii**, p.130.

⁷⁴⁷ Ibidem, p.130.

⁷⁴⁸ George Munteanu, **Istoria Literaturii Române. Epoca Marilor Clasici**, vol. I, Editura Porto-Franco, Galați, 1994, pp. 339-344.

Prin simțul văzului, Prințesa „cade” în mreaja luminii luciferice (nu în înțelesul biblic malign): „*Îl vede azi, îl vede mâni/ Astfel dorința-i gata*”. La rândul său, astrul devine o victimă a aceleiași priviri intense: „*El iar privind de săptămâni/ Îi cade dragă fata*”⁷⁴⁹. Îndrăgostirea se produce lent, dar irezistibil, și nu-și află nici un rost distingerea între un amor instinctual și unul genial, așa cum remarca Ion Negoitescu, nevăzând în această antiteză decât un „schematism spiritual”⁷⁵⁰. Căci starea de spirit a Prințesei din **Luceafărul** este complet diferită de cea a omonimei sale din **Fata în grădina de aur**, care: „*În lumea ei sălbatec se rășfață*” și „*De mulțămire se simțea bolnavă*”⁷⁵¹.

Sub concentrarea contemplației („*Cum ea pe coate-și rășțima/ Visând ale ei tample*”⁷⁵²), intempestivul *coup de foudre* se transformă în sentiment conștient și profund: „*De dorul lui și inima/ Și sufletu-i se împle*”⁷⁵³. Două trepte ale intimității, așadar, relevând forța de pătrundere a razei Luceafărului. De la fereastra castelului se produce o „asimilare a eroticii naturiste cu un euforic sens tanatologic”⁷⁵⁴, întrucât astrul simbolizează geniul ce trăiește Erosul ca pe o experiență capitală, dusă până dincolo de porțile morții.

De la acest punct, Luceafărul intră și el într-un regim al superlativului: „*Și cât de viu s-aprinde el/ În orișicare sară*”⁷⁵⁵. În fapt, nici o seară nu mai apare ca una orișicare. Comunicarea dintre cei doi devine, treptat, o comuniune – comuniunea, prin iubire, cu Întregul, cu Universul, așa cum o înțelegea erotica romantică. Totodată, Psyche a fost atrasă de dorință în casa de lut a corpului⁷⁵⁶, de unde se va zbate să iasă prin cufundarea în inconștientul somniei. În tușă impresionistă, steaua se aprinde către „*umbra negrului castel*”. Lipsa registrului auditiv din această primă parte a poemului sugerează, în alianță cu reducția cromatică, funebrul ritualului pre-nupțial. Vraja constă tocmai în tăcerea selenară ce învăluie corăbiile negre și palatul scufundat în umbră, parcă pentru a se ascunde.

Abandonând timiditatea care-l făcea să stea „*în colț, lângă fereastră*”, Luceafărul se insinuează în camera adoratei. Dar prezența sa este atât de pregnantă, prin luminozitate și răceală, încât devine demonică: „*Țesând cu recile-i scânteii/ O mreajă de văpaie*”⁷⁵⁷. De la „epifania privirii, în perfecțiunea începuturilor”⁷⁵⁸, se ajunge acum la contactul „fotonic” între sacru și profan. Însă, chiar dacă Luceafărul „*alunecă*” în odaia fetei, nu se întâmplă nimic concret la nivel comunicativ până când copila nu „*se-ntinde drept*” în pat; atunci Zburătorul „*i-atinge mâinile pe piept, / I-nchide geana dulce*”⁷⁵⁹, pecetluind-i somnul. În filiație bachelardiană, Marin Mincu vorbește despre „reveria ambiguă”⁷⁶⁰ a fetei de împărat într-un perimetru tripartit: mare-om-stea. Fără această abolire a treziei, întâlnirea dintre *animus* și *anima* nu ar fi posibilă, așa cum nu fusese posibilă într-o altă modalitate cea dintre Dante și Beatrice – „anima savantă a lumii”, în viziunea lui Bachelard⁷⁶¹. Odată cu descinderea mesagerului celest în castelul-cavou, și Prințesa cade într-o letargie cu aparențe funebre. Însă ochii ei, ca cei ai prințesei din **Călin (file de poveste)**, trădează viața interioară: „*bătând închiși/ Pe fața ei întoarsă*”. Acum, o dată în plus intensificată, iridiscenta Luceafărului se revarsă „*din oglindă luminiș*” pe întreg trupul fetei, înfăptuind parcă o purificare a carnalului prin transsubstanțiere ignică. Oglinda este, însă, factorul de dedublare barochist-demonică; ea sugerează „un narcisism al astrului; [...] și o putere magică totodată care intervine,

⁷⁴⁹ M. Eminescu, **Poezii**, p. 130.

⁷⁵⁰ Ion Negoitescu, **op. cit.**, p. 13.

⁷⁵¹ Ibidem, p. 98.

⁷⁵² M. Eminescu, **Poezii**, p. 130.

⁷⁵³ Ibidem, p. 130.

⁷⁵⁴ Edgar Papu, **op. cit.**, p. 13.

⁷⁵⁵ M. Eminescu, **Poezii**, p. 130.

⁷⁵⁶ Rosa del Conte, **Eminescu sau despre Absolut**, Editura Dacia, Cluj, 1990, p. 86.

⁷⁵⁷ M. Eminescu, **Poezii**, p. 131.

⁷⁵⁸ S. Paleologu-Matta, **Eminescu și abisul ontologic**, Editura Științifică, București, 1994, p. 104.

⁷⁵⁹ M. Eminescu, **Poezii**, p. 131.

⁷⁶⁰ Marin Mincu, **Luceafărul**, Editura Albatros, București, 1978, p. LVIII.

⁷⁶¹ în Marin Mincu, **op. cit.**, p. LXVIII.

vrăjind parcă visul fetei. Or, visul, creația inconștientului, este dublul mai pur al realului”⁷⁶². Surâsul adolescenței, care îl „*privește*”, dezmente orice ipostază amenințătoare a vizitatorului nocturn. La rândul său, acesta „*tremură*” în oglindă, pradă unei mari tensiuni, iar explicația acesteia ne-o oferă poetul prin conjuncția de nuanță cauzală „*căci*”: „*Căci o urma adânc în vis/De suflet să se prindă*”⁷⁶³.

Este itinerariul iubitului prin subconștientul și inconștientul iubitei, către miezul ființei sale, sufletul. Abia după ce s-a înfăptuit „*prinderea de suflet*”, tânăra apelează la discursivitatea limbajului pentru a-și face înțeleasă dorința, dar cu câtă dificultate și acum: „*Oftând din greu suspină*”⁷⁶⁴. Ca în romantica europeană, discursul este incapabil să redea exuberanța sentimentului: „*La bouche garde le silence/Pour écouter parler le coeur*” (Alfred de Musset, **Le poète**)⁷⁶⁵. Intensitatea luminoasă, inerentă dezvăluirii Luceafărului, a fost asociată cu „stelele-făclii” din **Miorița**, întrucât ele dețin aceeași funcție de conturare a „unui fast totodată pre-erotic și pre-mortuar”⁷⁶⁶. Este ca și cum ciobănașul mioritic s-ar fi întors pentru o clipă la viață, părăsindu-și prezumtivul mormânt din „spatele stâinii” și acea „negură primordială, ca somn și otravă, ca durere dintâi și voluptate a morții”⁷⁶⁷.

Pentru tânăra îndrăgostită, Zburătorul este „*dulce-al nopții mele Domn*”⁷⁶⁸. El îi stăpânește registrul nocturn, abisal al existenței, lăsându-i, totuși, necontrolat registrul diurn. În vis, așadar, îi cere Prințesa astrului să „*coboare*”, să „*alunecă*” pentru a „*pătrunde*”, succesiv, „*în casă și în gând*”, cu scopul de a-i „*lumina*” viața. Căci, asemenea fetei închise în grădina de aur, și Prințesa se arată a fi mistuită de „*neastâmpăratul/De viață dor și dorul cel de soare*”⁷⁶⁹. În conjunctura de față, substantivului comun „*luceafăr*” îi este asociat epitetul „*blând*”, dezvăluind viziunea oarecum domestică a adolescenței cu privire la astrul inițiator. Totuși, Zburătorul este chemat întru cele lumești în calitate de luminător al minții, de dătător de cunoaștere. Eminescu, în descendența lui Hölderlin, „articulează și el mitul popular erotic al Zburătorului cu mitul lui Hyperion, titan și soare grec”⁷⁷⁰. Dar și alunecarea lui implică o „*pătrundere*” a unei realități diferite, fără de a cărei cunoaștere ființa sa, deși creată după tiparul perfecțiunii, ar fi incompletă și vulnerabilă.

Absorbit de aceeași vâltoare a Erosului incandescent, Dionis levita spre lună fără altă *Zaubermantel* decât sărutul prelungit pe care i-l dădea Maria. Dacă în nuvelă iubirea era un combustibil propulsor către astralitate, aici ea acționează în sens invers, gravitațional. Din nou steaua „*tremură*” și, sub impulsul emoției amoroase, își intensifică luminozitatea: „*Se aprindea mai tare*”⁷⁷¹. Lentoarea cu care se desfășurase până acum trama lirică este accelerată la maximum, trădând impulsivitatea erotică a astrului, inerentă purității sale neîncercate. În felul acesta, Luceafărul va suferi inițierea prin eros, oferind, la rândul său, revelația epistemică a hipercosmosului. Tot așa, fiul de împărat din **Povestea magului călător în stele** fusese trimis întru provocarea ispitei, numai că parcursul său avusese o tendință ascendentă, iar nu descendentă ca în cazul Luceafărului.

V.3. Prima întrupare: chemarea la neurogamia neptunică

⁷⁶² S. Paleologu-Matta, **op. cit.**, p.106.

⁷⁶³ M. Eminescu, **Poezii**, p.131.

⁷⁶⁴ Ibidem, p.131.

⁷⁶⁵ Alfred de Musset, în **Antologie bilingvă de poezie franceză**, („Buzele păstrează tăcerea/Pentru a asculta vorbind inima”, trad. n.), p. 110.

⁷⁶⁶ Edgar Papu, **op. cit.**, p.41.

⁷⁶⁷ Ion Negoitescu, **op. cit.**, p.163.

⁷⁶⁸ M. Eminescu, **Poezii**, p.131.

⁷⁶⁹ M. Eminescu, **Basme**, p.103.

⁷⁷⁰ S. Paleologu-Matta, **op. cit.**, p. 110.

⁷⁷¹ M. Eminescu, **Poezii**, p.131.

Cuprinsă de frenezia dorinței, steaua „*s-aranca fulgerător*” și „*se cufunda*” în mare; utilizarea succesivă a două verbe cu potențial dinamic este destinată indicării neprecupețirii cu care Luceafărul își contrazice natura ignică prin imersiunea în mediul acvatic. „*Stingerea*” intempestivă stârnește cercuri rotitor-germinative ale apelor. Se obține, în felul acesta, o reiterare a goetheenei scufundării la Mume, la esențe, culminând cu „*creșterea*” unui tânăr „*din adânc necunoscut*”⁷⁷², adică din acel *abyssus inferior* care-l anticipă pe cel *superior*, al cărui locuitor este numai Demiurgul. Este de reținut, totuși, ideea acestei oscilații a „pendulului” luciferic între cei doi poli universali, „susul” și „josul”; o devorare a spațiului pentru aflarea quintesenței iubirii. Ricarda Huch identifica o lipsă de fermitate a romanticului și, chiar, o atracție spre palpabil, ca mod de epuizare a experienței: „La romantici precumpănește gravitatea (principiul-a-nu-fi-pentru-sine)asupra luminii (principiul-a-fi-pentru-sine), sau în termeni fiziologici, sistemul abdominal domină sistemul cerebral”⁷⁷³

Tânărul primește și el, acum, calificativul de „*mândru*”, în acord cu superbia fetei, enunțată la începutul poemului. Lipsit de gravitație, deci de țărână, de perisabil, „*el trece ca pe prag/Pe marginea ferestrei*”, în chip de tânăr voievod neptunic ce ține în mână, ca simbol al puterii sale, „*un toiag/Încununat cu trestii*”. Două strofe sunt acordate întocmirii portretului de semizeu, portret ambiguu, bazat pe superlative dispuse antitetic. Jocul cromatic introduce, și el, confuzia pendulării între sublim și înspăimântător: părul său este „*de aur moale*”, dar „*un vânt giulgi*” îi acoperă trupul gol, etalat cu nonșalanța unui efeb; până și umbra feței sale, care este „*străvezie*”, are o culoare ca de ceară. În întregul său, conchid cele două ultime versuri ale portretului, el se înfățișează ca „*un mort frumos cu ochii vii/Ce scânteie-n afară*”⁷⁷⁴. Acest copil al „*sfintei mări*” ce „*parea un demon rătăcit din soare*”⁷⁷⁵, este golit de substanță vitală și se înrudește cu Zburătorul înfricoșător, dar grotesc, al lui Ion Heliade-Rădulescu. Totodată, fiul lui Uranos și al lui Thetis răspândește o impresie la fel de covârșitoare ca cea a Îngerului Morții - Chipul din **Povestea magului călător în stele** - doar că *Stimmung*-ul declanșat în sufletul Prințului-ascet diferă de cel al Prințesei, care înțelege Erosul ca despărțit de Thanatos.

Acum se aude, pentru prima dată, și glasul Luceafărului, care exprimă în cuvinte sacrificiul făcut pentru a răspunde la chemarea fetei. Astfel, el trebuie să părăsească sfera cunoașterii absolute – veritabil *sacrificium intellectus* - pentru a intra în cea imperfectă, a imperiului sublunar. Totodată, agentul stelar își dezvăluie originea nobil-compozită („*Iar cerul este tatăl meu/Și mumă-mea e marea*”⁷⁷⁶), ca și cum ar avertiza feminitatea terestră de gravitatea „jocului” în care fusese atras prin ritualul descântecului. Relația dintre cei doi, în acest moment, se aseamănă cu cea dintre magnetizator și magnetizat, rezultând într-o *neurogamie*. El a abandonat demnitatea macrocosmosului pentru a pătrunde în intimitatea microcosmosului („*cămara ta*”). Dar scurtarea diametrului sferei existențiale s-a făcut cu prețul scufundării și al întrupării: „*Am coborât cu-al meu senin/Și m-am născut din apă*”⁷⁷⁷.

Apolinicul își asumă travestiul dionisiacului; eterul se lasă îngreunat de germinația proteiformă a apelor. De aceea, Luceafărul cere, ca răspuns la sacrificiul său, voința de inițiere a Prințesei în misterul „*de sus*”, al aceluia *abyssus superior*. Fi-va aceasta o inițiere regală, întrucât el o cheamă ca mireasă, numind-o deja – fără anticiparea refuzului – „*odorul meu nespus*”. Unicul sacrificiu de făcut ar fi acel: „*Și lumea ta o lasă*”, pe când perspectiva spațio-temporală așezată în fața fetei este una a dezmarginirii sublime. Simplitatea rafinat-familiară a strofei-invitație răsună irezistibil: „*Colo-n palate de mărgean/Te-oi duce veacuri multe,/Și toată lumea din ocean/De tine o s-asculte*”⁷⁷⁸.

⁷⁷² Ibidem, p.132.

⁷⁷³ Ricarda Huch, **op. cit.**, p. 406.

⁷⁷⁴ M. Eminescu, **Poezii**, p.132.

⁷⁷⁵ M. Eminescu, **Basme**, P.104.

⁷⁷⁶ M. Eminescu, **Poezii**, p.132.

⁷⁷⁷ Ibidem, p.132.

⁷⁷⁸ Ibidem, p.133.

Poetul a inversat modalitățile înfățișării Luceafărului, fată de versificarea basmului **Fata în grădina de aur**. Acolo, zmeul se va naște mai întâi „din soare, din văzduh, din neaună”, se va preface în stea și va cădea din cer „în tinda ei măreață”; acum, el îi oferă iubitei să o poarte ca pe o „o floare/În dulci grădini, aproape lângă soare”⁷⁷⁹. Abia la cea de-a doua înfățișare zmeul, „Burând prin țesăturile de in” în chip de ploaie „în tact căzândă, aromată lin”, se descoperă ca întrupare oceanică și-i făgăduiește iubitei, în cazul când ar accepta să-l urmeze, că: „Ți-i închina viața ta visării,/Vei fi Oceanului monarcul pal.../Ți-oi da palate de mărgean și profir,/Cu bolți lucrate numa-n aur d-Orfir.”⁷⁸⁰.

Dar cum în poem eroul pleacă deja de la stadiul de stea, Eminescu începe șirul întrupărilor cu ipostaza acvatică, tocmai pentru a evidenția măreția jertfei Luceafărului, care se redefinește ontic prin reunirea unor medii antitetice. Palatul oceanic, pe care el îl aduce ca dar de nuntă, semnifică strălucirea vieții de sirenă și puterea regală. În mod straniu, Demiurgul va pune în fața lui Hyperion tot alternative ale puterii. Eliminarea de către Maiorescu a celor trei strofe conținând ispitirea demiurgică, indică o slabă sesizare a simetriei raporturilor de putere din textura poemului. Situația arhetipală, de *hieros gamos*, prevedea însoțirea dintre Zeul-tată și Zeița-mamă, Uranos și Geia.

Dar iată și chemarea uranic-neptunică din poezia **Tânăra creolă** a lui Alecsandri, publicată în 1867, stranie prin coincidența voinței de absorbire a unui regn secundar de către unul primordial: „Ceru-i zice: „Vină, vină/Între stele, fîica mea,/Pentru fruntea ta divină/Să-ți alegi o mândră stea.”//Marea-i zice: „Vină-n zare/Să te-adorm pe-al meu talaz/Și s-anin mărgăritare/Pe-ai tăi umeri de atlaș...”⁷⁸¹

Asemenea Blancăi din **Făt-Frumos din tei și Povestea teiului**, Prințesa zăvorâtă în castelul negru fuge în întâmpinarea necunoscutului, îndemnată de incandescența „unei «sensibilități» modelate subiacent de sincretismul «imaginativității» și «reflexivității» aurorale a «dorului»”⁷⁸². Impulsul primit din partea dorului nu este însă atât de puternic încât să o determine pe tânără să-și urmeze iubitul din vis. Deși recunoaște expresivitatea angelică a chipului astral: „O, ești frumos, cum numa-n vis/Un înger se arată”, ea păstrează un „dară” ce nu dezvăluie îndeajuns obstinația stărnirii în „cercul strâmt”: „Dară pe calea ce-ai deschis/N-oi merge niciodată”⁷⁸³.

Altfel spus, domnița nu poate lărgi granițele individualului *ananke*, destinul sub puterea căruia evoluase până atunci. Motivația refuzului invocă argumente estetice și somatice. Luceafărul „lucește fără de viață”, deci interiorul său este mort, fără suflet. El mai este și „străin la vorbă și la port”⁷⁸⁴, violentând – în limbaj bahțian – „cronotopul” fetei, care „îngheață” sub privirea îngerului revelat. Visul de dragoste sfârșește, așadar, ca un coșmar al înfruntării implacabile dintre viață și moarte. „Mândra fată”, încă anonimă, nu ajunge să-și înțeleagă funcția de „parte” între toate privilegiată, menită a intermedia oamenilor perceperea unui *mod mai înalt de a ființa* în cadrul „întregului”, decât cel spre care-i trage inerția „cercului strâmt” al *individuării*⁷⁸⁵. Ea este prinsă, totuși, în jocul acestui „mit al cunoașterii”⁷⁸⁶ și păstrează detașarea de contingent, specifică imponderabilului *homo eminescianus*. Calea către „cunoașterea hyperionică”⁷⁸⁷ îi rămâne, astfel, deschisă.

Întâlnirea în regim nocturn dintre un nemuritor și o muritoare este pusă într-o ecuație asemănătoare celei din **Strigoii**, doar că acolo se prezenta, în mod simbolic, dorul viului după moarte. Poem demonic, în care Arald este absorbit treptat în împărăția morții prin scufundarea

⁷⁷⁹ Eminescu, **Basme**, p. 104.

⁷⁸⁰ Ibidem, p.105.

⁷⁸¹ Vasile Alecsandri, **op. cit.**, p.80.

⁷⁸² George Munteanu, **Istoria Literaturii Române, Epoca marilor clasici**, vol. I, Editura Porto-Franco, Galați, 1994, p.338.

⁷⁸³ M. Eminescu, **Poezii**, p. 133.

⁷⁸⁴ Ibidem, p. 133.

⁷⁸⁵ George Munteanu, **op. cit.**, vol. I, p.321.

⁷⁸⁶ Ibidem, p. 321.

⁷⁸⁷ Ibidem, p. 322.

într-o iubire funebră, **Strigoii** dezvoltă tema erosului vampiric dintre un Orfeu și o înghețată Euridice. O „viziune escatologică, în care se unifică începutul cu sfârșitul”, plutește peste întreaga operă eminesciană, iar „apelul la cosmogonie – precum va fi cazul și în **Luceafărul** [n.n.] – la situația primordială, este un efort de a ajunge, prin gândire, prin regresie la origini, la „esențialul”, la izvoarele realului spre a identifica matricea Ființei și prin aceasta sensul destinului. Deci nu cosmogonia în sine este importantă, ci solidaritatea ei cu ontologia, momentul cosmologic devenind o problemă ontologică”⁷⁸⁸. Altfel spus, intempestivul Arald se pierde în căutarea – pe care și-o asumă cu hotărâre – părții *yin* a sufletului său, care o va cotropi și „ingurgita”, finalmente, pe cea *yang*. Justificarea acestei pierderi de sine este dată de izbucnirea lui Arald, - dintr-o variantă la **Strigoii** – atât de asemănătoare cu „ruperea” din tărie a stelei fixe, pentru a deveni o stea căzătoare; moment identificat de Rosa del Conte ca unul „titanic de amprentă byroniană”⁷⁸⁹.

Luceafărul îi apare Prințesei ca învăluit de „puritatea glacială a ideii de necesitate”⁷⁹⁰. De aceea, libertatea ei de alegere se simte constrânsă. Totodată, înspăimântătoare i se pare și înfățișarea lui de extracție plutonică, terifiantă pentru ființa planului de mijloc. Reacția sa îl va împinge pe eoul din intermundii într-o feroare dionisiacă a înfruntării legilor cosmosului, ce va sfârși în ataraxia inițială, acum intolerantă față de atracțiile vieții.

V.4. A doua întrupare: radicalizarea contrastului cromatic. Profilul geniului romantic

Între prima și a doua întrupare a Luceafărului, timpul (ni se spune într-o formulă cu iz folcloric) pare să-și fi pierdut aspectul nocturn: „*Trecu o zi, trecură trei*”⁷⁹¹. O luciditate diurnă, dezamăgită, se instalează peste *oikumena* erotică, infatigabilă ca o iarnă arctică. De abia după această perioadă a nesomnului, a tensiunii atracției, revine noaptea, mediul propice comunicării onirice. Poem al nocturnului, **Luceafărul**, deși construit pe o structură epică, vine în continuarea ciclurilor de poeme dedicate nopții de către marii romantici: Edward Young, Novalis, Lamartine, Hugo, Alfred de Musset ș. a. . În aceste condiții, fata „*trebuie*” să-și reamintească figura Zburătorului, conturată în vis, sub imperativul necesității, ca fiind „*al valurilor Domn*”. Dorul „*de inimă-o apucă*”, și victima, aflată în stăpânirea Erosului, rostește cea de-a doua invocație: ea îi cere din nou astrului să „*alunecă*” „*în casă și în gând*” – împrejmuire și intimitate – pentru a-i „*lumina*”, a-i întări capacitatea de înțelegere a vieții.

Asupra acestui întreg univers domnește, fără compromisuri, Erosul, căci și Luceafărul i se supune prin stingere dureroasă. Nu bucuria este sentimentul care însoțește întâlnirea suprafirească, ci o necesitate la fel de dură și impersonală ca cea hegeliană. Durerea dislocării din sfera esențelor pure este legată de sacrificiul absolut, dus până la absurditate. Pentru că Luceafărul, „astrul care simbolizează Spiritul Pur destinat să se întrupeze cu lumina sa pură în geniu”⁷⁹², este conștient, încă după prima sa „*lumire*”, de imposibilitatea înțelegerii cuprinsului gândirii universale. În felul acesta, îndrăgostitul sublim tinde să împărtășească soarta inadaptablei romantice. Noua sa întrupare cunoaște alte coordonate ale ființei; o altă virtute (*areté*), cu care speră să cucerească în profunzime inima fetei împărătești. Simptomele creșterii în trup rămân aceleași, acvatic („*Iar ceru-ncepe a roti/ În locul unde piere*”⁷⁹³), dar aplicate acum asupra adâncurilor uranice. O erupție calorică însoțește metamorfoza („*rumene văpăi/ Se-ntind pe lumea-ntreagă*”), în timp ce „*un mândru chip se-ncheagă*” din „*a chaosului vă?*”, simbolizând coborârea astrului la rădăcinile sale celeste. Marin Mincu făcea distincție între prima metamorfoză – o plonjare „către lumea esențelor

⁷⁸⁸ S. Paleologu-Matta, **op. cit.**, p.112.

⁷⁸⁹ Rosa del Conte, **op. cit.**, p.204.

⁷⁹⁰ Matei Călinescu, **op. cit.**, p.155.

⁷⁹¹ M. Eminescu, **Poezii**, p.133.

⁷⁹² Rosa del Conte, **op. cit.**, p.85.

⁷⁹³ M. Eminescu, **Poezii**, p.133.

embrionare, increate” – și cea de-a doua, văzută ca „apocaliptică” și extrasă dintr-o „post-existență”: „El este acum conceput pur, idee sau umbră a existenței, lipsită în fond, de sensul de anterioritate sau posterioritate.”⁷⁹⁴.

Contrastul cromatic va fi de data aceasta unul drastic, alb-negru. „Pe negre vițele-i de păr”; simbolul puterii, coroana „arde”; de sub giulgiul negru, sepulcral, se conturează spectral „marmoreele brațe”. Zeitate infernală, el vine totuși „plutind în adevăr/Scăldat în foc de soare” precum Zeus, cu adevăratul său chip, se apropie de Semele⁷⁹⁵. Și câtă deosebire între făptura încărcată de străluciri artificiale a lui Satan, „l'ange ténébreux”⁷⁹⁶ din poemul **Eloa** al lui Alfred de Vigny, și acest demon, odraslă a întunericii și luminii, care este el însuși un izvor de raze! Această apariție luciferică, în comparație cu cea dintâi, prezintă caracteristicile introversiunii geniale: demonul e „trist și gânditor/Și palid e la față”⁷⁹⁷. O undă de scepticism plutește pe chipul său învăluit în clar-obscurul ambiguității, așa cum și corupătorul lui Eloa era consumat de „sa douleur inquiète”⁷⁹⁸; paliditatea lui este contrazisă de lucirea „adânc himerică” a ochilor, despre care poetul spune că sunt „minunați”. În lucirea lor ei par „două patimi fără saț/Și pline de ntunerici”⁷⁹⁹. Antiteza dintre paloarea ascetică a chipului și privirea demonică, pătimașă, vorbește de la sine despre duplicitatea funciară a ființei alcătuite din beznă și lumină. Personajul malefic, înrudit cu „îngerii cu ochiul rău” („les anges à l'oeil fauve”)⁸⁰⁰ ai lui Baudelaire, pare venit pentru a atrage fecioara în bolgurile cosmice, acolo unde, după Sextus Empiricus, susul se confundă cu josul, răul cu binele. El poate fi în același timp: „Un Ange, imprudent voyageur/Qu'a tenté l'amour du difforme,/Au fond d'un cauchemar énorme/Se débattant comme un nageur”⁸⁰¹, afin purei Eloa („Rose du Paradis”)a lui Vigny sau unui spirit malign din familia demonului lermontovian. Dar el cunoaște, totodată, și setea refulată de mântuire („Si je vous connaissais, ô larmes des humaines!”⁸⁰²)a îngerului căzut, remitzare prin care Eminescu „adaugă o nouă traiectorie și o recucerită dimensiune eroului romantic al literaturii universale, prins între cădere și salvare, și redempțiune.”⁸⁰³

Confesiunea sa reiterează greutatea cu care el și-a părăsit sfera pentru a o asculta „s-acum” pe tenacea lui invocatoare. În speranța că ea a înțeles puterea sacrificiului său, Luceafărul îi propune din nou demnitatea matrimonială, de data aceasta la nivel galactic, unde ar putea fi înălțată la rangul de *ens realissima*: „O vin', în părul tău bălai/S-anin cununii de stele,/Pe-a mele ceruri să răsai/Mai mândră decât ele.”⁸⁰⁴

Pentru prințesa el rămâne, însă, o arătare himerică, un demon al perfecțiunii ce poate oricând transforma „visul frumos” în coșmar: „O, ești frumos, cum numa-n vis/Un demon se arată”⁸⁰⁵. Demonic i se pare ei tocmai prin gradul de desăvârșire supraumană a făpturii sale. Demonicul acesta de filiație renescentistă era menționat și de Goethe ca ingredient inseparabil al creației artistice; căci pentru maestrul din Weimar, deși personalitatea demonică este, cel mai adesea, privată de căldură sufletească, „ea se manifestă printr-o energie absolut pozitivă”⁸⁰⁶, spre deosebire de Mephistopheles, mult prea înclinat către latura negativă a acțiunilor. Or, fata de împărat se oprește la lipsa de emisie calorică a geniului văzduhului, neintuind natura sa daimonică,

⁷⁹⁴ Marin Mincu, **op. cit.**, p.27.

⁷⁹⁵ Ibidem, p.29.

⁷⁹⁶ Alfred de Vigny, **op. cit.**, p. 28.

⁷⁹⁷ M. Eminescu, **Poezii**, p.134.

⁷⁹⁸ Alfred de Vigny, **op. cit.**, p. 23.

⁷⁹⁹ M. Eminescu, **Poezii**, p.134.

⁸⁰⁰ Charles Baudelaire, **Les fleurs du Mal, Le Revenant**, („Un înger, imprudent călător/Ispitit de dragostea pentru diform,/În hăul de coșmar enorm/Zbătându-se ca un înotător”, trad. n.), Bibliothèque Lattés, Paris, 1987, p.162.

⁸⁰¹ Ibidem, **L'Irrémédiable**, („De v-aș cunoaște, o lacrimi ale muritorilor!”), trad. n.), p.204.

⁸⁰² Alfred de Vigny, **op. cit.**, p. 31.

⁸⁰³ Zoe Dumitrescu-Bușulenga, **Eminescu-Culotură și creație**, Editura Eminescu, 1974, p.174.

⁸⁰⁴ M. Eminescu, **Poezii**, p.134.

⁸⁰⁵ Ibidem, p.135.

⁸⁰⁶ Johan Peter Eckermann, **Convorbiri cu Goethe în ultimii ani ai vieții sale**, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.444.

iar nu demonică. În această a doua descindere, Luceafărul pare a avea o substanță comună cu cea a byronianului Manfred, cel „*Half dust, half deity, alike unfit/To sink or soar.*”⁸⁰⁷ („Pe jumătate praf, jumătate zeitare, nerostuit în nici un fel/Pentru-a cădea sau a se înălța” – trad. n.). În comparație cu demonul lermontovian, care visa reîntegrarea în armonia inițială pre-adamică prin iubire și uitare de sine, Luceafărul este pătruns de o iubire gravitațională, coborâtoare, întrucât odrasla împărătească se va dovedi a nu fi o ascetică Tamară, ci hedonista Cătălină. Oricum, așa cum înțelegea și Elena Loghinovski, realizatoarea unei paralele între capodopera eminesciană și cea lermontoviană, „integritatea structurii spirituale a Luceafărului îl apropie mai mult de eroii lui Shelley, iar idealitatea sa eterică, de personajele lui Keats sau Hölderlin. În ambele cazuri este evident elementul clasic”⁸⁰⁸. Așadar, deși căutarea perechii androgine pare inversă celei din **Miron și frumoasa fără corp**, Luceafărul este și el în urmărirea eternului feminin – căci „*etern-femininul/Ne-nalță-n țării*”⁸⁰⁹ – și nu a femeiescului ca individualitate limitativă. Astrul reiterează intenția Prometeului shelleyan, cel care prin căsătoria cu personajul-simbol Asia plănuia revigorarea spirituală a umanității: „*În mințile care sfîdează cerul/Se strânge gând cu gând, pân’se desprinde/Un mare adevăr, iar împrejur-i/Noroadele răsună, zguduite/Din temelii – la fel ca munții-acum*”⁸¹⁰.

Dar **Luceafărul** avea să fie privit, în avalul axei temporale, și ca un predecesor al baladei barbiene **Riga Crypto și lapona Enigel**, unde situația arhetipală este aceeași, dar înfățișată într-o perspectivă răsturnată. Deosebiri de detaliu sunt însă numeroase; astfel, „*regele ciupearcă*” o îndeamnă pe mica laponă să lase, să uite soarele: „*În somn fraged și răcoare*”⁸¹¹. „*Mirele poienii*” are înfățișare grotescă, dar cuvântul său pătrunde în inimă „*ca o lamă de blestem*”. Rugămintea lui: „*Dacă pleci să culegi,/Începi rogu-te cu mine*” este doar o închipuire a sacrificiului, căci speranța lui este ca Enigel: „*De partea umbrei moi să treacă...*”. La fel, și Luceafărului i se cere o „*lumire*”, care însă nu echivalează cu degradarea existențială implicată de viețuirea alături de „*ciupearca crudă de pădure*”⁸¹². Enigel „*se-nchină la soarele înțelept*” a cărui „*roată albă*” „*e stăpână/Ce zăce-în sufletul-fântână*”; suflet apolinic, așadar, mesager al luminii, așa cum este și Hyperion. Apropierea de laponă se dovedește fatală regelui Crypto care, surprins de soarele-adevăr, se „*înăcrește*”, devenind ciupercă veninoasă, cu înfățișarea marcată pe vecie: „*Ascunsa-i inimă plesnește,/Spre zece mii peceți de semn,/Venin și roșu untdelemn/Mustesc din funduri de blestem*”⁸¹³. Astfel, Crypto cel ascuns, dat de gol, ajunge să se însoțească: „*Cu măsurărița mireasă,/Să-i fie de împărăteasă*”⁸¹⁴ – reiterare grotescă a alăturării lui Cătălin de Cătălina. În ambele poeme se face simțită o „*polarizare a simbolurilor*”⁸¹⁵, în sensul de disociere a regnului vital („*eu sunt vie*”), ca latură fenomenală a vieții, de cel numenal, trecut dincolo de parametrii ființării comune. Invitația lansată de Crypto este una de întoarcere la „*starea de increat*”, așa cum și Luceafărul o chema pe prințesă în cristalul „*de mărgean*” al lumii subacvatice, însemnând „*refugiul în apa primordială purificată, lipsită de conștiința noțiunii de timp*”, și o întoarcere „*la preexistențe, la acele esențe embrionare care pot guverna lumea în principiu, înainte de a o crea, manifestându-se în ea*”⁸¹⁶. Concluzia ar fi că „*de ambele părți e vorba astfel de o alienare a unuia în folosul celuilalt.*”⁸¹⁷

Dovadă a puterii de perpetuare în timp a mitului eminescian este o **Baladă** a lui Miron Radu Paraschivescu, în fapt o condensare a substanței epice din **Luceafărul**: „*Domnița visa un voinic/Pe care nu-l văzuse niciodată;/De-aceea stătea-ngândurată/Iar lângă dânsa, pajul mic/Cu mâinile albe,*

⁸⁰⁷ în Elena Loghinovski, **De la demon la luceafăr**, Editura Univers, București, 1979, p.60.

⁸⁰⁸ Ibidem, p.241.

⁸⁰⁹ , Johann Wolfgang Goethe, **Faust**, p. 543.

⁸¹⁰ Shelley, **op. cit.**, p. 413.

⁸¹¹ Ion Barbu, **Poezii**, Editura Albatros, București, 1979, p. 28.

⁸¹² Ibidem, p. 29.

⁸¹³ Ibidem, p. 29.

⁸¹⁴ Ibidem, p. 30.

⁸¹⁵ Marin Mincu, **op. cit.**, p. 25.

⁸¹⁶ Ibidem, p. 23.

⁸¹⁷ S. Paleologu-Matta, **op. cit.** p. 121.

de nea,/ Cu straie de aur și catifea,/ Stătea în genunchi și-o privea,/ Dar pajul nu știa nimic./ / Luna coborâse în pridvor./ Carnea domniței ardea de dor/ Și-o străbătea un tainic fior./ Domnița, goală de sus până jos,/ A chemat lângă dansa pajul cel frumos;/ Carnea ei frigea de dor,/ Mâinile au coborât ușor,/ Mâinile albe ale pajului mic./ Luna s-a ascuns după un nor/ Și nu s-a mai văzut nimic.”⁸¹⁸. Un **Luceafăr** revăzut în secolul XX ca mitos al dorului defulat compensatoriu.

În cea de-a doua întrupare, Luceafărul, fiul luminii și al întunericului, este un titan primordial („*Puits de Vérité, clair et noir,/ OÙ tremble une étoile livide*”⁸¹⁹). El nu mai aparține total Numinosului, precum prima oară, semn că tensiunea erotică îi modificase oarecum natura. În opinia lui George Călinescu „e clar că el e «genial» numai pe măsura apatiei și că scurta agitație pasională a fost o eroare”⁸²⁰. Astrul, în noua sa ipostază, o invită pe fecioară să-și „lase lumea” pentru a pătrunde ca mireasă în sfera stelară, unde ea ar urma să strălucească cu o maximă luminozitate: „*Pe-a mele ceruri să răsai/Mai mândră decât ele*”⁸²¹. În fața sephirotului, sau a eonului hipercosmic⁸²², prințesa este încercată de tulburările somatice: „*Mă dor de crudul tău amor/A pieptului meu coarde,/ Și ochii mari și grei mă dor,/ Privirea ta mă arde*”⁸²³, cunoscute de la fata din **Zburătorul** lui Ion Heliade Rădulescu: „*Vezi, mamă, ce mă doare! și pieptul mi se zbate,/ Mulțimi de vinețele pe sân mi se ivesc;/ Un foc s-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate,/ Îmi ard buzele, mamă, obraji-mi se pălesc!*”⁸²⁴.

V.5. Cătălina – între riscul de-limitării și limitarea riscului

Nu mai avem un răspuns negativ direct, de data această, ci o mărturisire a neputinței fizice în fața chemării uranice sau neptunice a iubitului (acolo unde își chema perechea și zmeul din **Fata în grădina de aur**: „*O, vin cu mine, scumpă,-n fundul mării/ Și în palate splendori de cristal*”⁸²⁵). În cheie bachelardiană, tânăra ar dialoga cu sine în vis prin daimonul ei obiectivat, căci visul coincide cu momentul pierderii conștiinței individuale, când sufletul poate pătrunde până la straturile cele mai adânci ale eului⁸²⁶. Pierdută pe serpentinele visului, eroina ar fi în pericol de a „se lăsa covârșită de eul său impersonal oniric și a-l pierde pe cel real”. După această încercare, ea va reuși să se înapoieze în „fericirea limitelor”, reintegrându-se „*cerului strămt*” și beneficiind de „*noroc*”⁸²⁷. Numai că, judecând în felul acesta, pierdem posibilitatea de privi întâlnirea dintr-o perspectivă etic-eroică. Tot în tiparul lui Bachelard, aflat în filiație jungiană, Cătălina ar fi *anima* eminesciană, în timp ce Luceafărul reprezintă corespondentul masculin al reveriei, *animus*-ul. În felul acesta, „dorința de ilimitat este [...], fără ca eroina s-o știe, dorința morții”⁸²⁸.

Prințesa trebuie să-și reprime dorința de ilimitat, pentru că Luceafărul o arde prin incandescența privirii sale. Acesta este pragul dintre muritor și nemuritor – erupția de strălucire, de adevăr – pe care ea, în veleitarismul ei inocent, pare a nu-l presimți. Prezența mirelui ceresc o copleșește într-o asemenea măsură, încât și limbajul lui i se înfățișează ca fiind de sorginte prea aleasă și prea complexă pentru a putea fi „decodat” de intelectul ei: „*Deși vorbești pe înțeles,/ Eu nu te*

⁸¹⁸ Miron Radu Paraschivescu, **Poezii**, Editura Minerva, București, 1973, p.8.

⁸¹⁹ Baudelaire, **op. cit.**, **L’Irrémédiable** („Izvor de Adevăr./Unde tremură o stea lividă”, trad. n.), p. 206.

⁸²⁰ George Călinescu, **op. cit.**, vol. II, p.96.

⁸²¹ M. Eminescu, **Poezii**, p.134.

⁸²² George Călinescu, **op. cit.**, vol. II, p.101.

⁸²³ M. Eminescu, **Poezii**, p. 135.

⁸²⁴ Ion Heliade Rădulescu, **Scrieri Alese**, Editura Albatros, București, 1984, p. 27.

⁸²⁵ M. Eminescu, **Basme**, p. 105.

⁸²⁶ Marin Mincu, **op. cit.**, p. LIII.

⁸²⁷ Ibidem, p. LIV.

⁸²⁸ Ibidem, p.LVI.

pot pricepe". Sensul implicit, așadar, îi scapă prințesei, nu cel explicit, fiind, totodată, și o demisie de la efortul de a-și asuma o decizie. Invocându-și simplitatea („*Nu caut vorbe pe ales*”), ea îi cere Luceafărului, în regim de șantaj, sacrificiul suprem: „*Dar dacă vrei cu crezământ/Să te-ndrăgesc pe tine,/Tu te coborâ pe pământ,/Fii muritor ca mine.*”⁸²⁹

La fel, dar din motive mai egoiste – respectiv verificarea sentimentului printr-un sacrificiu disproportionat și ireversibil – fata închisă în grădina de aur îi cerea zmeului: „*Fă-mi dar dar nuntă nemurirea ta!*”, ceea ce-l determină pe „*geniul în nimb*” să-și privească adorata „*întunecos și fără de speranță*”⁸³⁰. În schimbul fidelității, Luceafărului i se cere botezul prin moarte, decăderea din starea sa privilegiată de atoatevăzător și atoateînțelegător. Neputând fi geniale, – dacă luăm în considerație opinia lui Schopenhauer, după care: „*Wieber können bedeutendes Talent, aber kein Genie haben: denn sie bleiben stets subjektiv*”⁸³¹ – femeile cu greu pot înțelege bărbatul de geniu. Este binecunoscuta teorie romantică, răspândită cu precădere de Coleridge, conform căreia talentul ține mai mult de dexteritate, de virtuozitate, în timp ce geniuul este o manifestare divină, un legiferator al artei. Trecerea inversă a nemuritorului prin vămile morții se face sub puterea, de data aceasta malignă, a sortilegiului iubirii. La acest punct, George Călinescu consideră că tânăra îl „*smulge pe Luceafăr din cer printr-o formulă teurgică*”, întrucât el este „*astrul veneric, [ce, n.n.] nu poate sta nesimțitor la chemările iubirii*”⁸³².

Surprins, Luceafărul realizează că i se cere „*chiar [subl. n.] nemurirea [...] În schimb pe-o sărutare*”⁸³³. Filonul raționalist al făpturii cerești se întrevede în acest răspuns uimit de aroganța inconscie a fetei. În egotismul ei, aceasta își cere drepturile inițial cu timiditate, apoi cu deplină temeritate. Ca ființă de sorginte superioară, Luceafărul își domină pornirea de a cumpăni echitatea acestui schimb; situându-se deasupra înclinației omenești de a cântări avantaje și dezavantaje, el este totodată „*jenseits von Gut und Böse*” („*dincolo de bine și de rău*”). Iată de ce partea a doua a strofei este pusă sub semnul adversativului „*dar*”: „*Dar voi să știi asemenea/Cât te iubesc de tare*”⁸³⁴.

Făptura astrală se pretează unei „*căderi*” asemenea celei a îngerilor atrași de „*ficele oamenilor*” din **Cartea lui Enoch**. Astfel, Luceafărul vorbește de „*nașterea din păcat*” și de primirea „*unei alte legi*”, fiind vorba de o „*în-carnare*” misterioasă, precum cea a „*Fiului lui Dumnezeu*”, Iisus Hristos. Motivul coborârii este, la fel, iubirea – mai puțin iubirea pentru cei „*umiliți și obidiți*”, aici, cât pentru exemplarul perfect, rasat al speciei umane. În aceste sens, de selecție rațională, observația Rosei del Conte mi se pare cu totul peremptorie: „*«Căderea» sa, precum în mitul plotinian, nu este propriu-zis o inițiativă ci mai degrabă un consens: și nu e nici măcar o „cădere” în materie ci mai degrabă o „iluminare” a materiei*”⁸³⁵. Putem, deci, vorbi de descântec, dar și de alegere conștientă.

Din momentul deciziei de a-și ispăși dragostea, Luceafărul, deși „*legat cu veșnicia*”, își dorește ieșirea din limitele frumuseții eterne și intrarea între cele ale frumuseții temporale, pentru că nu există perfecțiune fără limitare. Imperiosul „*ci voi să mă dezleg*” anunță solemnitatea deschiderii unui nou destin, obținut prin „*dez-legare*” definitivă, adică prin sacrificiu suprem. Schimbarea ordinului de ființare nu poate fi înțeleasă ca o expediție științifică declanșată din curiozitate neutră; descinderea Luceafărului beneficiază de apetit gnoseologic, dar este tragică prin ireversibilitatea ei. Totodată, din atitudinea sa față de prințesă au dispărut șovăielile ființei cu discernământ limitat, cuprinsă de beatitudinea rotației mecanice a aceluia *train-train de la vie* pe plan astral. Ipostazele angelico-demonice ale Luceafărului au însemnat o schimbare, o dezvelire a chipului titanice al lui Hyperion, fața nevăzută a acestui personaj complex – *homo duplex*. Se dovedește, astfel, că Luceafărul „*reprezintă forțele primordiale, fiind născut din vidul cosmic (cerul*

⁸²⁹ M. Eminescu, **Poezii**, p. 135.

⁸³⁰ M. Eminescu, **Basme**, p.106.

⁸³¹ în George Călinescu, **op. cit.**, vol. II, p. 91, („Femeile pot dispune de un talent însemnat, dar nu și de geniu: de aceea ele sunt mereu subiective”- trad. n.).

⁸³² George Călinescu, **op. cit.**, vol. II, p.92.

⁸³³ M. Eminescu, **Poezii**, p. 135.

⁸³⁴ *Ibidem*, p. 135.

⁸³⁵ Rosa del Conte, **op. cit.**, p.89.

și noianul apelor (marea), din întunecimea începuturilor fecundată de lumină (noaptea și soarele), din *chaosul* indeterminat (care la Eminescu are adeseori sensul grecesc etimologic de *spațiu gol* – de la *chaine*, «a fi deschis»⁸³⁶) Dar se poate vorbi și de o scufundare în teluric, așa cum o vedea Ion Barbu în poezia **Panteism**: „*Vom coborî spre caldă, impudică Cybelă, / Pe care flori de fildes ori umed putregai / Își înfrățesc de-a valma teluricul lor trai / Și-i vom aprinde coapsa fecundă, de femelă*”⁸³⁷.

V.6. Prima fază a amorului ludic și mundan. Deliciile instinctului

Cea de-a doua parte a poemului se încheie abrupt, cu „ruperea” „din locul lui de sus” a astrului, transpus acum într-o perspectivă a spațiului infinit, pierzându-se pe sine „De dragu-unei copile”: „*Și se tot duce...S-a tot dus*”⁸³⁸. Orice hamletism ținând de o *captatio benevolentiae* sfârșește aici, psihologia luciferiană primind accente hyperionice. Călătoria *ab origine* va fi în același timp și o „pierire” din țării.

Devine pregnant, astfel, că frumusețea poemului rezidă nu numai în limbajul cristalin de mari sonorități, dar și în structura aproape romanescă, am putea spune, de întretăieri ale planurilor intrigii, de anticipații și amânări, asemeni **Imperialului** beethovenian.

Această secțiune a poemului tratează, după cum bine se știe, o idilă adolescentină completată cu o neaoșă *ars amandi* – lecția-capcană pe care o oferă „vicleanul copil de casă”. Condiția lui Cătălin este umilă („*Băiat din flori și de prîpas, / Dar îndrăzneț cu ochii*”), spre deosebire de Florin, eroul basmului, care era fecior de împărat; modalitate prin care se subliniază contrastul dintre el și Luceafăr, anticipând atracția spre derizoriu a prințesei. Pajul trăiește sub semnul lui *Tyche*, al norocului, al prilejului bun dar întâmplător, căci, conform preceptului ovidian din **Ars amandi**, „*Casus in eventu est: licet hic indulgeat ausis*”⁸³⁹. De aceea, când el percepe împlinirea fizică a Cătălinei („*Dar ce frumoasă se făcu / Și mândră, arz-o focul*”), se decide să-și încerce șansa. Este prima oară când fata de împărat primește un nume propriu, ieșind din perimetrul superbiei reprezentative. Simetria onomastică – Cătălin, Cătălina – nu lasă nici o urmă de îndoială cu privire la predestinarea pe care le-o impusese poetul: aceea a fericirii restrânse, agnostice și limitative metafizic. La acest nivel, idila se înfiripă conform unui ritual instinctiv și eficient: Cătălin o cuprinde „-n treacă” pe Cătălina printr-un „*ungher degrabă*”⁸⁴⁰. Dialogul dintre cei doi este o mostră de ațâțare erotică la modul folcloric, sub imperiul unei „*furiosa libido*”⁸⁴¹, departe de solemnitatea onirică – de *amore cortese* - a sentimentului din prima parte a poemului. Privitor la această umanizare a îndrăgostirii, – despre care Nietzsche ar fi spus: *menschen zu menschen* („omenesc, prea omenesc”) – se observă că, în varianta versificată a basmului, Florin își răpește iubita cu ajutorul unei somptuoase păsări măiestre și că, pentru a ajunge sub zidurile castelului-închisoare, trebuie să reziste tentațiilor din valea amintirii și din cea a disperării, după care se confruntă cu „*un balaur tologit la soare*”⁸⁴². Adâncă umanitate din prelucrările succesive ale lui Eminescu se întrevede și în modificarea finalului aspru din basmul cules de Kunisch. Astfel, în **Fata în grădina de aur** tinerii îndrăgostiți sunt blestemați să nu moară deodată, în timp ce ultima strofă a **Luceafărului** proclamă iertarea întristat-orgolioasă a geniului (singurul care beneficiază de o transcriere înălțătoare, prin ridicarea sa de la stadiul de zmeu la cel de astru). Față de Florin, Cătălin este când rugător, când imperial și agresiv -din nou parcă ascultând de îndemnul ovidian „*Promittas facito! quid enim promittere laedit?*”⁸⁴³,

⁸³⁶ Matei Călinescu, **op. cit.**, p.174.

⁸³⁷ Ion Barbu, **op. cit.**, p.67.

⁸³⁸ Ibidem, p. 136.

⁸³⁹ **Florilegium Ovidianum**, ediție îngrijită de Grigore Tănăsescu, Editura Scripta, București, 1996, p. 118, („Întâmplarea decide succesul: pe cei îndrăzneți ea-i slujește”, trad.de Grigore Tănăsescu).

⁸⁴⁰ M. Eminescu, **Poezii**, p.136.

⁸⁴¹ **Florilegium Ovidianum**, p.118.

⁸⁴² M. Eminescu, **Basme**, p.102.

⁸⁴³ **Florilegium Ovidianum**, („Promite, promite întruna! Găsești vreo pagubă-n asta?”, trad. de G. Tănăsescu), p. 120.

aceeași strategie o va aplica și cuceritorul eminescian din poemul **Minte și inimă**: „Iar el răsând răspunde/Că nu cunoaște mila;/De nu-i voi da de voie/Mi-o ia el cu de-a silă”⁸⁴⁴.

Deși fata, aflată și acum sub magia stelară, mai stă încă pe gânduri, pajul îi cere să rădă și să-i dea „o gură, numai una”. Ea însă plutește într-o stare de neștiință a amorului fizic („Dar nici nu știu măcar ce-mi ceri”) și este prinsă cu „un dor de moarte” de „luceafărul din cer”⁸⁴⁵, cel care este desfăcut și desface – la rândul lui – de tentațiile teluricului. Cu toate că Baudelaire descoperise cu amărăciune că femeia poate fi o „*machine aveugle et sourde, en cruautés féconde!/Salutaire instrument, buveur du sang du monde*”, Cătălina nu ne apare ca o femeie-vampir, ci mai degrabă ca o ființă lipsită de voința de a se menține la nivelul regal al amorului: „*Femme impure! L’ennui rend ton âme cruelle*”⁸⁴⁶. Deficiența ei constă, așadar, nu în absența impulsului către înălțimi, ci a constanței sufletești. Iată de ce lui Cătălin îi vine destul de ușor să-i arate „din bob în bob amorul”, atâta timp cât ea este dispusă să stea „cu binisorul”; deoarece, să nu uităm, „*audentem Forsque Venusque iuvat*”⁸⁴⁷. Comparația folosită de poet este cum nu se poate mai pertinentă pentru a descrie relația vânător-pradă ce stă la baza iubirii instinctuale: „*Cum vânătoru-ntinde-n crâng/La păsărele lațul*”⁸⁴⁸.

Este vorba despre „demonia senzualității, luciul ei de gheață”⁸⁴⁹, diferită de intensitatea onirică a primei îndrăgostiri, consumată acolo unde „între ființă și neființă e un joc voluptos, un descântec de stihii și o sorginte de senzualități *ontive* [s. n.], în nadirul infinit al morții”⁸⁵⁰. Jocul dintre adolescenți preia un simbolism subtil, al unei corespondențe pe verticală între *sus* și *jos*. Astfel, Cătălinei, hipnotizată încă de strălucirea astrului (dovadă sunt ochii ei „*nemișcători*”), i se cere să-l privească la fel, *de jos în sus*, pe Cătălin – care se substituie în felul acesta imaginii iubitului uranic -, cu rezultatul unei „*nesățioase*” și „*dulci*” priviri pentru toată viața. O dată înfăptuită această înlocuire la nivel imaginativ și apoi la cel mental-lucid, „*deplina*” cunoaștere a noii iubiri se realizează prin contopirea în sărut: „*Când sărutându-te mă-nclin,/Tu iarăși mă sărută*”.

Cătălina îl ascultă pe „*copilaș*” (diminutiv indulgent, ales pentru sugestia de joc și iresponsabilitate) „*uimită și distrasă*”. În fața noului tip de cunoaștere ea se comportă „*rușinos și drăgălaș*” și „*mai nu vrea, mai se lasă*”⁸⁵¹. Rușine datorată poate abolirii cuvântului, față de comunicarea cu Luceafărul, desfășurată sub regimul *rostirii*, iar nu al *atingerii*.

Prințesa recunoaște, totuși, în paj un posibil *alter ego* atunci când admite că: „*Și guraliv și de nimic,/Te-ai potrivi cu mine...*”. Există o latură ludică, înclinată să ia totul *à la legere*, în compoziția sufletească a vlăstarului regal. Această latură o împiedecă să aibă acces la cunoașterea completă și absolută, dar îi conferă vitalitate și autenticitate ca personaj literar. Ea nu este încercată de baudelairiană „*la froide majesté de la femme stérile*”⁸⁵². Un singur *dar* apare în calea idilei însăilate prin cotloanele castelului, și el este legat de cealaltă latură, cea marin-contemplativă a fetei. Orizontului îngust al fericirii oferite de Cătălin i se opune cel ilimitat pe care i-l descoperise luceafărul „*răsărit/din liniștea uitării*”. În funcție de „orizontul de așteptare”. fiecăruia i se poate ivi un Luceafăr sau un Cătălin.

V.7. Suprapunerea barocă a oglinzilor. Iubirea *coborâtoare*

Mai este vorba, apoi, și de complexa relație stea-mare, uranic-neptunic, lumină-întuneric, întâlnită la Eminescu. Luceafărul este cel care penetrează fosforic întunecimea de haos a mării; de

⁸⁴⁴ M. Eminescu, **Teatru**, vol. II, p. 156.

⁸⁴⁵ M. Eminescu, **Poezii**, p.137.

⁸⁴⁶ Charles Baudelaire, **op. cit.**, („mașină oarbă și surdă, bogată în cruzimi!/Salutar instrument, îmbătat de sângele lumii”, trad. n.), („Femeie impură!Urâtul îți roade inima crudă”, trad. n.), p.71.

⁸⁴⁷ **Florilegium Ovidianum**, p.122, („Soarta și Venus i-ajută pe cei care au cutezanță “, trad. de G. Tănăsescu).

⁸⁴⁸ M. Eminescu, **Poezii**, p.137.

⁸⁴⁹ Ion Negoitescu, **op. cit.**, p. 165.

⁸⁵⁰ Ibidem, p. 166.

⁸⁵¹ M. Eminescu, **Poezii**, p.137.

⁸⁵² Charles Baudelaire, **op. cit.**, („recea maiestate a femeii sterile”, trad. n.), p. 76.

aici și atracția magnetică a elementelor contrarii, apă și foc: „*Când ale apei valuri trec/Călătorind spre dânsul*”⁸⁵³. Luceafărul este cel care dă perspectivă orizontală și verticală întinderii oceanice – îi conferă sens, cu alte cuvinte. El face posibilă comunicarea între *civitas Dei* și *civitas terrena*, înlesnind trecerea selectivă dintr-una într-alta. Amorul Luceafărului se face cunoscut prin *lucire*, așa cum întreaga natură eminesciană folosește drept cod al comunicării inter-cosmice *lucirea* și *sclipirea*. Se întregește, astfel, un mit al oglinzii ca prelucrare romantică a recuzitei baroce. Oglinda este suprafața impenetrabilă, mediu al re-transmiterii imaginii reflectate către interiorul ei, prin auto-contemplare. De aceea marea se constituie într-o oglindă planetară ce reflectă stelele prinse de un firmament care, și el, apare ca o oglindă când tulbure, când clară. Un joc de oglinzi paralele, născător de adâncimi insondabile și subliminale, așa cum îl vedea și Baudelaire: „*Homme libre, toujours tu chériras la mer!/La mer est ton miroir; tu contemples ton âme/Dans le déroulement infini de sa lame,/Et ton esprit n’est pas un gouffre moins amer./Tu te plais à plonger au sein de ton image*”⁸⁵⁴.

Lucirea amoroasă a Luceafărului poate fi simultan altruistă („*Durerea să-mi alunge*”) și elitistă („*Dar se înalță tot mai sus,/Ca să nu-l pot ajunge*”). În felul acesta astrul ridică, stimulează, înobilează. Faptul că fata are multe porniri gravitaționale îl face pe acesta să pătrundă „*trist cu rațe reci/Din lumea ce-l desparte...*”⁸⁵⁵. Identificăm, astfel, o relație maestru-discipol a cărei extincție este anticipată, deja, de la jumătatea poemului, prin resemnarea Cătălinei, care își abstractizează iubirea și refuză o implicare totală: „*În veci îl voi iubi și-n veci/Va rămânea departe...*”

Sfâșierea ei interioară se desfășoară pe două planuri - unul diurn-terestru și altul nocturn-eteric: „*De-aceea zilele îmi sunt/Pustii ca niște stepe,/Dar noaptea-s de-un farmec sfânt/Ce nu-l mai pot pricepe*”⁸⁵⁶. În felul acesta, prințesa se definește ca o făptură de formație barocă, pentru care regimul nocturn al imaginației înseamnă proiectarea în mister și în aventură erotico-gnoseologică. Autenticitatea revelației ce-i fusese oferită este susținută tocmai de imposibilitatea de a fi descrisă și înțeleasă în totalitate, ca și de rememorarea ei în cheie sacră. Iar dacă tânăra s-ar fi lăsat cotropită de inerția acestei staze, ei i s-ar fi putut aduce învinuirile de persistare în ambiguitate și de lipsa curajului moral, dar în nici un caz de frivolitate infidelă: „*Tes yeux, où rien ne se révèle/De doux ni d’amer,/Sont deux bijoux froids où se mêle/L’or avec le fer*”⁸⁵⁷.

Oricum, pentru Cătălin aceste argumente nu au nici un înțeles („*Tu ești copilă, asta e...*”). Insensibil la metafizica amorului, el lansează etern-haiducescul: „*Hai ș-om fugi în lume*”, în scopul pierderii urmelor și a uitării de nume. O chemare în anonim, în evidentă contradicție cu invitația basilică, atotcârmuitoare, lansată de Luceafăr. Dar mai este și „momirea” amoroasă a perioadei veroniene, îndulcită de gândul ieșirii din „orașul-furnicar” și de pierderea izbăvitoare în natură, văzută ca o întoarcere la ingenuitatea copilăriei. Așa se face că fugarii se imaginează viețuind „*cuminți*”, „*voioși și teferi*”. Mai există o implicație a fugii, și anume pierderea „*dorului de părinți/Și visul de luceferi*”⁸⁵⁸. Eradicarea dorului și a visului – a trecutului sentimental și a imaginației înălțătoare, deci – este ceea ce dorește să obțină pajul, speriat de ora la care –în viziunea lui Vasile Voiculescu -: „*Dă haosul din nou în muguri cruzi,/Luceafărul își caută pereche/Și carnea spațiilor tremură...*”⁸⁵⁹.

Se creează, astfel, o paralelă la cererea prințesei către Luceafăr – aceea de a cădea în cercul muritorilor -, întrucât și Cătălin încearcă să o abată pe Cătălina de pe o orbită mai vastă, pentru a o integra alteia, de rază mult mai scurtă. O situație arhetipală de captare a existențelor superioare

⁸⁵³ M. Eminescu, **Poezii**, p. 138.

⁸⁵⁴ Charles Baudelaire, **op. cit.**, **L’Homme et la Mer**, („Omule liber, totdeauna vei îndrăgi marea!/Marea e oglinda ta; în infinita tremurare a oțelului ei/Tu îți contempli sufletul./Căci spiritul-ți, la fel, e-un abis./Cum îți mai place să plonjezi în chiar miezul înfățișării tale”, trad. n.), p.47.

⁸⁵⁵ M. Eminescu, **Poezii**, p. 138.

⁸⁵⁶ Ibidem, p.138.

⁸⁵⁷ Charles Baudelaire, **op. cit.**, **Le serpent qui danse**, („Ochii tăi, unde nimic aspru sau blând/Nu se citește./Sunt două bijuterii reci unde se amestecă/Fierul cu aurul”, trad. n.), p. 78.

⁸⁵⁸ M. Eminescu, **Poezii**, p.139.

⁸⁵⁹ Vasile Voiculescu, **Poezii, Dintr-o cântare a cântărilor profană**, Editura Porto-Franco, Galați, 1995.

de către cele inferioare, reluată ulterior de Ion Barbu în **După melci, Ritmuri pentru nunțile necesare** și, bineînțeles, în **Riga Crypto și Iapona Enigel**. Aidoma fetei de împărat, băiatul din **După melci** atrage prin descântec melcul afară din cochilia sa, unde vremea neprielnică îl surprinde și-l omoară. Bocetul descântătorului nu face decât să consfințească tragedia: „– *Melc, melc, ce-ai făcut/Din somn cum te-ai desfăcut?/Ai crezut în vorba mea/Prefăcută...Ea glumea!*”. Ori îndemnul la reclusiunea protectoare, distrusă din joacă și capriciu: „– *Astea-s vorbe și descântec!/Trebuia să dormi ca ieri,/Surd la cânt și îmbieri*”⁸⁶⁰.

Pentru Luceafăr, experiența amoroasă – necesară, însă amară – înseamnă cunoaștere, dar și „cădere”, precum se va întrezări și în **Ritmuri pentru nunțile necesare**: „*Înspre tronul moalei Vineri/Brusc, ca toți amanții tineri,/Am vibrat/Înflăcărat:/Vaporoasă/Rituală/O frumoasă/Masă/Scoală!/În brățara ta fă-mi loc/Ca să joc, ca să joc,/Danțul buf/Cu reverențe/Ori mecanice cadente./Ab, ingrată/Energie degradată,/Brută ce desfaci pripită/Grupul simplu din Orbită,/Veneră/Inimă/În undire minimă*”. Cădere din roata luminoasă, dar rece, a raționalului Mercur, până la stadiul de: „*Paj al Venerii,/Oral/Papagal!/În cristalul tău negat,/Spre acel fumegat/Fru Mercur/De pur augur,/Peste îngeri, șerpi și rai/Sună vechi:/I-ro-la-hai*”⁸⁶¹.

V.8. Zborul la origine și chestionarea ilimitatului. Tentația re-înființării ființei

A treia parte a poemului descrie, după principiul intersectării planurilor epice, călătoria Luceafărului – „*rupt*” din locul său - prin spațiu și timp, către Demiurg. Imaginea proiectării astrului într-un *abyssus superior* este glorioasă: „*Creșteau/În cer a lui aripe,/Și căi de mii de ani treceau/În tot atâtea clipe*”⁸⁶². Sugestia hipertrofierii aripelor luciferiene este o descifrare metaforică a formulei fizice $V=S/T$. Cu cât sporește eforul cinetic, cu atât se comprimă durata temporală, încât vremea ajunge să fie măsurată în ani-lumină. Timpul devine clipă.

Zborul Luceafărului se desfășoară între două ceruri paralele – reprezentare cartografică a cosmosului de sorginte ptolemaico-aristotelică: „*Un cer de stele dedesubt,/Deasupra-i cer de stele?*”. În această structură universală fixă, numai Cătălina și Luceafărul sunt puncte mișcătoare: „*Părea un fulger ne-ntrerupt/Rătăcitor prin ele*”⁸⁶³. Dar după această primă viziune însoțită de atributele clarității și stabilității, urmează o lume supra-lunară: „*a chaosului văz*”. În fapt, călătorul atinge punctul generic al luminii; el ia parte, astfel, la prima zi a creației, deoarece parcursul său este și o întoarcere la acea *fons et origine* a tuturor lucrurilor. Zborul către Ființă, în limbaj heideggerian, este „modalitatea de a fi” (*Seinsweise*) a *Dasein*-ului. Conștiința limitei se traduce în chestionarea ilimitatului; de aceea *Dasein*-ul „nu are o ființă dată odată pentru totdeauna (*ein Vorhandensein*, „o prezență inertială”)”⁸⁶⁴. Hyperion se întoarce către propria sa geneză („*Vedea, ca-n zăna cea dintâi,/Cum isvorau lumine*”), într-un efort de a o modifica. Scopul lui, temerar, nu este unul egoist, ci e determinat de dorința de a se integra lumii iubirii, chiar dacă aceasta este perisabilă. Căci Luceafărul nu este *weltlos* („lipsit de lume”)și *weltarm* („sărac în privința lumii”), ci *weltbildend* („plăsmuitor de lume”)⁸⁶⁵. Din aceste rațiuni ajunge Hyperion în miezul Nimicului; iar dispoziția afectivă, *Stimmung*-ul, care-l îndreaptă către *ființarea ca ființare* este teama (*Angst*)– teama de moartea afectivă. Dacă demersul hyperionic poate fi văzut ca o revoltă titanică, ca o negare, tot sentința heideggeriană este cea care îl absolvă: „Nimicul este mai originar decât nu-ul și negarea”⁸⁶⁶. Nimicul, care „reprezintă totala absență a deosebirii”⁸⁶⁷, nu va concede demisiei hyperionice căci

⁸⁶⁰ Ion Barbu, **op. cit.**, p.13.

⁸⁶¹ Ibidem, pp. 33-34.

⁸⁶² M. Eminescu, **Poezii**, p. 139.

⁸⁶³ Ibidem, p. 139.

⁸⁶⁴ Martin Heidegger, **Repere pe drumul gândirii**, traducere de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, Editura Politică, București, 1988, p.31.

⁸⁶⁵ Ibidem, p. 22.

⁸⁶⁶ Ibidem, **Ce este metafizica?**, p. 38.

⁸⁶⁷ Ibidem, p. 39.

„Nimicul însuși nimicnicește”⁸⁶⁸. Pentru filozoful german *Da-sein* înseamnă „stare-de-menținere (*Hineingehaltenheit*) în Nimic”, iar această „aflare-dincolo de ființare”⁸⁶⁹ este numită transcendență. Totuși, deși Luceafărul se menține într-o existență metafizică („μετα τα φυσικά”), „într-o depășire a ființării în întregul ei”⁸⁷⁰, cea care sapă adânc în el este presimțirea finitudinii (*Verendlichkeit*). Intrat într-o criză a limitării, într-o „irumpere care face să erupă” (*der aufbrechende Einbruch*)⁸⁷¹, astrul – ca emisar al cosmosului – este absorbit de haos. Sub presiunea vitezei, lumina pare să se lichefieze: „Cum izvorând îl înconjoară/Ca niște mări, de-a-notul.../El zboară, gând purtat de dor,/Pân’piere totul, totul”⁸⁷².

Vidul spațial implica, totodată, involuția temporală. Este „anticamera” Demiurgului, trecerea prin „în zadarul” Nimicului pentru a izbucni, apoi, fără nici un preambul dantesc, în superbia divină. Mai poate semnifica, în lecțiune aristotelică, trecerea de la potență la act: „Căci unde-ajunge nu-i hotar,/Nici ochi spre a cunoaște,/Și vremea-ncearcă în zădar/Din goluri a se naște.”⁸⁷³

Nu mai puțin zborul Luceafărului poate fi descifrat în cheie daoistă, ca însemnând „călătoria la Originea lucrurilor”, întoarcerea la începutul tuturor lucrurilor. Acolo, spiritul inițiatului se poate desface din corsetul spațio-temporal pentru a retrăi eternul prezent – cel despre care vorbea și Schopenhauer. Așa va fi înțeles și extazul mistic al șamanului, în timpul căruia acesta zboară către „Centrul Lumii”, unde, eliberat de constrângerile cronotopice, are șansa de a se reintegra epocii paradiziace de dinainte de „cădere”⁸⁷⁴. Singura deosebire, esențială, rezidă în faptul că Hyperion nu spintecă haosul pentru a se reintegra cosmosului, ci pentru a cere dreptul la „cădere”, în iluzia unui liber arbitru. Recunoaștem superbia volitivă a Prometeului shelleyan: „Rămân monarh deplin asupra mea,/Stăpân peste lăuntricele-mi chinuri”⁸⁷⁵.

În afara Nimicului își mai face simțită prezența o altă forță („O sete care-l soarbe”), Ființa absolută, întrucât „Ființa pură și Nimicul pur sunt unul și același lucru”⁸⁷⁶. Numai în acest sens Nimicul devine demn de a fi supus întrebării (*fragwürdig*)⁸⁷⁷. Și doar pe „temeiul uimirii – adică a stării-de-revelare a Nimicului – se naște „de ce”-ul”⁸⁷⁸. În același timp, absorbția în neant coincide cu abandonarea memoriei („E un adânc asemenea/Uitării celei oarbe”); încercare lethică la care Luceafărul va rezista, totuși. Dovadă că, o dată ajuns în fața Demiurgului, nu uită să ceară – fără nici un fel de preambul – eliberarea de sub atemporalitate, văzută în toată materialitatea sa incredibilă: „greul negrei vecinicii?”. Adresarea către marele creator se face cu apelativul Părinte, spre deosebire de ezotericul Adonai cu care îl gratula zmeul din **Fata în grădina de aur**: „– O, Adonai! al cărui gând e lumea”⁸⁷⁹. Tot acolo, zmeul se acuza („Pe-o muritoare eu iubesc, nebunul”)și-și implora, practic, distrugerea: „Și sfarmă-n așchii vecinicia mea.”⁸⁸⁰. Dar iată că Hyperion vorbește de „a lumii scară-ntreagă”, consacrand imaginea despotului atotputinte din marile poeme romantice; imagine legată de factorul *putere*, așa cum fusese el semnalat încă în **Paradisul pierdut** al lui John Milton, unde gloria lui Iehova amintea de fastul curții lui Carol I⁸⁸¹. Este, în fond, o negociere („O, cere-mi Doamne, orice preț”)între Hyperion și Demiurg – așa cum remarca încă Garabet Ibrăileanu -, având ca scop schimbarea de soartă; ceea ce, în concepția astrului, ar fi destul de simplu întrucât Demiurgul este α și ω: „Căci tu izvor ești de vieți/Și dătător de moarte”. Dar - observă Ion Negoitescu

⁸⁶⁸ Ibidem, p. 43.

⁸⁶⁹ Ibidem, p. 44.

⁸⁷⁰ Ibidem, p. 47.

⁸⁷¹ Ibidem, p. 35.

⁸⁷² M. Eminescu, **Poezii**, p.139.

⁸⁷³ Ibidem, p. 139.

⁸⁷⁴ Mircea Eliade, **Istoria credințelor și ideilor religioase**, vol. II, Editura Universitas, Chișinău, 1992, p. 34.

⁸⁷⁵ Shelley, **op. cit.**, p. 377.

⁸⁷⁶ G. W. F. Hegel, **Știința logicii**, Editura Academiei, București, 1966, p. 64.

⁸⁷⁷ Martin Heidegger, **op. cit.**, p. 49.

⁸⁷⁸ Ibidem, p. 50.

⁸⁷⁹ M. Eminescu, **Basme**, p. 109.

⁸⁸⁰ Ibidem, p. 110.

⁸⁸¹ în Matei Călinescu, **op. cit.**, p. 47.

– Dumnezeu creștin lipsește din universul poemului eminescian, „peste care își întinde stăpînirea doar *imaginea* divinității, Demiurgul. Acesta, după gnosticii valentinieni, a fost creat de Sophia-înțelepciunea, ca un omagiu celui nevăzut și – nici bun nici rău – stă între Dumnezeu și Satana, fiind un fel de Logos platonician, și deci pe linia ideii hegeliene atât de prezentă în figurările lui Eminescu.”⁸⁸². Neintuind acest aspect, Hyperion își combină absurdă cerere cu o ofertă pe măsură: „*Reia-mi al nemuririi nimb/ Și focul din privire*”⁸⁸³. S-ar produce, astfel, o stingere a ființei, o ridicare a harului, compensatorie pentru profana „*oră de iubire*” pe care el și-o dorește.

De observat este că ceea ce-l mistuie pe Luceafăr nu e revolta ci pasiunea; de aceea zborul său nu va fi blocat de *poarta închisă* ce poate deveni „cauza complexului luciferic”⁸⁸⁴, așa cum se întâmplase cu neșabuitul Dan-Dions. Într-un fel, tulburarea pe care Hyperion o provoacă în cosmos decurge dintr-un anumit *tedium* și o dorință de a inversa condiția de „om nemuritor” cu aceea de „zeu muritor”, având în vedere felul în care erau ele înfățișate în concepția curajoasă a lui Heraclit⁸⁸⁵. În ambele cazuri, *imitatio Dei* rămâne datoria maximă a Luceafărului, care se ferește, pe cât posibil, să cadă în *hybris*-ul căutării exclusive a fericirii personale; deși ne aducem aminte de natura compozită a sufletului său - revelată în cele două „nașteri” stihiale -, asemănătoare celei satanice din **Eloa**• lui Alfred de Vigny: [Satan, n.n.] „*Purta o diademă legată-n negru-i păr,/ Era coroană, poate, poveră-n adevăr*”⁸⁸⁶, sau celei a protagonistului din **Demonul** lui Lermontov: „*Strălucitor de frumusețe;/ Și ca furtuna-n stînsul ei,/ Pătrunși de-o stranie mahnire/Râvnind pierduta fericire,/ Ard ochii lui de neguri grei*”⁸⁸⁷. Mai mult, solicitantul încearcă să-și motiveze logic pretenția, aducând ca argument ieșirea inițială din haos căreia n-ar trebui să-i contravină întoarcerea în neant pe poarta perisabilei fericiri omenești. La acest punct, Hyperion încă mai aduce cu duhul htonian, denumit *Eon* de către Adonai, din **Fata în grădina de aur** („Eon”, ca expresie subsumată grecescului *daimon*⁸⁸⁸). Astfel scos din *apathia* celestă și transformat de sentimentul fetei de împărat, Luceafărul „condensează doar ca simbol, într-o magică întrupare, figurile din mitos, plâsmuirile plutonice, acei androgini ai morții: Voievodul, îngerul Somnului, demonul Somniei, regele Somn, Eonul ce ia trup de androgin pal”⁸⁸⁹.

Confesiunea hyperionică, construită din paralele semantice: „*Din chaos Doamne-am apărut/ Și m-aș întoarce-n chaos.../ Și din repaos m-am născut,/ Mi-e sete de repaos*”⁸⁹⁰, întărește, o dată mai mult, impresia de stingere, de scufundare pesimistă în regiunile inferioare ale imperiului sublunar. Haosul și repaosul se constituie în simboluri brahmanice ale morții, ale adormirii. Și, așa cum considera Edgar Papu, „somnul alcătuiește un fel de seră închisă, unde se coc fructele dragostei, adăpostite de frigul treaz al stării de conștiință”⁸⁹¹. Întregul fragment intră în analogie cu cel din **Katha Upanișad**, unde tânărul înțelept Naciketas îl întâlnește pe Yama, zeul morții, pentru a-i fi dezvăluite tainele celeilalte lumi.⁸⁹²

V.9. Ruptura ontologică dintre creat și increat

Pentru prima dată, în acest punct al intrigii, astrul este chemat pe numele său tainic – „numele de putere” din vechea tradiție egipteană cu care se îmblânzeau duhurile tărâmului de Dincolo -, singurul capabil de a-l smulge din hipnoza iubirii-moarte. Luceafărul este numele

⁸⁸² Ion Negoîtescu, **op. cit.**, p. 25.

⁸⁸³ M. Eminescu, **Poezii**, p. 140.

⁸⁸⁴ Zoe Dumitrescu-Bușulenga, **Eminescu. Cultură și creație**, p. 160.

⁸⁸⁵ în S. Paleologu-Matta, **op. cit.**, p. 116.

⁸⁸⁶ Alfred de Vigny, **Versuri alese**, trad. de Ionel Marinescu, Editura Tineretului, București, 1968, p. 52.

⁸⁸⁷ Mihail Iurevici Lermontov, **Demonul**, trad. de George Lesnea, Editura Univers, București, 1977, p. 23.

⁸⁸⁸ în George Munteanu, **op. cit.**, vol. I, p. 344.

⁸⁸⁹ Ion Negoîtescu, **op. cit.**, p. 164.

⁸⁹⁰ M. Eminescu, **Poezii**, p. 140.

⁸⁹¹ Edgar Papu, **op. cit.**, p. 107.

⁸⁹² în Amita Bhowe, **Eminescu și India**, Editura Junimea, Iași, p. 125.

jumătății de astru întoarse spre pământ, iar Hyperion al celei răsucite către înălțimile supra-lunare. Rostindu-i acest din urmă nume, însoțit de o dezvoltare apozițională („*ce din genuni/Răscăi c-o-ntreagă lume*”), Demiurgul încearcă să-l trezească din uitarea rangului ființei sale. Așadar, nu prin dezvăluirea infidelității Cătălinei se purcede la recâștigarea lui Hyperion, ci prin reamintirea demnității și rolului său de erou. Hyperion este o căpetenie stelară cuprinsă într-un intricat sistem astral. Nici Demiurgul nu are cunoștință de originea lui exactă, putând doar menționa că vine „*din genuni?*”; în varianta versificată a basmului lui Kunisch Demiurgul își va declina preeminența asupra Eonului („*Tu, care nici nu ești a mea făptură*”), înălțându-l, în schimb, la demnități originar-orifice: „*Tu, ce sfințești a cerului colone/Cu glasul mândru de eternă gură.../Cuvânt curat ce-ai existat, Eone,/Când universul era ceață sură...?*”⁸⁹³.

De aceea, uluitoare apare cererea unui asemenea „arhiereu”, ce poate fi integrată doar acelor „*semne și minuni/Care n-au chip și nume*”. Surprinde, însă, și glasul demiurgic ce se pronunță cu dispreț la adresa oamenilor, întrucât aceștia stau sub semnul perisabilității: „*Dar piară oamenii cu toți,/S-ar naște iarăși oameni*”⁸⁹⁴. Din acest punct de vedere, omul nu este unicat ci un produs de serie ce se varsă nediferențiat în oceanul umanității, putând determina, cel mult, fluxul sau refluxul istoriei. Cu plecare din acest punct va avea loc tranzacția dintre Demiurg și Hyperion. Chiar și creația pământurilor este numai o „*durare-n vînt*” de „*deșerte idealuri*”; în cele din urmă, omul nu poate depăși istoria – această obsesie a romanticilor – înspre eternitate. Tocmai dintr-o asemenea obositoare repetiție decurge impresia de inutilitate și insignifianță a efortului omenesc: „*Când valuri află un mormânt/Răsar în urmă valuri*”. Totuși, viziunea demiurgică se integrează „*viziunii escatologice, în care se unifică începutul cu sfîrșitul*”, și care constituie „*fundalul întregii opere eminesciene*”⁸⁹⁵ (și pe care G. Călinescu o considera o viziune a unui univers în semicerc, cu capetele arcului în generarea și extincția lumii).

Rasa umană stă, de asemenea, sub constrângerea lui *Tyché*, a norocului, fiind incapabilă de a-și asuma propria libertate (precum îi declara ritos și Marele Inchizitor, din romanul dostoevskian **Frații Karamazov**, reîntrupatului Iisus): „*Ei doar au stele cu noroc/Și prigoniri de soartă*”. La fel se întâmplă și în poemul de tinerețe **Povestea magului călător în stele** - dar la un nivel superior și în sens invers -, unde conduita îngerului-pământean determina soarta stelei care rămăsese să-i țină locul pe boltă. Astfel, trădarea Cătălinei va însemna și „implozia” astrului corespunzător „duratei” – în accepție bergsoniană – ei pământeste. Între mortal și imortal nu pot exista decât raporturi antitetice, conform opoziției dintre determinat și indeterminat, dintre catafatic și apofatic: „*Noi nu putem avea nici timp, nici loc,/Și nu cunoaștem moarte*”⁸⁹⁶. „Necunoașterea” morții este un avantaj, dar și o pierdere, o scădere gnoseologică – un „*imobilism al duratei*”⁸⁹⁷ ce va putea fi regăsit în **Glossă**. De altfel, Allain Guillerrou sublinia că „raportul dintre eternitatea creatoare și eternitatea creată e absurd. Există o soluție: moartea definitivă, neantul. Dar neantul nu poate fi dat de eternitatea creatoare. Ea s-ar nega pe sine, dîndu-l. Aceasta e drama existenței (ființei)”⁸⁹⁸. Un univers închis și etern, așadar, din care nu există evadare ci doar o eternă reîntoarcere. Totodată, aceasta este și picătura de absurd din oceanul inspirației eminesciene, nu îndeajuns de insignifianță pentru a nu lăsa impresia unei frustrări exasperate.

Descoperim, astfel, o aparentă *pantha rei*, măsurată de succesiunea ciclurilor solare: „*Din sînul vecinicului ieri/Trăiește azi ce moare,/Un soare de s-ar stinge-n cer/S-aprinde iarăși soare*”. Esența fiind cu totul alta, anume o pan-cosmică învîrtire în cerc. De unde tentația budistă a metempsihozei și a luteranei predestinări sufletești: „*Părînd pe veci a răsări/Din urmă moartea-l paște,/Căci toți se nasc spre a muri/Și mor spre a se naște*”⁸⁹⁹. În această succesiune depersonalizată – din care face parte și

⁸⁹³ M. Eminescu, **Basme**, p. 111.

⁸⁹⁴ M. Eminescu, **Poezii**, p. 140.

⁸⁹⁵ S. Paleologu-Matta, **op. cit.**, p. 112.

⁸⁹⁶ M. Eminescu, **Poezii**, p. 141.

⁸⁹⁷ Allain Guillerrou, **Geneză interioară a poeziilor lui Eminescu**, traducere de Gheorghe Bulgăr și Gabriel Pîrvan, în colecția „Eminesciana”, nr. 11, Editura Junimea, Iași, 1977, p. 377.

⁸⁹⁸ *Ibidem*, p. 376.

⁸⁹⁹ M. Eminescu, **Poezii**, p. 141.

Demiurgul – numai Hyperion are tăria de a lupta pentru un anti-destin demn și semnificativ, înfățișându-se, astfel, ca „un arhanghel și ca un mort, arzând de nesațiu erosului, de nesațiu malefic”⁹⁰⁰. Scurta expunere filosofică pe care Demiurgul i-o face lui Hyperion stă mărturie pentru dispoziția rațională a eroului din această perioadă a creației eminesciene. Fără ca rebeliunea etapei de tinerețe să fi dispărut întru totul, ea s-a subtilizat până la apropierea de doctrina stoică. Și nu putem decât să fim de acord cu aprecierea lui Matei Călinescu, după care „revolta romantică de esență titanică n-a dispărut, ea s-a sublimat însă, a fost supusă unui proces de maximă intelectualizare și esențializare”⁹⁰¹. În timp ce resemnarea sufletească (eroică) provine din contrastul acut între impulsul negator și conștiința zădărniceii insurmontabile, ori din „dualismul structurii eminesciene: o tensiune extraordinară între impulsul revoltei titanice și conștiința lui *vanitas vanitatum*”⁹⁰².

V.10. Patrulaterul ispitelor. Conștiința de castă

Pentru a câștiga timp (în așteptarea „căderii” Cătălinei), sau numai pentru a testa caracterul eonului, Demiurgul lansează cele patru faimoase propuneri – un patrulater al ispitelor care să zădărnicească tentația Erosului. În lipsa „generozității” demiurgice, titanul ar putea fi privit ca un „uzurpator odios și viclean”⁹⁰³ de natură prometeică, a cărui abordare rațională și compensatorie ar fi inutilă. Dar, prin faptul că „ierarhul” îi adresează cuvântul său „*de-ntâi*”, chemându-l la ordine prin contrabalansarea valorică a Erosului, se probează complexitatea ontologică a faptei hyperionice. Astrul este cel care „*rămâne*” „*oriunde ar apune*”, zăvorât într-un prezent etern, schopenhauerian, care-l și înobilează. Este adevărat că „prin simțirea legii divine ca o povară, prin năzuința de a se libera de ea [...] și prin intensitatea sentimentelor, - după cum spunea D. Popovici – Hyperion este într-adevăr un titan; pe de altă parte însă el este un izolat și soluția definitivă la care ajunge – izolarea în înălțime – este caracteristică geniului în concepția schopenhaueriană”⁹⁰⁴. Fieea hyperionică, însă, în profunzimea ei, este îmbibată mai cu seamă de iubire. Iubire situată cu mult peste nivelul dorinței, întrucât dorința tânjește după o împlinire prin posesie.

Iată de ce Hyperion nu este tentat de ipostaza Înteptului, nici de cea a lui Orfeu, nici de aceea a Împăratului justițiar sau de cea a Cuceritorului. Nu faima este cea care l-ar putea subjugă, de orice natură ar fi ea: artistică, sapiențială sau militară. Chiar și ipostaza orfică, prin dislocarea spațială de inspirație biblico-folclorică pe care o presupune, reprezintă un raport de *putere*: „*Vrei să dau glas acelei guri, / Ca după-a ei cântare / Să se ia munții cu păduri / Și insulele-n mare?*”⁹⁰⁵.

Adoptând o atitudine blagiană *avant la lettre*, Hyperion refuză și instigarea la *faptă*, acolo unde ar putea arăta *dreptate și tărie*, împărțind „*pământul în bucăți*” spre a-l face „*împărțit*”. În condițiile în care renunțarea la demnitatea astrală în favoarea iubirii este un act sublim, atașamentul pentru isprăvi spațio-temporale ar fi absurd. Iubirea înfrânge monotonia unui univers monolitic și stereotipic, pe când fapta glorioasă la scară umană este doar un *pharmakon* de natură inferioară. Pentru a-și uita dragostea, Luceafărului i se oferă „*catarg lângă catarg*” și oștiri cu care să răscolească „*pământu-n lung și marea-n larg*”, ca și cum suferința sa ar fi dată de *spleen*-ul byronian, de un *mal de siècle* mussetian, ori de *weltschmerz*-ul wertherian. Hyperion respinge fantasmalele voinței de putere în favoarea concreteții iubirii, iar alegerea sa ar fi una profund revelatoare dacă nu s-ar raporta la „*acel pământ rătăcitor*”. Pentru că, trezită din acea „anamneză a stării ei primare, o apatie pentru lumea terestră și o nostalgie de absolut”⁹⁰⁶, Cătălina nu ajunge, în final, la o „oroare de

⁹⁰⁰ Ion Negoitescu, **op. cit.**, p. 163.

⁹⁰¹ Matei Călinescu, **op. cit.**, p. 41.

⁹⁰² *Ibidem*, p. 44.

⁹⁰³ *Ibidem*, p. 54.

⁹⁰⁴ D. Popovici, **op. cit.**, p. 317.

⁹⁰⁵ M. Eminescu, **Poezii**, p. 141.

⁹⁰⁶ George Călinescu, **op. cit.**, vol. II, p. 100.

geniu”⁹⁰⁷ – așa cum hazardat considera G. Călinescu -, ci la o reconsiderare a condiției geniale. La o primă vedere, dorința Luceafărului pare o simplă „rătăcire”, ceea ce-l determină pe Demiurg să-l întrebe direct, în afara oricărei demonstrații filosofice a inutilității, „pentru cine vrei să mori?”.

Dezvăluirea infidelității iubitei care-i cerea moartea nu este urmată de descrierea traumei pe care o va fi trăit îndrăgostitul celest. Nu de procesul psihologic este interesat poetul, ci de relevarea lipsei de corespondență spirituală în iubire, de caducitatea sentimentului sprijinit pe cecitatea față de non-valoare. Prin trecerea sub tăcere a zburciorului sufletesc al lui Hyperion, poemul beneficiază de puterea de sugestie a statuielor michelangioloști incomplet șlefuite. Măiestria a fost detectată și de Edgar Papu: „calitatea lui Eminescu de a conjuga exactitatea impecabilă a desenului cu un suflu infinit sugestiv care îl învăluie”⁹⁰⁸. Și Alain Guillerrou, urmărind o paralelă genetică între **Luceafăr** și **Glossă**, remarca discreția mijloacelor de exprimare a suferinței, a înfrângerii: „Aportul **Luceafărului** la poemul **Glossă** este acest calm și această seninătate care marchează ultimele redactări și care, la rândul lor, merg mai departe în direcția optimismului și speranței, decât a făcut-o concluzia deznădăjduită din **Luceafărul**”⁹⁰⁹. Astfel se face că, datorită sublimării durerii în muzicalitatea inefabilă a versului, „seducția eminesciană este tiranică și indiscutabilă”⁹¹⁰.

V.11. Contaminarea *luciferică* a Cătălinei.

Hyperion revine, așadar, la starea ontică de Luceafăr. Titanul care se smulsese din geometria prestabilită a cerurilor și care înfruntase nemărginirea infinitului pentru a se arunca în inima Nimicului – la confluența dintre Ființă și Neființă -, se încastrează în harta galactică, readoptând eleatismul inițial. În lipsa impulsului iubirii nu mai rămâne nici un imbold care să perturbe ierarhia universală. Reîntors la „*locul lui venit din cer*”, Hyperion pare să-și reverse lumina „*ca și-n zina cea de ieri*”⁹¹¹. Dar fluxul luminos, de iubire și înțelepciune, nu mai poate fi de aceeași calitate, din moment ce dragostea nu a reușit să acompanieze mirajul cunoașterii; căci „**Luceafărul** e înainte de orice un foarte complex *mit al cunoașterii*, al posibilităților, dificultăților, căilor, treptelor acesteia”⁹¹². Hyperion redevine o stea, o parte a întregului, aflată cel mult în relație de metonimie cu *apeiron*-ul împrăjmuitor. Sufletul său este cuprins de scepticism și oboseală, accentuând pertinenta afirmației lui Alain Guillerrou: „**Luceafărul** este **Moise** al lui Vigny tratat în stilul **Mioriței**”⁹¹³.

Strălucitor și în resemnarea sa, astrul întâmpină răsăritul „*liniștit*” și „*tremurând*”, „*din apă*”, al lunii, căci „pentru Eminescu, temperament de poet și om cu seve bogate, transcenderea naturii e un lucru greu de împlinit”⁹¹⁴. Se încheagă astfel un mini-pastel de două strofe, a cărui gingășie temperează insatisfacția produsă de eșuarea reîntregirii androgine. Filtrându-și razele prin frunzișul crângului, îndrăgostitul astral se purifică de resentimente; așa se face că Hyperion poate fi văzut ca „soarele grec altoit pe mitul popular al Zburătorului”⁹¹⁵. Aparația lunii – și ea un corp ceresc cu ascendent asupra acvaticului -, care „*împle cu-ale ei scântei/Cărările din crânguri*”, înseamnă o consacrare a autenticității noului cuplu, Cătălin-Cătălina. Viziunea „erotomorfă” și „tracismul”⁹¹⁶ poetului – vizibil într-o religie naturistă precum cea a dacilor – a înțeles să adăpostească însoțirea celor doi muritori sub acoperământul nocturn al teiului, copac al florii

⁹⁰⁷ Ibidem, vol. I, p. 86.

⁹⁰⁸ Edgar Papu, **op. cit.**, p. 99.

⁹⁰⁹ Alain Guillerrou, **op. cit.**, p. 443.

⁹¹⁰ Tudor Vianu, în **Istoria literaturii moderne**, coautori Vladimir Streinu și Șerban Cioculescu, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1971, p. 234.

⁹¹¹ M. Eminescu, **Poezii**, p. 142.

⁹¹² George Munteanu, **op. cit.**, vol. I, p. 348.

⁹¹³ Alain Guillerrou, **op. cit.**, p.362.

⁹¹⁴ George Călinescu, **op. cit.**, vol. I, p. 107.

⁹¹⁵ S. Paleologu-Matta, **op. cit.**, p. 18.

⁹¹⁶ Edgar Papu, **op. cit.**, p. 36.

magice, adormitoare de gânduri și patimi. Nu orice codru, însă, ci unul ordonat, „civilizat” („*Sub șirul lung de mândri tei*”), care îndeamnă la cristalizarea rațională a pasiunii.

În această împrejurare, de vrajă și înălțare spirituală, se aude rugăminte-invocație a lui Cătălin către iubita sa. Fostul paj zglobiu și superficial s-a molipsit între timp de reveriile metafizice ale Cătălinei; o *metanoia* ce-l smulge tiraniei delirului carnal și-i deschide porțile iubirii grave și profunde ca rit cu semnificație universală. Iată de ce, în ultima parte a poemului, se renunță la numele proprii ale protagoniștilor, aceștia devenind o Ea și un El. Ieșirea din strânsoarea numelui asigură accesul la esențe prin abandonarea pretențiilor ego-ului. Astfel se face că apropierea Luceafărului de Cătălina – tradusă în durere – nu a fost total inutilă și, mai ales, nu absurdă, așa cum o vedea Rosa del Conte: „această *cădere* care ar trebui să aibă drept răsplată, prin contopirea imanentă a divinului cu natura, mântuirea Cosmosului, înzeirea lui, nu va fi decât un *sacrificiu absolut* pentru astru și – ceea ce e și mai rău – un sacrificiu absurd”⁹¹⁷. Dar tocmai datorită faptului că Eminescu apelează adesea la categoria estetică a tragicului, el știe cum să evite punerea în absurd a conflictului poetic.

„Descântecul” la care făcuse apel Cătălina va fi reluat, într-un paralelism al invocațiilor, de către El, așezat „*Sub raza ochiului senin/Și negrăit de dulce*”. Ea, la rândul ei, se manifestă prin asemănare cu astrul dăruitor de apetențe metafizice, asigurând tranzitivitatea unei relații triadice: *Luceafărul – Ea – El*. Înnobilarea lui Cătălin se traduce prin dorința sa de a sta sub ochiul „clasic”, lucid al iubitei, pentru a-și putea domina „*noaptea de patimi*”. Superficialitatea fostului Don Juan s-a preschimbat într-un romantism abisal care, și el, tinde, iată, către sobrietatea apolinică. Ochiul iubitei nu mai revarsă provocări ci „*farmecul luminii reci*” ce ridică sentimentul nezăgăzuit la demnitatea unui *amor intelectualis*. Faptul că tânărul își dorește ca „*gândirile*” să-i fie „*străbătute*” de razele *sophiei*, pentru a beneficia de o „*liniște de vezi*”, vorbește despre „contaminarea luciferică” suferită în profunzime de Cătălina și de capacitatea ei de a trezi în sufletul pajului sentimentul timpului, al finitudinii, de a-l face apt pentru concentrarea contemplativă. Și dacă în opera de tinerețe „*geniul* (simbol al cunoașterii contemplative) se subordonează de multe ori *titanului* (simbol al răzvrătirii)”⁹¹⁸, iată că acum răzvrătitul – sau indiferentul – moral își dorește o evoluție pe coordonate raționale. Toate aceste modificări au loc sub influența beneficei prezențe luciferiene; de aceea geniul proiectat la nivel cosmic nu-și mai proferă blestemele, înțelegând, chiar dacă rănit în sensibilitatea sa, gloria - dublată de strămtete sufletească – a rasei umane. Din această cauză, probabil, aprecia și Elena Loghinovski că „elementul satanismului ce face parte organică din structura eroului lermontovian nu este caracteristic Luceafărului. La Eminescu, el este înlocuit prin înălțimea intelectuală și poziția contemplativă a geniului ce disprețuiește vicile lumii meschine”⁹¹⁹.

Totodată, imobilitatea lui Cătălin provine din durerea care însoțește delicia amorului, fostul amant trăind pentru prima dată iubirea ca vis. Fata de împărat devine astrul său călăuzitor, un Luceafăr și, datorită acestui fapt, el îi cere: „*de asupra mea rămâi/Durerea mea de-o curmă*”⁹²⁰. Revenim, astfel, la simbolismul inițial al distribuției spațiale cu valențe axiologice: *susul* și *josul*. Între aceste două puncte cardinale are loc curgerea eternă a valurilor de timp, al căror călăuzitor era, să nu uităm, Luceafărul. Fuga în spațiu a celor doi „*copii*” s-a transformat într-o alunecare în timp, stăvilită de magia selenară și îmbălsămată a codrului de tei; sau, în cuvintele încărcate de sevă ale Zoei Dumitrescu-Buşulenga: „în **Luceafărul** regăsim natura ca microclimat al iubirii, stăpînit de Erosul înflorit, și natura cosmică, vastele spații intersiderale...”⁹²¹. Este punctul maxim al ascensiunii spirituale umane: simțământul vremuirii, trăit ca iubire în mijlocul unei naturi paradiziace. Dincolo de condiția adamică începe regatul sublim și tragic al geniului-titan, eliberat

⁹¹⁷ Rosa del Conte, **op. cit.**, p. 85.

⁹¹⁸ Matei Călinescu, **op. cit.**, p. 40.

⁹¹⁹ Elena Loghinovski, **op. cit.**, p. 239.

⁹²⁰ M. Eminescu, **Poezii**, p. 142.

⁹²¹ Zoe Dumitrescu-Buşulenga, **Eminescu și romantismul german**, Editura Eminescu, București, 1986, p. 128.

de ravagiile timpului, dar privat de reciprocitatea afectului. Hegeliana necesitate asumată ca libertate.

V.12. Implicațiile baroce ale unei structuri clasice

Fața „absolută” a astrului, Hyperion, înregistrează „uimirea-n a lor față”, a celor doi fugari, provocată de forța și suavitatea sentimentului pe care îl încearcă reciproc. De bună seamă, pentru ființa celestă este de neînțeles rapiditatea cu care s-a putut încheia o asemenea relație între oameni necunoscuți până atunci, și de ranguri diferite; spontaneitatea afectivă nu intră în registrul valoric al lui Hyperion, pentru care dragostea nu are înțeles decât ca proces cognitiv cu transformări sufletești mutuale – tot ce ar putea fi raportat la neo-platonicul *amor intellectualis*, în alte cuvinte. Or, iată, „ea, îmbătată de amor” se dăruie unei deschideri sentimentale care, în concepția hyperionică, nu se poate solda decât cu o închidere.

Dar dezaprobarea venită din plan vertical este puternic contrabalansată de sublimitatea peisajului exuberant, unde „florile-argintii” „cad, o dulce ploaie”, consfințind dragostea celor „doi copii/Cu plete lungi, bălaie”⁹²². Participarea naturii la învăluirea proteguitoare a idilei sugerează, totuși, implicarea – tradusă acum în regrete ascunse sub masca indiferenței glaciale – sufletească a Luceafărului. Hyperion, însă, rămâne un eremit al cerurilor fără voia sa, lipsit de o parteneră pe măsura generozității sale inhibante.

Relația maestru-discipol, considerată pe verticală, nu poate trece de la potență la act, deoarece Cătălina nu vrea să se supună unui discipolat *sui-generis*. Personalitate puternică, dominatoare, ea își alege companioni care să nu-i fie superiori, pentru a se putea erija, la rândul ei, în maestru. Veleitarismul acesta timpuriu se va dovedi o reală vocație, dacă ținem seama de renașterea sufletească a lui Cătălin. De fapt, în mod paradoxal, pajul se va dovedi marele beneficiar al acestei povești de dragoste și inițiere. Dacă Hyperion nu reușește să obțină moartea, ca deschidere către o altă lume, Cătălin va suporta o „moarte și o transfigurare” (parafrază a numelui cunoscutului poem simfonic aparținând lui Richard Strauss, compus – mirabilă coincidență – în pragul stingerii marelui poet, respectiv între anii 1888-1889). Sub influența prietesei, Cătălin va deveni, din amantul teluric, un „Orfeu descins în mormîntul de gheață al zeilor valhalici”⁹²³. Iar pentru a diminua „demonia senzualității, luciul ei de gheață” ce „iradiază [...] din natura prinsă în mreaja lunii, fixată de dorul astrului de pe firmament”⁹²⁴, Cătălina își îndreaptă din nou ochii către Luceafăr, maestrul suprem.

Aceasta este cauza pentru care ea „dorințele-i încrede”; modul însă în care această ultimă invocație este făcută – „încetîșor” -, indică prezumția vinei ce-i îngreunează conștiința amoroasă. Dacă formula inițială a descântecului este păstrată, locația miracolului, ca și efectele sale, se vor schimba. Astfel, Luceafărului i se cere să „alunec” și să „pătrundă”, de data aceasta, „în codru și în gând”; coborârea ar urma să aibă loc nu „în casă”, spațiu al intimității și al închiderii, ci în deschiderea sălbatică, selenar-romantică a codrului. La fel, în acest regim al dezmarginirii riscante, astrului nu i se mai solicită luminarea „vieții”, ci a „norocului”, a întâmplării fericite. Luceafărul, însă, este adeptul construcției, al alegerii conștiente – un reprezentant al echilibrului și sobrietății clasice. Dacă natura incipientă a lui Cătălin fusese una „androgenă”, în sensul că „esența sa era ironia, despicarea simplă a nodului gordian al iubirii, disprețul față de trăirile sofisticate”⁹²⁵, pentru Luceafăr iubirea are sensul reîntregirii androgine, ca refacere perfecțiunii întrupate.

Iată de ce el „nu mai cade ca-n trecut/Din tot înaltul” – simbol al sintezei cosmice dizolvate și re-structurate în vederea existenței limitate la nivelul palierului terestru -, conștient de inutilitatea sacrificării eternității, ca și de imutabilitatea, tragică prin lipsa de comunicare, a condiției sale. Însă precizarea detaliului că la invocația fetei „el tremură ca alte dăți/În codri și pe dealuri”, este o dovadă

⁹²² M. Eminescu, **Poezii**, p. 143.

⁹²³ Ion Negoitescu, **op. cit.**, p. 165.

⁹²⁴ *Ibidem*, p. 165.

⁹²⁵ Marin Mincu, **op. cit.**, p. 38.

peremptorie că resemnarea disprețuitor-rogantă din final ascunde, doar, nefericirea profundă și lucidă care s-a așternut pe chipul „întors” al lui Hyperion. Prețul lucidității este, se știe, existența tragică. Tragicul, însă, este singura alegere demnă a făpturii ridicate la rangul de *Dasein* și, totodată, singura ce poate deschide accesul către *numinos*. Și numai datorită tragismului interior este capabil Luceafărul să-și îndeplinească menirea de a „călăuși singurătăți/De mișcătoare valuri”. Criza erotică a astrului nu a fost doar o alunecare freudiană ce frizează absurdul, din moment ce numai după cufundarea în tribulațiile Erosului steaua devine autenticul instrument de fixare a *măsurii* valabile pentru om și cosmos. S-ar părea că din acest recul al transgresării spațiale de anvergură, pe care și-o asumase Hyperion, rezultă o concepție „cvasi-monistă familiară lui Eminescu, a unui univers plin, coerent, fără falie, unde nu e admisă nici o evaziune, nici chiar aceea a morții”⁹²⁶; o „doctrină mecanicistă, care vede în om o marionetă nediferențiată” și care – consideră Alain Guillerrou – „se situează la antipodii umanismului stoic”⁹²⁷. Cu toate acestea, Luceafărul rămâne în sine un învingător și un mijlocitor insurmontabil între divinitate și umanitate, între absolut și relativ. Acesta este și rolul *de facto* al geniului, aflat în serviciul hermeneutic al esențelor divine. După traversarea crizei titanice, geniul revine, îmbogățit, pentru a reflecta lumina cunoașterii, filtrată prin iubire. Or, tocmai atitudinea stoică este cea care urmează descoperirii incompatibilității și a inadaptării în dragoste.

Escapada erotică a fost și un prilej de conștientizare a principiului identității și de asumare, mai fermă, a principiului diferenței: „Ce-ți pasă ție chip de lut,/Dac-oi fi eu sau altul?”⁹²⁸. Diferența între lumea norocului (*tyche*) și cea a nemuririi, rece la atracțiile inferioare; ori, - cum spune, într-un acces de idiosincrazie nejustificată, Ion Negoïtescu – „din frigul de venin pe care-l emana *Luceafărul*, a crescut acum mitosul” recelui însuși, „în figurări prin care își deschide drum intuiția infinitului de gheață veșnică”⁹²⁹. Avantajul „chipurilor de lut” rezidă într-o siguranță dată de viețuirea gregară, contrabalansată de dezavantajul remodelării perpetue a „lutului”, substanță incongruentă cu ea însăși și lipsită de plurivalența atributelor. Depășind „cercul strâmt”, Luceafărul devine nemuritor și-și păstrează *in aeternitas* conștiința de sine, ceea ce-i conferă măreția sempiternității, dar și disperarea de a contempla în solitudine parcursul dintre viață și moarte al atâtor generații. Oricum ar fi, nici una din cele două categorii nu poate trăi fericirea; singura lor șansă constă în găsirea și respectarea unui *modus vivendi* curajos, cu care să înfrunte fatalitatea.

Deși comunicarea autentică între cele două lumi pare improbabilă („Ci [s.n.] eu în lumea mă simt/Nemuritor și rece.”), ele nu-și află un sens în afara influenței reciproce. În comparație cu începutul poemului, sfârșitul nu înregistrează un *status quo*. Atât eroii pământeni, cât și cel supra-pământean, beneficiază de o nouă viziune asupra vieții, de o altă *Weltanschauung*. Și dacă Matei Călinescu făcea observația că „în **Glossă** nu e o contemplație apatică, ci una ironică și critică”⁹³⁰, tot el considera că în **Luceafărul** „răceala e un protest al spiritului”, iar nu o simplă abdicare⁹³¹. Într-adevăr, pendularea Luceafărului între *Afrodita Urania* și *Afrodita Pandemonios* nu poate stârni, în prima fază, decât protestul celui care a trecut prea brusc de la *res secundae* la *res adversae*. Dar faptul că o poveste de dragoste se sfârșește cu o palingeneză sufletească a protagoniștilor aparținând – prin comparație cu Luceafărul – modului mimetic inferior, lărgește considerabil interpretarea alegorică pe care o oferise însuși poetul creației sale. Fata de împărat s-a dovedit a nu fi doar o infidelă Cătălină, ci o ființă cu personalitate pregnantă, capabilă, la rândul ei, să înalțe anturajul mediocru. Cătălin a devenit un adevărat erou abisal romantic, înconjurat de mister datorită clareobscurului pasiunii sale. Așadar, dincolo de simplitatea clasică a mijloacelor artistice ale poemului și de romantismul inițial al intrigii erotice, substanța intimă a operei se structurează

⁹²⁶ Alain Guillerrou, **op. cit.**, p. 439.

⁹²⁷ *Ibidem*, p. 435.

⁹²⁸ M. Eminescu, **Poezii**, p. 143.

⁹²⁹ Ion Negoïtescu, **op. cit.**, p. 61.

⁹³⁰ Matei Călinescu, **op. cit.**, p. 117.

⁹³¹ *Ibidem*, p. 119.

în strânsă dependență de implicațiile tragic-metamorfice ale unei situații conflictuale de natură barocă.

Capitolul VI

Titan, demon și geniu în teatrul eminescian

„Ceux qui vivent, ce sont ceux qui luttent; ce sont
Ceux dont un dessein ferme remplit l'âme et le front,
Ceux qui d'un haut destin gravissent l'âpre cime,
Ceux qui marchent pensifs, épris d'un but sublime”⁹³²

Aventura pe tărâm dramatic a lui Eminescu debutează cu o antiteză între „geniul negru”, *Întunericul*, și conștiința luminoasă, patriotică a Poetului, care refuză descompunerea filosofic-sceptică a idealurilor sale. *Vates sacer* („m-am coborât din stele/Purtând pe frunte-mi raza a națiunii mele”). Artistul apolonic se delimitează de portretul romantic al geniului, așa cum îl va contura *Întunericul*: „Tu care treci prin lume strein și efemer/Cu sufletu-n lumină și gândurile-n cer/Poet gonit de răsuri și înghețat de vânt/Ce cântă ca o stație ieșită din mormânt”. Fragmentul dramatic **Întunericul și Poetul**, din 1868, reia tiparul dialogului medieval, de sorginte orientală – experimentat la noi, în perioada veche, de D. Cantemir (**Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea sau giudețul sufletului cu trupul**, 1698)– dintre înțelept și lume. Revalorificarea romantică a unui *banchet* ideatic ca pe un text original (*ὁ πρῶτος λόγος*), implică, totuși, modificări ideologice. Fără să mai practice o supraestimare a Lumii, *Întunericul* nici nu prețuiește acel *Liebestod* („dragoste de moarte”) novalisian al geniului: „Căci lumea este piatră și ea nu te admiră / Ci tu nebun și palid la poalele ei plângi/Ca valul care cântă trecutul unei stânci/Ce veștedă bătrână se leagănă prin nori/Când stânca e eternă și valu-i trecător”⁹³³.

Alegoria luptei dintre elementul solid și cel lichid, simbol al trăirii contrastului și ciocnirii contrariilor, așa cum le înțelegea și Jakob Böhme în **Aurora sau mijirea zorilor**, nu constituie, încă, un subiect de meditație pentru tânărul poet. Pentru Böhme, care distruge paradisul mecanicist al lui Leonardo da Vinci, negativitatea chinului (*Qual*, din care derivă *quellen*, „a izvorî”), stă la originea creației. Lumea fiind un amalgam de calități contradictorii, rezultă o separare perpetuă și dureroasă; răul se află implicit în divinitate, dar și în subiectivitate („*die Ichheit*”), arta având rolul – ingrat, dar spectaculos – de a reface unitatea doar imaginată. Dialectica

⁹³² V. Hugo, **op. cit., Les Châtiments, Ceux qui vivent** („Cei ce trăiesc, sunt cei ce luptă; sunt,/Cei a căror inimă și frunte marcate-s de un scop precis,/Cei care-nalț-un grav destin pe aspra culme,/Cei ca pășesc îngândurați, pătrunși de-un țel sublim”, trad. n.), p. 170 .

⁹³³ M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, Editura Minerva, București, 1984, p. 3.

opușilor – pentru un neokantian ca Rickert cunoașterea este primordial *diferențiere (unterschneiden)* – conduce la vitalizarea stimulului artistic, chiar dacă el este de natură demonică. Interesant este că Eminescu pleacă de la pragmatismul (teoretic) neproblematic al iluminismului pentru a sfârși într-un scepticism *ne varietur*; de la monadă la diadă.

La această epocă, *geniul* este preocupat, fără sincope energetice, de teatru și muzică, elemente ale unei supra-arte sincretice: „*voi să ridic palatul la două dulci sorori/La muzică și Dramă...*”. Departe de dilemele metafizice ale lui Mureșanu – enunțate totuși de abstracțiunea romantică pe care o reprezintă Întinericul -, înălțarea edificiului artistic va beneficia de aportul folclorului, prin specia sa elegiacă, doina: „*Chemând doina română, a inimelor plângeri,/A sufletului noapte, a dorurilor stângeri*”. Limpezimea programului estetic, netulburată de sentimentalismul elegiac, va face loc doar în finalul fragmentului laitmotivului *geniului pustiu*, devenit pregnant în **Scrisoarea IV**: „*Și-n creieri-i aleargă de gânduri vijelii/Cum ginii se sfărâmă-n ruinele pustii*”⁹³⁴. Dar, așa cum observa și Tudor Vianu, noaptea este la Eminescu dominată de spiritul negativist (*die Nachtseite der Natur*, cum o vedeau romanticii), capabil să diminueze planarea la mari înălțimi a geniului romantic.

VI.1. Decebal

Față de încercările dramatice ale predecesorilor săi, care se referiseră la conflictul daco-roman mai ales în termenii unei idile clasicizante, Eminescu va concepe un Decebal eroic și tragic, titan îmbătat de tentația gloriei, de nietzscheana „voință de putere” (*Wille zur Macht*). În comparație cu proiectul de maximă tinerețe **Mira**, care era străbătut de fibra iraționalului romantic și de un sentimentalism de natură duală, demonică și angelică totdeodată, **Decebal**, datând din anii 1872-1873, se distinge printr-un conflict mai intens dramatic și de o construcție mai solidă. Și tiradele personajelor desfășoară o retorică mai echilibrată, prin faptul că beneficiază de o susținere logică mai puternică.

La fel ca în episodul dacic din **Memento mori**, Eminescu preamărește rolul istoric jucat de daci prin raportare la mașina de război romană: „*Că zmeii Daciei/Ca constelații sângeros-profetici/Au strălucit în fața Romei vechi./O lume-a tremurat la arătare/Și marea ș-a-ndoit spumații muri/Naintea mândrei fulgerări a lor*”⁹³⁵. Dacii sunt atașați elementului ignic, natura lor vulcanică făcându-i să intre în descendența lui Hefaistos: „*O lume țace/În roș oțel/Ce vreți a face/Făceți din el/Voști coroane/O regi, făloși!/Mișcați ciocane/Pe fierul roș*”⁹³⁶.

La sunetele ciocanelor ce făuresc armele dacice are loc disputa dintre Decebal și Iaromir, acesta din urmă înălțând un panegiric lui Traian: „*În van necunoscut vrea să rămâie/Amic și inamic îl recunosc./Se zice cum că zeii niciodată/Deplin necunoscuți ei nu rămân/Întotdeauna o lumină de aur/Ncongiură a lor frunte și ființă/De-aceea cred că zeii coborâră/Că ei trăiesc azi între oameni/Ca Cesari, ca preoți, ca senatori.../Ieri în Olimp...ei azi-s pe pământ*”⁹³⁷. Dar Traian nu este un meteor ci, dimpotrivă, forța romanilor este dată de faptul că fiecare soldat dă dovadă de nepăsarea și de curajul specifice numai unui Caesar. Studiul aplicat de psihologie a popoarelor – în linie herderiană – identifică la romani, ca trăsătură principală, situarea dincolo de bine și de rău, precum și depășirea reacției sentimentale. Un întreg popor și-a format un psihic de cuceritor: „*sunt ca zeii/Ei nu știu ce-i mânia – ei, nu știu/Ce-i bucuria pe acest pământ/Ce pe-alții îi turbează – abia îi mișcă/Dureri ce ne-ar ucide – ei surâd/La bucurii ce ne-ar ucide – reci/Nimic nu li-i destul de mare-n lume/Nici bunătate nu, nici răutate/Ce pe noi ne-ar mira, ei nu observă/Ce pe noi ne-a uimit găsesc firea*”⁹³⁸. Această insensibilitate la stimulii externi ar fi demonică, dacă nu ar fi acompaniată de o trăire la extreme a sentimentelor morale. Un alt atu al poporului latin este structura monolitică a caracterului și a temperamentului, lucru ce conduce inevitabil către titanism sau demonism: „*Tot, tot ce vrei – poate-un roman să fie/Un tigrul – un*

⁹³⁴ ibidem, p. 4.

⁹³⁵ ibidem, p. 214.

⁹³⁶ idem, ibidem.

⁹³⁷ ibidem, pp. 217-218.

⁹³⁸ ibidem, p. 219.

leu, un șerpe, un tiran -/Un vierme nu./[...]/Romanul dacă-i rău născut/Rău a rămas până l-al lui mormânt./Nu e schimbare în acest metal/Nu e schimbare în aceste inimi/Neron în leagăn e Neron pe tron⁹³⁹. Percepția romantică, antitetică și maniheistă, a datului psihologic fundamental imprimă discursului lui Iaromir caracterul unei *laudatio* exaltate: „Pământu-ntreg n-are valoarea unui,/Unui roman. De-aia din ei oricare/Zice: Or Imperator ori-nimic./Este ceva întunecos și mare/Și simți că lumea toată e în el -/Și totuși lumea toată nu-l plătește/Pentru că nu-i în stare de-a-l schimba...”. Regăsim aici germele ai egotismului teoretizat de Stendhal și cântat de Pușkin: „Doar eu-mi este demon și rege domnitor⁹⁴⁰ (Spovedania unui poet sărac).

Or, exaltarea este ceea ce acuză Decebal, observând că numai naturile slabe proslăvesc tirania: „Din aști tirani făceți un ideal/Nu în ei înșii e mărirea lor -/Este în slăbiciunea voastră⁹⁴¹. Dar chiar și adversarul romanilor trebuie să admită că înfruntarea unei asemenea forțe îmbată sufletul său titanic, care simte permanent chemarea (*vocatus*) eroismului. În felul acesta, Decebal se descoperă ca un protagonist romantic, individualist și nestăpânit, el însuși asemuindu-se, prin intermediul unei comparații dezvoltate, leului posedat de setea de sânge: „Când leul și-a-nfipt gheara în titani -/Ah! leul codrilor fără de fine/Ăst rege mândru c-a lui păduri/Rece ca cremenea stâncelor lui,/Și-a-nfipt odată gheara lui de fier/În aști titani ai Romei și a supt/Din sângele lor crud...și-a-nnebunit/A-nnebunit de ură și turbare/Și viața lui un vis fioros/În veci îl urmărește umbra Romei/În veci i-e sete de-acest sânge lui/Taci inimă-n curând ți-i stinge setea⁹⁴². Atitudinea regelui dac deschide calea spectrului nebuniei (*verba in delirium*), perspectivă ce va prinde contur deplin în **Mira**. Contestând calitatea morală și intelectuală a romanilor („Gladiatori ai spiritului sunt/Acei a căror minte este mare⁹⁴³), Decebal încearcă să-și configureze un alt destin, un anti-destin, el fiind posedat de „extrema tensiune a voinței⁹⁴⁴, aspect care pune în evidență „accentul eroic al pesimismului eminescian⁹⁴⁵”

Întreaga piesă este, în fond, o dispută ideatică punctată de comparații dezvoltate, hiperbolizante, ce constituie noduri concludive. Astfel, Iaromir recunoaște forța impulsului titanic al poporului dac, popor care este, însă, o stea mișcătoare, în comparație cu steaua fixă a romanilor. Cunoscându-și atuurile, latinii sunt apolonici; calmul lor are la bază conceptul de ordine logică. „Idealul roman – remarca Ioana Em. Petrescu – e cel al ordinii, materializată prin lege, și impusă prin putere. Puternici, identici cu ei înșiși, nepăsători la bucurie și suferință, indiferenți și singuri asemenea zeilor, romanii din **Decebal** prefigurează imaginea de erou tragic, pe care o va reprezenta mai târziu (în directă lor descendență) *cezarul*. În Decebal se înfruntă astfel nu numai două forme de civilizație, ci și două înfățișări ale spiritului: vocația dionisiacă a furtunoșilor daci, iubitori de libertate, și gândirea ordonatoare a Romei⁹⁴⁶. Tracii nu pot ajunge la *aequa anima* întrucât spiritul lor e contradictoriu, ambițios peste măsură și, în consecință, predestinat să obțină satisfacții doar în plan oniric. Alegoria oceanului încrâncenat să cucerească regatul astrelor este concludentă pentru viziunea romantică proiectată de Eminescu asupra sufletului dac: „Dorințe fără de margini îl îngân/Răcnind înaltă brațele-i spumate/De nori s-anină,-n bolta lumii bate./Sălbaticul. Van fulgere de foc/Apără cerul...el încredințatu-i/Că bolta cea albastră e palatu-i;/Cu-asalt el vrea s-o ia ca pe-o cetate/Rănit de fulgere el se-ncovoie/Și vijelia-l reîmpinge-n patu-i./Apoi adoarme-adânc copilărosul/Titan...un cer în fundu-i se îndoie/Tot ce-a dorit visează c-are/Tărie, stele...luna drept coronă/Dormind murmură, murmurând tresare.../Și când trezită el vede iar că cerul/La locu-i stă cum că nimic nu are/Din sânta-i înălțime...el turbează/Din nou...⁹⁴⁷. Ambelor popoare le este, însă, caracteristică tinerețea, refuzul maturizării; de aici și raportarea lor tragică la curgerea temporală, ceea ar implica încetinirea ritmului acțiunii și formarea capacității de contemplație, de valorificare axiologică a

⁹³⁹ ibidem, p. 220.

⁹⁴⁰ Pușkin, **Lirice**, Cartea rusă, București, 1957, p. 22.

⁹⁴¹ M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 221.

⁹⁴² ibidem, pp. 224-225.

⁹⁴³ ibidem, p. 229.

⁹⁴⁴ T. Vianu, **Studii de literatură universală și comparată**, p. 83;

⁹⁴⁵ Rosa del Conte, **op. cit.**, p. 130;

⁹⁴⁶ Ioana Em. Petrescu, **op. cit.**, p. 147.

⁹⁴⁷ M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, pp. 226-227.

faptei. Or, eroului romantic îi este specifică tocmai exaltarea extremelor și combaterea lui *aurea mediocritas*, așa cum o arată și versurile lui Mickiewicz: „Că tu, tinerețe, te-nalți vulturească/Și trăsnet ți-e brațu-n furtună”⁹⁴⁸ (**Oda tinereții**).

Dacă sufletul lui Decebal – erou reprezentativ pentru poporul său - este copilăros (în sensul de necorelare a scopului vizat cu mijloacele disponibile, vizată fiind și concepția schilleriană despre naivitatea geniului), *oceanic* și intempestiv, și sufletul roman are incongruențele lui căci, urmare a corupției și înclinației spre tiranie, doar „din când în când ȝeii cobor”⁹⁴⁹ să-i împospăteze apetitul pentru glorie. Destinul se anunță tragic pentru ambele popoare, cauza principală fiind irepresibila pornire belicoasă care sfidează preceptul latin al limitării prin auto-cunoaștere: nu oricine poate râvni la orice (*Non omnia omnibus cupienda sunt*). Natura acestei porniri este însă diferită: la romani este insașiabila poftă de spațiu, pe când la daci este tocmai distrugerea spațiului. Avântul lui Decebal este metafizic și sinucigaș, sensibil diferit de propensiunea hamletiană pe care același personaj o va dobândi în **Memento mori**. Dorința de abolire a spațiului este în strânsă legătură cu ironia demonică a Demiurgului din **Demonism**: „Aprindeți codri noștri și ardeți/Această rană a istoriei/Această bnbă neagră a Omenirei/Acest blestem ce arde în popoară./Luați făclia și ardeți-i ochiul/Acestui crud tiran numit pământ.”⁹⁵⁰ O exasperare faustică plutește peste piesa de tinerețe: „Blestem pe mustul strugurilor cadă/Și-asupra paroxismului iubirii!/Blestem nădejdlor! Blestem credinței, închinării!/Și blestem mai ales răbdării!”⁹⁵¹. Virulența blamării este însoțită în subiacent de prezicerea unui eveniment apropiat (*visio*, lat.; *ὄραση*, gr.) cu valențe catastrofale.

Dacă romanii, prin Longin, își manifestă indispoziția cogitativă: „Nu avem vreme să pricepem tot/ Abia ne ajunge a cârmui o lume”, în tabăra dacilor se află un geniu înrudit ca tipar intelectual cu cel al astronomului din **Scrisoarea I**. Dochia este cea care se sustrage faptei pentru a releva infinitudinea durerii și suferinței, precum și superioritatea morții. Cosmogonia trasată de ea are în comun cu cea a gânditorului din **Scrisoarea I** natura momentului cinetic inițial („un sâmbure în acel caos/Mișcându-se rebel”), dar diferă prin accentul pus pe imperativul suferinței și prin ideea că viața universului este ardere, în timp ce epuizarea energiei vitale este anunțată de sângerarea astrelor-organisme, căci natura echivalează, în concepția lui Tommaso Campanella, cu un *codex vivus*: „Unde e starea ceea unde ȝeii/Nu esistau, nici oameni nici pământ,/Pe când acea fînță nenteleasă/Nu-și aruncase umbrele în lume/Umbrele ce sunt moartea și nemurirea./ Ah! el și-a dat foc sie însuși crudul/Și arderea eternă suntem noi./ Când se va arde-acest-pământ cu totul/ Când s-a-nnegri cerimea cea albastră/ Când va începe ca să curgă sânge/ Din stele și din soare, când fînța/Ne-om mântui – ne-om stinge pentru veci”⁹⁵². Terifiantul viziunii pulsează de o forță hugoliană: „L'eau des torrents, éparse et de leurs frappée,/ Ressemble aux longs cheveux d'une tête coupée” (**Masferrer**)⁹⁵³, ori, precum în **Le petit roi de Galice**: „La terre boit le sang mieux qu'un faune le vin”⁹⁵⁴.

VI.2. Pacea pământului viu s-o cer

Pacea pământului viu s-o cer urmărește *decadența* romană, chiar dacă mișcarea pe coordonate enorme este încă vizibilă: „templul lor e universu-ntreg:/Cu astfel de crez poți muri surâzând”⁹⁵⁵. Versurile cu măsura scurtată (decasilabice și endecasilabice) conțin monologul elegiac al „sufletului cesar” ros de un „vierme-al îndoielii”, cu alte cuvinte de contemplarea propriului destin și

⁹⁴⁸ Adam Mickiewicz, **op. cit.**, p. 13.

⁹⁴⁹ M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 230.

⁹⁵⁰ Ibidem, p. 236.

⁹⁵¹ J.W.Goethe, **Faust**, p. 93.

⁹⁵² Ibidem, p. 234.

⁹⁵³ V. Hugo, **op. cit.**, („Valurile torentelor, risipite și de sclipiri pătrunse./Aduc cu pletele lungi ale unui cap tăiat”, trad. n.), p.293.

⁹⁵⁴ Ibidem, („soarbe țărâna sângele cu mai mare lăcomie decât un faun vinul”, trad. n.), p. 274.

⁹⁵⁵ M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 240.

de sesizarea perisabilității lui. „*Suflarea visătoare*” ar fi de proveniență orientală și prevestește apusul imperiului din cauza prevalării gândirii asupra acțiunii. Un suflu baroc trece peste concepțiile crude ale războinicului, titanismul fiind devorat din interior de un demonism semnalat de simbolurile bolii și ale morții: „*Când înjosit ești, când o gravă vină/Ti-atinge rana sufletului tău/Viața ta ea însăși e o rană,/[...]/Deasupra/Giulgiului tău spânzur-o coronă,/Deasupra morții tale o istorie*”. Hybrisul voinței de putere, simbolizat de *coroană*, conduce în mod abrupt la postulatul romantic al lui „*Der Gott ist tof*”: „*Pare că cerul e un palat de cesar,/Tăcut pustiu pin care-un vaiet trece/E ca și când ar fi murit ceva/În univers - pare că Dumnezeu/E mort*”⁹⁵⁶. Concluzia îndreptățește punctul de vedere eleat („*Timpul e moarte, spațiul e luptă/Și mișcarea suferință*”⁹⁵⁷) și adoptă o poziție pacifistă: „*Când dormitează vitejii/Lumea respiră*”⁹⁵⁸, prilejuindu-i lui I. Negoïtescu observația că: „În poezia deplinei maturități eminesciene, Titanul se transformă în Geniu”⁹⁵⁹. Ceea ce nu trebuie să îndreptățească ideea că spirala pe care se mișcă personajul eminescian s-ar întrerupe aici.

Intervenția profetului precreștin și schopenhauerian pune în evidență, însă, psihologia fatalistă a Cesarului („*Perdeua cea de fier e trasă/Între mormânt și viață...*”) și confortul său mental, specific cuceritorului: „*Ce să-mi mai găuresc în van gândirea/Ca s-aflu ce-i în dosul astei lumi*”⁹⁶⁰. Menirea profetului este să-l convingă pe Cesar să renunțe la cucerirea Daciei, țară care îndeplinește două funcțiuni bine precizate: este un tampon între Roma și valurile de invadatori asiatici, apoi stimulează titanismul roman datorită calității sale de putere rivală. Pentru a-și atinge scopul, profetul recurge la o demonstrație în trepte. Mai întâi el enunță preceptul după care „*binele e moartea*” și aceasta din cauza faptului că în centrul pământului e un ou de marmură din care iese viermele răului, distrugătorul vieții. Teoria de sorginte schopenhaueriană, completată cu ingrediente de mitologie orientală, presupune renunțarea la voința de putere („*lepădându-te de trențele mării*”) și depășirea superficialității specifice neamurilor agresive („*Lumea-i în mâna voastră, fundul lumii nu*”⁹⁶¹). După fiecare pas al demonstrației susținătorul tezei pasivității și introspecției reia leitmotivic indezirabilitatea cuceririi Daciei. O altă teză, similară cu cea din **Memento mori**, acuză romanii că au instigat imaginația cotropitoare a popoarelor tinere („*Ați trezit demonul lumii*”⁹⁶²), care, în final, vor înghiți și superbia Romei, erodată de timp și epuizare volitivă („*aceste putrejunii ale voinței*”⁹⁶³). Fapt este că se revelează demonismul Imperiului Roman („*E un păcat această viață*”), demonism pe care îl receptează și conștiința Cesarului („*te simți rana Omenirei*”). Rezultă că imperatorul trebuie convins să smulgă *rădăcina* acestui tip de existență deoarece: „*toate/În astă lume sunt un vis deșert/Și cum că singura realitate-aici/E moartea*”. Trebuie îmbrățișată o religie „*a tăcerii și a suferinței, a iubirii și a milei*” care va avea drept consecință benefică negarea istoriei – sugestia trecerii de *theologia gloriae* la *theologia crucis*. Romanii, care se află „*în mijlocul vântului istoriei*”, s-ar cuveni să înțeleagă, datorită poziției lor supreme („*umbra uriașă a pământului s-aruncă clar în mîntea noastră*”), rolul istoric al Daciei, comparabil cu cel al Cartaginei. Această tentativă de filozofie a istoriei este bazată pe știința crucii, singura capabilă să salveze titanismul civilizației romane de la demonizare și apocalipsă, îndemnând către „*frumusețea ideală a perfecțiunii morale*”⁹⁶⁴.

Proiectul dramatic prevedea, totuși, o modificare a dispoziției lui Decebal înspre figura sa melancolică din **Memento mori**, unde va evolua sub ceea ce Friedrich Schlegel numea „*imperativul categoric al geniului*”. Modificarea, abia schițată, are la bază conștientizarea dialecticii contrariilor: *răul* care este motorul istoriei și *dreptatea* care înseamnă sfârșitul lumii. Regele dac, devenit un cugetător ce-și aruncă în prăpastie coroana și se privește într-o oglindă de metal, înclină să dea dreptate principiului drastic *fiat justitia, pereat mundus*.

⁹⁵⁶ Ibidem, pp. 242-243.

⁹⁵⁷ Ibidem, p. 245.

⁹⁵⁸ Ibidem, p. 244.

⁹⁵⁹ I. Negoïtescu, **op. cit.**, p. 72.

⁹⁶⁰ M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 250.

⁹⁶¹ Ibidem, p. 245.

⁹⁶² Ibidem, p. 246.

⁹⁶³ Ibidem, p. 247.

⁹⁶⁴ Shelley, **Prometeu descătușat**, p. 346.

Titanic este, apoi, regatul Daciei, umbrat de un codru gigantic și având în mijloc muntele cosmic, veritabil *axis mundi* care ascunde țara astrelor, atingând „*straniu al Haosului fin*”⁹⁶⁵. Versurile sunt o variațiune a celor din **Memento mori** care tratau despre același subiect: „*Văd trunchii că se-naltă și ramuri groase-mbină/Se arcuiesc în bolte ce-opresc zăua senină/Din soare înc-o rază pe-aicea n-a pătruns/E o țară-nmormântată e-un rai întreg ascuns./[...]/Am auzit o veste că la al lumii fine/Ar fi pădure naltă, a cărei rădăcine/Ajung inima lumii...ș-a cărei vârful grele/Mișcându-se pe ceriuri s-amestecă în stele/Că peste-acea pădure a soarelui car trece/Ș-atinge cu a lui roate împărăția rece/[...]/Și la al lumii capăt mi-a spus că e un munte/Înmormântat de codri, ținut de stânci cărunte/De două ori mai naltu-i ca soarele n-amează*”⁹⁶⁶.

VI.3. Planul lui Decebal

Planul lui Decebal se referă la retragerea regelui dac ca „zăhastru” – precum Sihastrul (*der Einsiedler*) lui Eichendorff - în acest imperiu *înmormântat* sub exuberanța vegetală. În continuarea profeției din **Memento mori**, Nordul urmează să răzbune neamul dacic, însă, mai întâi, are loc apostrofarea depreciativă a romanilor, pe motiv că ar reprezenta o seminție hibridă („*Voi oameni nu sunteți, zei nu sunteți/ce sunteți dar?*”), ce refuză să îmbătrânească, deci să se maturizeze. Spiritul lor veșnic tânăr se hrănește doar din forță și nu din măsura dreptății: „*Dreptatea noastră e puterea noastră*”⁹⁶⁷. Impetuoșitatea faustică este evidentă: „*Nu sunt ca zeii. Cât de dureros o simt*” (Goethe, **Faust**)⁹⁶⁸.

Partea finală a acestui proiect dramatic are ca nucleu poemul **Odin și poetul**. Eroul poemului orfic din piesă este bardul orb Ogur care, după ce traversează bolta în carul soarelui, se prăbușește în marea înghețată, compartimentată ca o hală a zeilor. Trecerea bruscă de la regimul apolonic la cel neptunic se reflectă în cântecul-blestem al bardului ce înfățișează zeilor nordici drama Daciei. Ogur apostrofează capitala imperiului – folosind apelativul „*Romo*” -, pe care o consideră „*fata-morgana/Al crudului neam omenesc*”, sursă a maniei gloriei de la care se vor molipsi popoarele tinere. Roma este un „*măr de ceartă-n istoria lumii*”, o „*Niobé gigantă*” și un „*oraș de demoni*”⁹⁶⁹ care este responsabil pentru prezentarea falsificată, cosmetizată a Răului. Dar blestemul se răsfrânge și asupra proferatorului său, întrucât tracicul Homer simte că-și pierde identitatea și, tot în spirit romantic, constată că omul este oglindirea neființei („*Vis unei umbre, umbra unui vis*”), un *μύθησις* prelungit indefinit care nu reușește, așa cum recomandă Platon în ultima carte din **Republica**, să se integreze în *μυθος*. Rațiunea, la rândul ei, nu slujește decât la derutarea judecării inimii, a intuiției. La tragerea cortinei, demonismul i-a cuprins pe toți titanii implicați în marea confruntare, moștenirea lăsată de antichitate fiind durerea care „*ochiul trezește*” și focalizează memoria afectivă asupra trecutului glorios, dar tragic, ce dispare „*ca insulele mândre-n ocean plutinde*”⁹⁷⁰. Romanii imaginați de poet dispar apăsați de același fatalism romantic care-i însoțea în moarte și pe cavalerii rătăcitori ai lui V. Hugo: „*Tragiques, ils avaient l'attitude du rêve*” (**Les chevaliers errants**)⁹⁷¹.

Ciclul dacic urma să conțină și o confruntare a religiei păgâne cu cea creștină sub titlul **Ovid (în Dacia). Crucea-n Dacia sau Joe și Crist**, din care Eminescu nu a schițat decât **Genai**. Aici locul lui Ogur este luat de poetul orb Rom, care plănuiește să înfățișeze o geogonie „după o mitologie proprie romană”⁹⁷². Viziunea lui Rom capătă accente titanice atunci când închipuie un plan celest mineralizat în cel mai înalt grad și apăsând asupra unui nucleu inferior: „*Luna d-aramă ce fuge prin nouri de fier -/Luna regină ce vizitează palatele-i de fier./Nourii, insulele de fier, de*

⁹⁶⁵ J. W. Goethe, **Faust**, p. 85.

⁹⁶⁶ M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, pp. 255-256.

⁹⁶⁷ Ibidem, p. 260.

⁹⁶⁸ J. W. Goethe, **Faust**, p. 60.

⁹⁶⁹ M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, pp. 263-264.

⁹⁷⁰ Ibidem, p. 267.

⁹⁷¹ V. Hugo, **op. cit.**, („Tragici, ei păreau că visează”, trad. n.), p. 253;

⁹⁷² M. Eminescu, **Teatru**, vol. II, p.230.

aur, d-argint în albastru ocean al aerului⁹⁷³. Planul terestru, în schimb, este dominat de ființe demonice, „îngeri morți”, anume femeile văzute ca vampiri ai omenirii.

VI.4. Cornul lui Decebal

Cel care va moșteni **Cornul lui Decebal**, deci mesajul titanesc al regelui dac, este începătorul spiței Mușatinilor, Dragul, „voievod de țară în Maramureș⁹⁷⁴. Împotriva acestui prim Mușatin se derulează un complot al cărui cap este Bogdana, „femeie vrăjitoare”, demoniacă și morbidă, întrucât singurul ei prieten este moartea. Conflictul, construit pe tiparul intrigilor istorice ale lui Shakespeare, în special din **Macbeth**, are în vedere o serie de manipulări succesive, dintre care cea mai frapantă se dovedește aceea a manevrării lui Sas de către Bogdana („Nedezlăpita-acuma rămân de-a ta ființă -/A mele rădăcine viața ți-o-mpresoară/Cum vâscul rădăcina și-o pune în stejar⁹⁷⁵). Victima însăși dorește să fie subjugată și consimte la un eros infernal: „O picură-mi în suflet femeie vrăjitoare/Veninul vorbeii tale ucizător de dulce”. Înveninat este și Dragul de către Sas care, pe lângă otrăvirea lentă, se folosește și de antipatiile catolice ale voievodului pentru a-i submina poziția. „Paingănul⁹⁷⁶ Sas este paralizat, la rându-i, de apropierea Bogdanei („Când eu te văd, Bogdano, îmi pai o vrăjitoare/Ce-ncheagă apa-n sânge și soarele-l albește⁹⁷⁷), care îi strecoară în suflet iconul cu valențe demonice al coroanei zăvorâte în scrin: „Vezi tu...în scrinul negru de-acolo e-o coroană.../Pietrele-i scumpe-n dorul luminii se topesc/Ea arde-n întuneric, lumina căutând/Și totuși șade-ascunsă în scrin...în gând...în suflet⁹⁷⁸. Romantismul german avusese și el, prin Ludwig Uhland, aceeași viziune a simbolului malefic al puterii: „Acolo, jos, în vale,/Un lac s-a-ntunecat./În fund îi zăce-o mândră/Coroană de-mpărat;/Lumini în noapte-și joacă/Granate și safir;/Acolo stă uitată, de zeci de ani în șir⁹⁷⁹”.

Înainte, însă, de a-l determina pe Sas să scoată la lumina naturală semnul stăpânirii absolute și al ambiției patologice, Bogdana se lansează într-o tiradă de anvergură și tonalitate hugoliene, dar care reia argumentele din filosofia istorică expusă în **Andrei Mureșanu**. Nefiind o metafiziciană în adevăratul înțeles al termenului, ea va ajunge la concluzia maniheistă a egalității dintre principiul binelui și cel al răului („Nu-i Satana cu Dumnezeu asemeni⁹⁸⁰), de unde și indiferența morală. Logiciană a crimei, Bogdana dispune de Sas ca de un instrument, acesta neizbutind să depășească stadiul unui senzualism reflectat cerebral ca o continuă excitație nervoasă („Femeie, ce c-un singur cuvânt mă faci un demon!⁹⁸¹). Precum la catolicul Brentano: „Iubirea-ascunde moarte,/Nu poate fi altfel⁹⁸²”.

În plan simetric cu luciditatea Bogdanei acționează finețea voievodului care, deși asaltat de simptomele morții („fugind din zărea vieții”, „hotarnicele clipe”, „mi-i sufletul cam strâmt”), încurcă intrigile uzurpatorilor cu scopul de a deține autoritatea domnească și după moarte („Să ținem cârmuirea chiar în sicriu fiind”), până la maturizarea lui Bogdan. Figurile extincției și ale funebrului sunt numeroase, configurate fiind cu ajutorul hiperbolizării, a sporirii apăsării gravitaționale pe care o exercită însemnele puterii: „Coroana noastră ne-apasă ca un munte,/Și grea ne e blamida și trupul de pe noi⁹⁸³”.

⁹⁷³ Ibidem, p. 231.

⁹⁷⁴ Ibidem, p. 67.

⁹⁷⁵ Ibidem, p. 72.

⁹⁷⁶ Ibidem, p. 68.

⁹⁷⁷ Ibidem, p. 69.

⁹⁷⁸ Ibidem, p. 73.

⁹⁷⁹ **Antologia poeziei romantice germane, Coroana scufundată**, trad. de Ionel Marinescu, p. 190.

⁹⁸⁰ M. Eminescu, **Teatru**, vol. II, p. 72.

⁹⁸¹ Ibidem, p. 74.

⁹⁸² **Antologia poeziei romantice germane, Să strâng un buchețel voiam**, trad. de Dan Constantinescu, p. 115.

⁹⁸³ M. Eminescu, **Teatru**, vol. II, pp. 75-88.

Neînțelegând subtilitățile politicii lui Dragul, Roman Bodei îi vorbește și el, în termenii lui Mureșanu și ai Bogdanei, despre demonia lumii, despre oroarea de adevăr a mulțimii și despre necesitatea ca un domnitor să acționeze cu cinism pentru a-și păstra tronul („*Spre pradă și-nșelare tu mintea să le-ascuți*”⁹⁸⁴). Căci omul, observase încă Montaigne, este dominat de o contradicție interioară (*sans ordonnance*), judecata lui morală fiind limitată de *faiblesse* și *nature*.

Dragul este mai apropiat categoriei geniului și, prin aceasta prea puțin atașat de ideea de forță. Deși aflat în pragul extincției fizice, ochii săi – „*ferești ale gândirii*”⁹⁸⁵ – scrutează în profunzime intențiile lui Sas, identificând chiar și germenele nebuniei provocate de obsesia coroanei: „*Vere! eu văd că ochi-ți s-a scufundat în cap... / Din ză în ză slăbești tu și eu vreau să te scap. / Eu îți spun fugi d-aicea căci pași-ți sunt nesiguri, / Ești galben ca și ceara și ochii-ți arde-n friguri / Tu plănuiești o fărădelege... eu îți spun / Păzește-ți capul vere, căci tu... tu ești nebun*”⁹⁸⁶. Voievodul se găsește astfel prins între un demon lucid și altul dement, posedat de spectrul coroanei văzută ca *mireasă* și ca aureolă protectoare: „*Tu numai cerc de aur privirea mea o saturi*”. Sas este invadat de simptomele lui Macbeth, mentalul său înregistrând mai cu seamă entitățile invizibile. Lucian Blaga va numi această ipostază demonică „psihologia abisală”, sau „noologia abisală”, aflată în contact intim cu structurile spiritului inconștient (*noos, nous*)⁹⁸⁷ -: „*Demon al sorții rele cu aripi negre trece / Prin zidurile-aceste*”. Hipnoza demonică are ca punct de plecare motivul dragostei-ură, Sas apărând acum ca un condamnat la crimă: „*Eu te urmez dar totuși, eu te urmez ca-n somn - / Simt că l-a ta privire voințele-mi sunt [moarte], / M-atragi, precum atrage un rece ochi de șarpe / Fugi, fugi în lumea largă, nu vezi că nebunesc / Eu te urmez, nebuno, și totuși te urăsc?*”. Dacă în cazul geniului ochiul exprimă combustia cerebrală, privirea fiind întoarsă spre înăuntru, la demon ochiul exercită o influență paralizantă, de anihilare a voinței proprii și de inoculare a unei voințe străine, asupra celor intrați în perimetrul privirii: „*Ochii tăi, Bogdano, mai bine din față-ți rupe-i / M-au nebunit pe mine, de am turbat ca lupii*”⁹⁸⁸.

Există și un fals motiv titanic, dezvoltat în mai multe poezii și devenit cu adevărat veridic în **Luceafărul**, acela al obținerii puterii mundane absolute, avantajele care decurg de pe urma ei urmând să fie dăruite iubitei. Nuanța cavaleerescă, a curtării indirecte, prin *fapte* ieșite din comun, indică un titanism virtual, direcție în care evoluează și Bogdan, fiul lui Dragul: „*Aș vrè să am pământul întreg în stăpânire / De vorba mea s-asculte, supusa omenire / Să am multe palate, grădini, comori, cetăți, / În aur să lucească împărătescu-mi jăf; / Tot ce încântă ochii cu mii de frumuseți, / [...] / Să trec prin ele mândru, puternic, zămbitoriu / Să fiu frumos ca zăua stăpân al lumii-ntregi / Nemuritor ca râul ș-un soare printre regi / Și rațe să reverse din frunte a mea coroană / [...] / Și arătându-ți toată averea fără seamă / Să-ți zic: ia-le pe toate, dar și pe mine ia-mă*”⁹⁸⁹. Deținerea opulenței și a supremației militare fiind doar niște paleative, demonismul, la rândul său, rămâne în germene, eroul trăind exclusiv tentația romantică a hipertrofierii eului. Chemarea romantismului (*Ruf der Romantik*), cum o denumea Ludwig Tieck, contrazice preceptul clasic, anti-egotist: „le moi est haïssable”.

Pe măsură ce trasează coordonatele *dodecameronului* său dramatic, Eminescu îi imprimă o tușă post-renascentistă (*the blood and thunder tragedy*), accentuând *fatum*-ul neamului Mușatin. Sângele năvalnic al voievozilor din această spiță îi împinge spre acțiuni cu încărcătură titanică sau demonică. Nereușind decât arareori să-și ia în stăpânire impulsivile provocate de o energie debordantă (fie ea vitală ori erotică) – căci „neuroticul este omul fără *amor fati*”⁹⁹⁰, protagoniștii pieselor acced doar fulgurant la revelațiile intelectuale ale geniului. Alexandru-Vodă, din piesa cu același nume, i se plânge starostelui de Suceava, Jurgea, de blestemul care apasă asupra neamului său. Mușatinii posedă o inimă pusă în mișcare de un lichid vital ce transportă aceeași germeni ai nebuniei demonice. Domnitorul este consumat de anxietatea față de o moștenire ereditară

⁹⁸⁴ Ibidem, p. 92.

⁹⁸⁵ Ibidem, p. 93.

⁹⁸⁶ Ibidem, p. 95.

⁹⁸⁷ L. Blaga, **Trilogia culturii. Orizont și stil**, Editura pentru literatură universală, București, 1969, p. 3.

⁹⁸⁸ Ibidem, pp. 103-105.

⁹⁸⁹ Ibidem, pp. 122-123.

⁹⁹⁰ Carl Gustav Jung, **op. cit.**, p.31.

patologică: „De sângele meu mă tem. Dar nu cunoști tu acest sânge fierbinte, plecat spre mânie și spre dezbinare, din inima neamului Mușatin?”⁹⁹¹. Și regina Ringala va fi prevenită cu privire la imprezibilitatea reacțiilor soțului ei, născut sub o zodie glorioasă, dar grevată de spasmele iraționalului. Precum Herakles, regele nu își poate controla întotdeauna izbucnirile de violență: „Iartă-mă regină...cunoști, din nenorocire, acest vârtej de sânge, care-ntunecă câteodată mintea și ochii neamului nostru”⁹⁹².

VI.5. Mira

Figurile ciclului Mușatin își diminuează extravertirea entuziastă în favoarea unei adânciri a personalității, care oscilează derutant între demonism și abulie. Astfel, Ștefan din proiectul **Mira** se vedește a fi o umbră barocă, sinuoasă, a marelui Ștefan: „nestatornic, de-o beție tristă, nobil în fundul inimii, dar abrutizat prin pasiune – c-un mare fond de grandoare concentrat în unele momente – altfel meschin – caracter melancolic, sanguinic”. Așadar, Eminescu pune în centrul dodecameronului dramatic un personaj decadent, dizarmonic. Viziunea descendentă a avatarurilor dinastice este intensificată prin menținerea pe scenă a lui Arbore, vestigiul al perioadei de renaștere națională și de subordonare a ego-ului la spiritul colectiv: „El e sufletul rămas încă pe pământ a lui Ștefan cel Mare, e suvenirea lui vie încă, - e omul ce l-a văzut pe leul murind, i-a strâns mâna eroului în război, e ca un sfânt care-n visul tineretelor lui a văzut pe asprul și bătrânul Dumnezeu”⁹⁹³. Eclipsarea titanismului voievodal și perceperea istoriei ca un proces în dezagregare – fatală descompunere a unui sistem de valori – ar putea fi pusă, așa cum a și fost de către G. Ibrăileanu, pe seama inadaptabilității lui Eminescu: „Ajuns la imposibilitatea de a se împăca cu viața, era fatal ca, printr-o mișcare instinctivă de adaptare, să înceapă să urască viața și să idealizeze nimicirea vieții”⁹⁹⁴. În cazul dramaturgului, însă, procedeul este unul obișnuit romantic, de prezentare a unui fenomen, de orice natură ar fi el, în creșterea, împlinirea și descreșterea sa. Pentru că după *ricorsi* survin și *corsi*, prăbușirea previzibilă a lui Ștefăniță este compensată de apariția în fundal a lui Petru Majă, personaj cărui i se atribuie un temperament mediteranean, conjugat cu o energie sufletească titanică: „Pasiune italiană, visurile sale sunt de foc și când sunt palide – [...] – are un mare fond de forță în sufletul lui”⁹⁹⁵.

Genialitatea eterică și sentimentală este întruchipată de angelicul Majo, a cărui fire cumulează trăsături ale ascetului din **Povestea magului călător în stele**: „poet—înger-frumos [...] dar amorul lui e acela a disperării și a sufletului zdrobit, căci știe că Mira, deși va fi soția lui, dar nu-l iubește. Dar vrea să fie sclavul visurilor și a capriciilor ei [...]. Dar deși aceste visării sunt palide – dară amorul lui nu e palid – e un amor de arab – arzător, de foc – care contrastă mult cu fînța lui angelică”⁹⁹⁶. Abandonul erotic al lui Majo infirmă supoziția lui G. Călinescu, după care erotica lui Eminescu ar fi „erotică mecanică, sub nivelul conștiinței diurne”⁹⁹⁷. Descoperim, astfel, o dragoste novalisiană, de substanță antitetică: „Tot urc – și fi-mi-or/ Chinuri turbate/ Cândva piroane de voluptate”⁹⁹⁸.

Androginia lui Majo ar corespunde personalității Mirei, și ea un personaj complex, creat pe tiparul Ofeliei: „față palidă și lunatică – cu inima la început rece ca unei vergine ce-a visat cerul. E personificarea unei rugăciuni melancolice care nu știe cum de rătăcește pe pământ, când nimica din ea nu se pare a fi a pământului. Nu are neci durere, neci bucurie – ci învelită ca un mister în norul ei de melancolie”⁹⁹⁹. Maio și Mira nu alcătuiesc cuplul romantic format din *homo dexter* și *homo sinister*, omul-bărbat și omul-

⁹⁹¹ M. Eminescu, **Teatru**, vol. II, p. 169.

⁹⁹² Ibidem, p. 174.

⁹⁹³ Ibidem, p. 46.

⁹⁹⁴ G. Ibrăileanu, **Scriitori și curente**, Editura Viața Românească, Iași, 1930, pp. 14-15.

⁹⁹⁵ M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 47.

⁹⁹⁶ Ibidem, pp. 46-47.

⁹⁹⁷ G. Călinescu, **Opera lui Mihai Eminescu**, vol. II, p. 179.

⁹⁹⁸ în **Antologia poeziei romantice germane, Imn către noapte IV**, trad. de Aurel Covaci, p. 58.

⁹⁹⁹ M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p.46.

femeie, ci conjuncția imposibilă a două temperamente care își devin reciproc superflue din prea mare asemănare.

Pe lângă intenția compunerii unei epopei dramatice care urma să funcționeze ca un corpus al mitologiei și istoriei naționale, există și intenția expunerii unei *anatomii a melancoliei*, în tradiție barocă. Astfel, Maio se dovedește preocupat de afecțiunea psihică a lui Ștefan, care pare „căzut într-un fel de nebunie întunecată și tăcută”. Poetul de curte își selectează cântările pentru a nu accentua „răul” din sufletul voievodului ce reacționează *à rebours* la stimulul artistic: ritmurile vesele îl întristează, pe când cele melancolice îi fac plăcere.

Meditând pe marginea influenței negative pe care tinerii sfetnici o exercită asupra domnitorului („*Ce alunecoasă e poteca răului*”¹⁰⁰⁰), Arbore constată că „*măduva se usucă în puiul de leu și mintea se turbură în creierii săi*”, încât rana spirituală a nepotului, mai dăunătoare decât cea fizică a bunicului, trebuie arsă „*cu muștrări și cu aduceri-aminte*”. Ștefan, în care „*sămânța bunului e așa de bogată*”, este devorat de morbul desfrânării, iar nu de un demonism funciar; Maio, personajul *raisonneur* al piesei – consideră că „*răutatea lui nu e decât întâmplătoare*”. Dacă „*bradul a crescut strâmb*”, calitățile Mușatinilor sunt, totuși, încă prezente în el, deși ele nu beneficiază de un centru polarizator căci „*plutirea și pendularea între posibilități este caracteristică pentru viața romantică*”¹⁰⁰¹.

Nu Mira, copila bolnavă de lingoare și melancolică a lui Arbore, este cea menită a recupera deviația suferită de principe – așa cum ar fi gata să accepte Maio. Pentru Arbore, titan cu sufletul „*aspru ca piatra și ca fierul*”, subtilitățile psihologice și sentimentale rămân obstacole insurmontabile. El nu înțelege criza fiicei sale, dar nici pe cea a voievodului, pe care este gata să-l elimine în caz că nu ar manifesta semne evidente de redresare morală. Însă și Arbore, pentru care „*moșia e mai mult decât copilul*”, se simte cuprins de „*un fel de gândire neagră și cumplită*” în momentele în care își imaginează răul pe care patima princiară l-ar putea provoca fiicei sale - acea: ‘*dark secret love*’ (**The Sick Rose**)¹⁰⁰², pe care o imagina William Blake.

Criza sufletească și morală a lui Ștefăniță are o origine întreită: el se află sub presiunea unei tradiții glorioase, apoi prezența unchiului său, Petru Rareș – „*om înțelept și adânc*”¹⁰⁰³, cunosător al meșteșugurilor vrăjitoarești – îi sporește suspiciunea până la cote aberante, circumstanțe la care se adaugă și dragostea pentru o femeie incomprehensibilă. Ștefăniță hamletizează, dar într-un limbaj parabolic vetero-testamentar, asemuindu-se afemeiatului rege Solomon care, însă, era protejat de natura sa profund religioasă. Întâlnirea cu *cerbul alb* în biserica iluminată spectral, din halucinațiile prințului, este interpretată de Ioana Em. Petrescu ca o alegorie a sufletului înstrăinat¹⁰⁰⁴. Înstrăinarea de omenesc și apropierea de sfera demonicului este probată de lipsa sintoniei dintre imnul intonat în biserică și muțenia sterilă a sufletului impermeabil la efluviile divine revărsate de inima pătrunsă de iubire („*turbăciunea cruntă rânjea din fundul gândirilor mele*”¹⁰⁰⁵). Demonia mai este apoi accentuată de frumusețea serafică, aflată sub zodia lucidității, a Mirei („*Blondă...ca Nordul...frumoasă ca icoana cea sfântă a Fecioarei Mariei*”¹⁰⁰⁶), care descurajează orice apropiere erotică maculantă. Nici când ea nu va răspunde chemării căreia Éloa îi dăduse curs: „*Touche ma main. Bientôt dans un mépris égal/ Se confondront pour nous et le bien et le mal*”¹⁰⁰⁷.

Tragismul piesei este cu măiestrie întreținut prin confruntarea ideologică dintre pretendent și tatăl fetei dorite. Arbore demască acțiunile nesăbuite care „*duc țara la sicriu*”¹⁰⁰⁸ și, neînțelegând dimensiunile reale ale momentului istoric, îi cere domnitorului să așeze Moldova în

¹⁰⁰⁰ Ibidem, p. 49.

¹⁰⁰¹ Ricarda Huch, **Op. cit.**, p. 406.

¹⁰⁰² în **An Anthology of English Literature, The Romantic Age**, („întunecată iubire ascunsă”, trad. n.), p. 32.

¹⁰⁰³ M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, pp. 50-52.

¹⁰⁰⁴ Ioana Em. . Petrescu, **Op. cit.**, p. 58.

¹⁰⁰⁵ M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 53.

¹⁰⁰⁶ Ibidem, p. 54.

¹⁰⁰⁷ Alfred de Vigny, **Poésies choisies**, („Atinge-mi mâna. Fără zăbavă într-o nepăsare totală./Binele și răul se vor confunda pentru noi”, trad. n.), p. 19.

¹⁰⁰⁸ M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 56.

locul Poloniei, în fruntea „războiului de cruce”. Mai mult, făcându-se glasul aspirațiilor de peste veacuri ale dramaturgului, el dorește unificarea celor trei provincii românești („*Fă taurul Moldovei pe fruntea lui să poarte/Coroane trei*”). Arbore face și el parte din categoria eroilor creatori de istorie, precum Moise al lui Vigny: „*Mon pied infatigable est plus fort que l'espace*”¹⁰⁰⁹.

Ștefăniță nu este ispitit de aventura titanică, demonismul său fiind unul de natură sceptic-filosofică (în manuscris, în dreptul replicii sale, este adăugată replica: „*Viața-i cuibul morții – moartea e sămânța vieții nouă*”). Atras fiind de abstracțiunile romantice, el are în comun cu Cezarul din **Împărat și proletar** angoasa în fața poporului văzut ca o forță fluidă, imprevizibilă – imaginea este hugoliană: „*La foule est un torrent qui brise ce qu'il roule*”¹⁰¹⁰. Arbore avertizează: „*Popor, da! O, cumplit e când se frământă, înfricoșat când se răscoală! Marea turbure și veninoasă. Furtună turbată și despletită!*”¹⁰¹¹. Portarul Sucevei trăiește, de altfel, extazele sale, traduse într-o filozofie a istoriei *sui-generis*, ce se slujește de imaginile desfășurate deja în **Memento mori**: „*întorc înapoi roata cea uriașă a timpului cu codrii săi de secolii*”, filozofie dominată de o mistică a puterii imperiale romane. Șirul de Cezari beneficiază de atribute apolonice: „*împărații săi mari ca Dumnezeii seninului*”, care au fruntea „*încinsă cu luceferi*”. O spațializare a timpului practică și Ștefăniță, dar în sens sceptic, acuzându-l pe Arbore de reverii anacronice: „*Vorbele voastre sună a basme, voi însuși nu mai sunteți trecutul cel plin de fală și putere, ci numai ruina lui*”. Chiar bătrânul dregător ajunge să admită inactualitatea ambițiilor sale patriotice („*E-un basmu făcut piatră, e-un veac înmărmurit*”, ori „*Al basmului imperiu răcoare și tăcut*”¹⁰¹²), dar înțelege tradiția în accepția sa de stimul al energiei titanice. În fond, Arbore valorifică resortul vitalizant-psihiologic al acțiunilor exemplare, deși realizează dimensiunile modeste ale momentului: „*Astfel stau eu în lume..., ca lătra cea moartă/Ca o ruină tristă, fapt împietrit de soartă*”¹⁰¹³. Autohtonismul spiritual – formulare a Rosei del Conte - al lui Eminescu se întrevede din împrumutarea propriilor sale idealuri unor personaje aparținând unor vremuri cu perspective intelectuale mult diferite de cele ale poetului.

Polemica lui Arbore cu Ștefăniță echivalează cu o confruntare ideologică între titan și demon. Principele nu se poate detașa de propriul său ego și, în consecință, nu este capabil de eforturi semnificative în ordinea abstractizării și anticipației. Dual la modul schematic, el pendulează între obsesia pentru Mira și complexul de inferioritate față de personalitatea covârșitoare a bunicului său. În felul acesta, el aduce tribut la ceea ce Francisc Bacon numea *idolii peșterii*, ai individului. Dacă în **Viforul** lui Delavrancea Ștefăniță va ajunge să aibă manifestări satanice, la Eminescu el rămâne un frustrat romantic, apăsător de *spleen*-ul byronian, ca mască a disperării: „*Viața mea e noapte neagră*”¹⁰¹⁴. Îndârjirea lui Hernani, care inversase raportul cornelian dintre datorie și sentiment, dispăre aici cu totul, pentru a face loc simbolurilor funerare, dominate de nuanțele palidului și ale negrului: aripele negre, floarea neagră, galbenul mormânt. Inadaptarea mundană a îndrăgostitului romantic contribuie la fascinația pe care o exercită asupra lui Îngerul Morții, așa cum se întâmplase și cu eremitul din **Povestea magului...**: „*Mi-am cheltuit viața și fac cu moartea nuntă*”, ori „*De-a morții vrajă rece de viu eu mă usu*”¹⁰¹⁵. Dualitatea fiind trăsătura caracteristică a demonului, nu surprinde foarte mult faptul că, după profesarea unei *religio mortis*, Ștefăniță adoptă *ad-hoc* preceptul *carpe diem*, din sceptic devenind cinic. O psihologie abisală, impenetrabilă și, în consecință, imprevizibilă (*hic sunt leones*).

Introducerea unui fragment dintr-o variantă a poemului **Melancolie** servește ca intermezzo alegoric, domnitorul însuși dezlegând dilematica alegorie. Astfel, biserica dărăpănată, cu icoanele șterse, din mijlocul unui cimitir răscolit, reprezintă sufletul malformed al lui Ștefăniță, iar mireasa moartă din altar este iubirea răpusă, care este înviată doar în momentele când demonul

¹⁰⁰⁹ Alfred de Vigny, **Poésies choisies**, („Piciorul meu neobosit e mai puternic decât spațiul”, trad. n.), p. 18.

¹⁰¹⁰ V. Hugo, **op. cit.**, **Ce qui se passait**, („Gloata este un torent care sfârâmă tot ce prinde”, trad. n.), p. 14.

¹⁰¹¹ M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 59.

¹⁰¹² Ibidem, p. 60.

¹⁰¹³ Ibidem, p. 62.

¹⁰¹⁴ Ibidem, p. 65.

¹⁰¹⁵ Ibidem, p. 66.

se transformă într-un geniu visător. În felul acesta, „durerea ce își r>de de regele noroc” surpă temeliile spirituale ale unui personaj ce nu poate evolua decât la extreme („M-aș face-un poet înger dintr-un tiran de fier”¹⁰¹⁶). Alegoria *psyche*-ei aflate în descompunere pune în evidență natura oarecum primitivă a Mușatinului, ce nu-și poate trăi fericirea decât prin posesie. Neîmpărtășindu-se cu harul contemplației, Ștefăniță blestemă ceea ce nu reușește să obțină fără mijlocire. Intangibilitatea extremelor („Neci partea nopții palizi, neci partea lui Satan”¹⁰¹⁷) și persistența în punctul median sunt lucruri pe care demonul romantic le urăște. Aversiunea provocată de o circumstanță obiectivă se răsfrânge, apoi, asupra întregii ordini universale prin proliferare generalizantă.

Spre deosebire de tiranul deținător al puterii, Maio se expune la un amor platonice, în care: „Cum ai țese-n ghirlande stele lucinzi cu flori, / Idee cu idee se-ncing adeseori. / Cum se cuprinde înger cu înger în lung vis”¹⁰¹⁸. Sufletul său reflectă armonia universală precum o „oglină de aur”, laitmotiv al limpezimii clasice a *psyché*-ei. Beneficiind de o atare stare de echilibru interior, Maio este gata să renunțe la Mira în favoarea lui Ștefăniță, pentru ca, în felul acesta, să contribuie la ameliorarea sortii Moldovei (prezența feminină subiacentă, dar obsesivă, a întregii drame). Ricarda Huch avea în vedere salvagardarea sufletului romantic prin asumarea valențelor revigoratoare ale femininului: „etern-femininul este principiul salvării, este devenirea conștientă a inconștientului”¹⁰¹⁹.

Sufletul principelui, sub influența „slugilor lînse”¹⁰²⁰, se înfățișează, contrastant, ca o beznă haotică: „O sufletu-mi e-o noapte fantastică și brună / Un vis fără de noimă, un cer fără de lună”. Persistența în a efectua radiografiile ale sufletului are comun cu spiritul postpașoptist cultivarea demoniacului pervers, beția fiind mijlocul prin care ea poate fi atinsă: „O! viața e o stâncă ce-i stearpă și uscată / Pentru un om de flacări cu inima bogată. / Beția? O, beția e-un mare, mândru vis, / E o bacantă pală ce plânge cu suris / Ce-nchină viața-i dalbă plăcerilor aurie / Care sărută-n glumă și cânt-o nebunie”¹⁰²¹. Se ajunge, astfel, la provocarea artificială a beatitudinii ce simulează divinul, dar exclude divinitatea, sentiment împărtășit și de Leconte de Lisle: „Le coeur trempé sept fois dans le Néant divin”¹⁰²².

Complexat de grandoearea epocii precedente, Ștefăniță se cantonează în prezentul care, însă, nu-i poate oferi modele monarhice. Mult mai flexibil la capitolul acesta, Arbore, prin raportarea la „Acel Voievod, mare, încins de biruință”, se sustrage contemporaneității diminuate și reușește, astfel, să se proiecteze în viitor: „eu nu-s din lumea voastră, eu nu-s din timpul vost / Voi ardeți, eu mă potol... voi sunteți... eu am fost”¹⁰²³. Vibrația paseistă a bătrânului titan are rolul de a-l feri de o ardere ce consumă inutil energia ființei și dezumanizează: „trecutul e în mine și eu sunt în trecut / Precum trăiește cerul în marea ce-l respiră”¹⁰²⁴. Nereușind să atingă plenitudinea ființării titanice, Arbore se hrănește spiritual din radiația emisă de efigia lui Ștefan cel Mare („Răsare un luceafăr de aur și lumină”), chiar dacă în felul acesta el își reneagă propria sa individualitate („în lume fui umbra unui vis”). Romantic paseist, Arbore este și utopicul îndârjit ce își fixează idealuri intangibile în timpul duratei sale fizice: „Eu văd o stâncă albă, o stâncă de argint” – adică nimic mai puțin decât „unirea Românilor”¹⁰²⁵. Paseismul acesta, însă, are semnificația revitalizării unei energii în stare latentă, iar nu retragerea într-o epocă revolută, osificată. Ricarda Huch observa că: „Romantismul a fost un ev mediu renăscut. [...] Avem de-a face cu o Renaștere ca aceea din secolul al XV-lea, cu deosebirea că atunci renăscuse antichitatea, pentru că oamenii se desprinseseră de idealurile medievale, iar acum renăștea evul mediu”¹⁰²⁶.

¹⁰¹⁶ Ibidem, p. 73.

¹⁰¹⁷ Ibidem, p. 74.

¹⁰¹⁸ Ibidem, p. 75.

¹⁰¹⁹ R. Huch, **op. cit.**, p. 184.

¹⁰²⁰ M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 78.

¹⁰²¹ Ibidem, p. 79.

¹⁰²² **Antologie bilingvă de poezie franceză, Midi**, („Inima înmuată de șapte ori în Neantul divin”, trad. n.) , p. 122.

¹⁰²³ M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 81.

¹⁰²⁴ Ibidem, p. 82.

¹⁰²⁵ Ibidem, p. 84.

¹⁰²⁶ R. Huch, **op. cit.**, p.283.

Întreaga piesă este construită contrapunctic, din polemica între punctul de vedere al sfetnicului îmbătat de idealuri utopice și cel al domnitorului atins de „neburnia cea desfrânată”, de beția-neburnie care-l smulge cugetării triste și reci „despre aieve”¹⁰²⁷. „E-mpărțită omenirea/În cei ce vor și cei ce știu”, va spune Eminescu, interpretând el însuși natura conflictului care stă la baza **Mirei**; lucid și, din cauza aceasta, descumpănit, visurile de grandoare națională sunt pentru Ștefăniță doar *nomina*, numai „suflu vocal” (*flatus vocis*) cum le definea Roscelin, forme cu conținut interzis, pe când pentru dregătorul entuziast ele fac parte din categoria acelor *realia*, tipare ale ființării ce absorb neconținut ființa. Pentru că voievodul *știe*, el nu mai este dispus să acționeze; în schimb atenția sa se focalizează asupra unui „înger de cristal” pe care trebuie să-l învie Maio cu lira sa magică. În paralel cu fața diurn-sceptică a demonului, se manifestă cu sporită pregnanță fața nocturn-onirică, fermecată de beatitudinea iubirii medievale: „lungi visuri înfocate/Transportă al meu suflet în norii de palate/Unde ginii cântă și visele suspin/Unde umbrele alintă în vânt plăcut și lin”¹⁰²⁸. Cântecul lui Maio cumulează cele mai cunoscute simboluri ale preromantismului, atmosfera îmbibându-se de un puternic iz ossianesc: înclăștarea dintre mare și masivul stâncos în vârful cărui străjuiește un castel „rece, sur” și care adăpostește pe „al serafilor monarh”, rege neptunic al cărui ochi rătăcit depune mărturie pentru efortul său de a visa „al mării vis rebel”.

VI.6. *Phylosophia copilei. Marcu-Vodă*

Planul Mirei include și binecunoscuta **Phylosophia copilei**, în care tânăra își face cunoscută dorința rebelă de a nu juca un rol anonim în planul divin, ci de a fi un ferment pentru geniul masculin. Pagina de manuscris conține și aforismul-confesiune, martor al conștiinței de sine a geniului feminin: „Dumnezeul geniului m-a sorbit din popor cum soarele soarbe un nor din marea de amar” – ceea ce duce cu gândul la o absorbție apolonică din dionisiacul inform. Accentul este pus acum pe latura satanică a lui Ștefăniță care, în chip de cavaler occidental, aruncă mănua statuii lui Ștefan cel mare, provocând tradiția – considerată un „idol al forului” - în mod direct. Tânărul Mihai, prevestitor al apariției pe scena istoriei a lui Mihai Viteazul, îl pregătește pe Hilariu pentru a deveni asasinul domnului nevolnic. Arta comportamentului, pe care el o expune, este una diabolic-machiavelică: „Inima ta fie înger, fața ta fie demon. Noaptea tale realitatea virtuții, lumina zilelor tale oglindă de crimă”¹⁰²⁹. Bineînțeles, duplicitatea aceasta vizează atingerea unui scop nobil, pregătirea unirii Principatelor, unire a cărei viziune o are Mihai, fantezia sa amestecând simbolurile clasice cu cele romantice în încercarea de a oferi eroului o ascendență mitologică: „Toți munții era-nviați, numai dasupra tuturor sta sura lor diademă, împăratul Carpaților, mut, rece, mort ca eternitatea. Ce-a decis părinții? Să trimeată sufletul Tatălui lor, Mart, să-nvie stânca-împărat. Vorbii făcut. Luna scoase din negri nourii galbena-i față și zăgrăvi în creștetul stânței diademă de aur...Stânca trăia...vulturii-ncongiurată crezând că-i împăratul lumilor, Joe cu fulgerile-n vârful Olimpului...era Mihai Viteazul”¹⁰³⁰.

O altă caracteristică a demonului este invertirea noțiunilor de bine și de rău. Ștefăniță îl acuză pe Arbore că l-ar fi împins în exces, martora stării sale de spirit fiind reluarea sintagmei „*prè mul*”. Situația arhetipală a molierescului „festin de pierre” este întrebuintată aici ca mijloc de plasticizare a complexului de inferioritate al voievodului, reflectat de dorința de a-l vedea pe Arbore pietrificat, mineralizat. Contradicțiile din interiorul sufletului lui Ștefăniță se metamorfozează în figuri demonice pre-expresioniste: „*demoni înnebuniți se rostogolesc cu ochi roșii prin aerul cernit*”¹⁰³¹. Sunt „*les noirs séraphins*”¹⁰³² ai lui Alfred de Musset ori „*les centauresse séraphiques évoluent parmi les avalanches*”¹⁰³³, din coșmarurile hibride ale lui Arthur Rimbaud.

¹⁰²⁷ M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 85.

¹⁰²⁸ Ibidem, p. 86.

¹⁰²⁹ Ibidem, p. 91.

¹⁰³⁰ Ibidem, p. 92.

¹⁰³¹ Ibidem, p. 101.

¹⁰³² **Antologie bilingvă de poezie franceză, La muse**, p. 112.

¹⁰³³ Arthur Rimbaud, **op. cit.**, **Villes**, p. 60.

Dacă Arbore constituie un caz izolat prin fermitatea ideilor sale, celelalte personaje traversează mari crize intelectuale, întrucât nu pot distinge în textura existenței „firul de aur al scopului”. Așa se întâmplă cu Cassiodor, care enunță teoria prăbușirii îngerilor în trup – de unde și *exceleța* naturii umane –, prăbușire rămasă fără consecințe notabile în ordinea spirituală: „*inima mea un ocean cu valuri nenumărate, creierii mei un paladiu tencuit de-nțelepciune, și cu toate astea ființa mea singură e un tron fără rege, un templu fără zeu*”¹⁰³⁴. Existența, fără să conțină și esența, comunicarea dintre microcosm și macrocosm este scindată, creându-se condițiile demiurgiei demonice sau ale evaziunii „*lunatecilor*” (precum Maio și, mai ales, Mira). Demiurgia negativă conduce, în cazul lui Ștefăniță, la un antiumanism potențat și de imposibilitatea substituirii raționalismului sceptic prin efuziunea sentimentală: „*Poșor – urăsc poșorul! Poșor eu te urăsc, / Iată acei ce tronu-mi îl țin și-l părtinesc. / Acum din umbra-mi neagră în ura mea pierdut / Eu voi domni pe lume ca îngerul căzut*”¹⁰³⁵. Conducătorul politic eminescian nu ajunsese încă la concluzia cezarului din **Împărat și proletar** că: „*În taină mărirea-i legată de acești*”. Demonul disprețuiește virtutea clasică a prudenței. Natura sa este antiprometeică, întrucât esența lui Prometeu rezida, totuși, în prudență (*προμηθεΐς*). Shelley nu ezita să-și îndepărteze pe cât de mult posibil eroul de Satan al lui Milton: „Singurul personaj imaginar care seamănă întrucâtva cu Prometeu este Satan, iar Prometeu este, [...], o figură mai poetică decât Satan, deoarece, pe lângă curajul, măreția și răbdătoarea tenacitate cu care se opune forței atotputernice, el ne apare lipsit de ambiție, de invidie, de spirit răzbunător și de dorința propriei sale măriri, adică de tot ceea ce, la eroul Paradisului pierdut, intră în conflict cu interesul moral”¹⁰³⁶. Natura lui Ștefăniță se dovedește extrem de apropiată de ipostaza orgolioasă a marelui răzvrătit.

Și în proiectul **Marcu-Vodă** relația dintre Ștefăniță și Mira este incompatibilă, cauza fiind apartenența infernală a celui dintâi („*El e ca demonul ce cade...dar mândru în căderea sa*”) și cea angelică a femeii („*El își pare sieși un demon căzut vânt negru pe care un înger ce n-a văzut decât pe D-zeu nu-l poate iubi neciodată*”¹⁰³⁷), bănuită, în consecință, de „*lunatecie*”. La fel ca în piesele shakespeariene, demonismul principelui se răsfrânge asupra peisajului, contorsionându-l: „*Soarele părea tras la față*”¹⁰³⁸.

În suita de scene care se constituie ca un halo în jurul **Mirei** își face apariția și un demonic Toma Nour ce manifestă intenția de a o otrăvi pe eroină. Acesta rătăcește printr-un decor polarizat antitetic, în care relieful genialității se învecinează cu cel al demenței: „*munții gândirei se spintecă dinaintea mea d-o parte verzi și înfloriți muiați de lumină, de alta goi, slabi, arși și sufletul meu bubă trece rece și plângător în stâncile disperare*”¹⁰³⁹. Și lui i se descoperă, totuși, o latură titanică, Toma împărtășind credința că Mihai este moștenitorul Vulturului Romei („*Vezi aripa-i dreaptă pe Roma, aripa-i stângă pe România*”¹⁰⁴⁰); în același timp, ideologia sa socială împletește eleatismul cu heraclitismul: „*Națiunea-stâncă. Generația-râu; oamenii-valuri*”¹⁰⁴¹. În comparație cu Ștefăniță, care este dominat și în amor („*A muerii negre stele / Ard în cerul vieții mele*”¹⁰⁴²), Nour se impune femeilor ca destin, manipulându-le în scopuri politice și nelăsându-se îngenunchat de vraja dragostei, de acea *Liebeszauber* din poezia lui Tieck.

Moldova, în urma morții lui Ștefan cel Mare, se transformă într-un teritoriu damnat („*luna gheață galbenă atârna ca ruptă în nouri*”¹⁰⁴³), de unde a dispărut *visul înalt* pentru că „*somnul este surâsul morții*”¹⁰⁴⁴. Neîntrezărindu-se trezirea din „*moartea gloriei*”¹⁰⁴⁵, își face loc disperarea ce „*își înfinge*”

¹⁰³⁴ M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 101.

¹⁰³⁵ Ibidem, p. 115.

¹⁰³⁶ Shelley, **Prometeu descătușat**, Actul I, p. 342.

¹⁰³⁷ M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 124.

¹⁰³⁸ Ibidem, p. 126.

¹⁰³⁹ Ibidem, p. 140.

¹⁰⁴⁰ Ibidem, p. 153.

¹⁰⁴¹ Ibidem, p. 139.

¹⁰⁴² Ibidem, p. 150.

¹⁰⁴³ Ibidem, p. 154.

¹⁰⁴⁴ Ibidem, p. 139.

dinții de fier în ușa casei, și turbură cu săgeata ochilor fundul cupei cu vin”¹⁰⁴⁶. Voind să evidențieze decrepitudinea Moldovei la jumătatea secolului al XVI-lea, Eminescu inserează în scenele care anunță apariția lui Petru Rareș un portret *in extenso* al lui Ștefan cel Mare la apusul gloriei sale. Aproximativ același portret în tușă titanică va fi așezat în deschiderea **Poveștii magului călător în stele**: „Îngălbenit ca umbra și slab ca vechiul leu/Ședea Ștefan cel Mare în falnic tronul său/L-a lui picioare șubrezi îngenuncheat ședem/Pe fruntea lui cea ninsă de aur diadem/În mâna lui uscată de aur sceptru greu,/ [...] /Sub genele lui sure ardea suflet aprins/În două stele negre ca focul sub cenușă ce încă nu s-a stins”¹⁰⁴⁷. Ajuns în „iarna vieții”, titanul, comparat cu „soarele cel falnic” și cu „regele pustiei”, se consideră a fi fost doar „umbra unui vis”; visul său, însă, are ca subiect oniric „o stâncă albă, o stâncă de argint”, anume idealul unirii nației, pe care nu i-a fost dat să-l atingă: „E Românimea toată...e visul meu de fier”¹⁰⁴⁸. Testamentul său politic va fi respectat și îndeplinit de Mihai, care este imaginat cu atributele unui titan-geniu, în chip de *Jupiter tonans*: „văd în cocie de aur cu 12 cai pe un Domn cu barba lungă și neagră, ca un cadru, și sub muntele frunții cu doi ochi de vultur”¹⁰⁴⁹.

Neridicându-se la demnitatea spiței Mușatinilor și negându-și menirea istorică, Ștefăniță sfârșește fără glorie, deși tragic: „Mi-am cheltuit puterea și fac cu moartea nuntă”¹⁰⁵⁰. O dată cea a nutrit un amor demonic pentru o ființă angelică, moartea i se înfățișează sub un chip-simbol, marcat de o feminitate macabră. Realizarea este, din nou, de inspirație shakespeariană: „La stena cea din urmă a negrei noapți viață/Privesc cu întristare. Și-a nopții pală față/ Apare-n nouri roșii cu diadem de spin/Cu aripele negre și vântu-i de venin/Ce sângele amortește...c-o neagră floare-n mână./Și buza ei răcită...în galbenul mormânt”¹⁰⁵¹. Aceasta este ‘*the Dark Virgin*’¹⁰⁵², cea care i se arătase și lui William Blake.

Nu numai demonul poate sfârși tragic, ci și titanul care nu reușește să insufle energia proprie celor care, inițial, încurajaseră planurile sale. Un fragment de la sfârșitul proiectului **Mira** surprinde criza interioară a lui Petru Rareș, care „aiurează” și vrea să se călugărească pentru a transforma zbuciumul acțiunii în extazul contemplației. El este continuatorul lui Arbore, căci „se preîmbă prin țară întocmai ca spiritul cel neînțeleș al trecutului”¹⁰⁵³ ajuns într-o epocă ce începe să dea uitării ori să transfere în legendă, deci în *intangibil*, substratul eroic al politicii lui Ștefan cel Mare.

VI.7. Alexandru Lăpușneanu. Cel din urmă Mușatin. La gura sobei! Quiproquo

Prea puțin a apucat Eminescu să înalțe din eșafodajul piesei **Alexandru-Lăpușneanu**, domnitor în a cărui figură plănuia să integreze multe din caracteristicile lui Macbeth, iar în ultimul act să se inspire din nuvela negruziană. Conceput în felul acesta, Lăpușneanu s-ar fi aliniat la seria demenților din genealogia Mușatinilor. Ceea ce totuși străbate din puținele versuri rămase este, pe lângă sondarea psihologiei abisale, punerea în valoare a capacității de disimulare a domnitorului care, măritând-o pe văduva lui Gruia – acesta fiind adevărata figură titaniană a piesei – se comportă asemenea unui Richard al III-lea românesc: „Voind să serbez o nuntă cum n-a fost în lume una -/Căci călău-i nunul mare, iar moartea este nuna”¹⁰⁵⁴. Pe lângă schițarea, mai mult ori mai puțin originală, a subtilității demonice a Lăpușneanului, tragedia mai urma să conțină și tabloul cuceririi Bizanțului, în fapt o dioramă cu perspectivă largă și desen contorsionat și dramatic, dar minuțios și la înălțimea grandorii compoziției.

¹⁰⁴⁵ Ibidem, p. 156.

¹⁰⁴⁶ Ibidem, p. 154.

¹⁰⁴⁷ Ibidem, pp. 157-158.

¹⁰⁴⁸ Ibidem, p. 159.

¹⁰⁴⁹ Ibidem, p. 156.

¹⁰⁵⁰ Ibidem, p. 163.

¹⁰⁵¹ Ibidem, p. 162.

¹⁰⁵² **An Anthology of English Literature, The Romantic Age, America (a Profecy)**, („Fecioara întunecată”, trad. n.), p. 46.

¹⁰⁵³ M. Eminescu, **Teatru**, vol. II, p. 165.

¹⁰⁵⁴ Ibidem, p. 201.

Cel din urmă Mușatin este văzut în persoana lui Petru Rareș, voievod rațional dar cuprins de melancolia provocată de contemplarea gloriei vremurilor trecute și de lipsa de perspectivă eroică a momentului istoric căruia îi aparține. Retras din domeniul faptei, el ne este înfățișat ca un contemplator care tinde spre condiția sapienței (*amor sapientiae*), și mai puțin către cea a geniului. Dar „linișțirea” sângelui Mușatin nu este lipsită de o semnificație mai înaltă. Echilibrul temperamental și eradicarea demonismului nu sunt rezultatul decrepitudinii genealogice, ci împlinirea de destin sub zodii clasice a unui neam imaginat de Eminescu ca o coloană vertebrală pentru marele organism pe care îl compun românii. Edgar Papu aprecia că temperamentul clasic cultivă homeostaza, respectiv „capacitatea organismelor de a păzi cu rigoare limitele înlăuntrul cărora acționează ansamblul constantelor din mediul lor intern”¹⁰⁵⁵, rigoare care se extinde de la organic la social.

De aceea în fragmentul **La gura sobei! Quiproquo**, este invocat retoric instrumentul romantic vertiginos, pe care poetul consideră că se cuvine să-l moștenească de la Heliade-Rădulescu: „*Dați-mi arpă de aramă/Dar cu strunele de fier/Căci să cânt acuma cer/Ca un vânt ce se sfaramă/Printre stânci de-nghet și ger*”. Tonul cântării trebuie să fie titanesc, pentru a putea surprinde procesul dialectic de ontogeneză a unui neam format din generații succesive de eroi. Pentru a ajunge la armonia echilibrului interior, Mușatinii nu ezită să evolueze la extreme; ceea ce nu le intră în fire este tocmai mediocritatea auto-suficienței. Se confirmă încă o dată că romanticii autentici sunt „conchistadori ai adevărului”¹⁰⁵⁶. Versurile **Dodecameronului** vor reda și ele acest ritm accelerat, dar asimetric din punct de vedere axiologic: „*Dați-mi arpă de aramă/Pe-a mea frunte crengi de brad/Voi să cânt ca largul vad/Sau c-a lumei sântă dramă/Sau ca răcnetul din iad*”¹⁰⁵⁷.

VI.8. Grue Sânger

Reluând motivul baladei **Grue Sânger**, Eminescu îi oferă o dezvoltare cu totul diferită de aceea pe care o primise în poemul lui Alecsandri. Inserată în ciclul dramatic al Mușatinilor, tragedia este, de fapt, o variantă la **Bogdan Dragoș**, cu deosebirea că voievodul Dragul este înlocuit de Iuga, Sas de Mihnea Sânger, iar Bogadana de Irina. În jurul voievodului Sucevei se țese același complex de metafore ale morții: „*Un singur colț de viață ne-a mai rămas în suflet*”¹⁰⁵⁸, victima este un „*copil al morții*” căruia nu-i „*mai îmblă ceasornicul vieții*”¹⁰⁵⁹, căci „*Argintul viu din cuget s-a prefăcut în plumb*”¹⁰⁶⁰.

Irina – moștenire a episodului de magie neagră din **Macbeth** – este copila unei puternice vrăjitoare dintr-o peșteră a Ceahlăului, capabilă să albească soarele „*de pare-un cap de mort*”¹⁰⁶¹. Este vizibilă și influența fantasticului macabru din balada cu substrat folcloric a lui Bolintineanu. Încărcătura demonică este sporită și de semnele rău-prevestitoare – din nou în linie shakespeariană – ale naturii. Tulburarea *firii* anunță nașterea copilului „*cu inimă peștriță*” al celor doi demoni, Irina și Mihnea, Roman Bodei remarcând efectele venirii pe lume a unui *monstru*: „*Din ce-i mai rău, mai negru natura îl încheagă,/S-arunce o-ntrupare a dracului pe lume/Lui Belzebut bătrânul sau a lui Antichrist,/Dar ea de pe acum se spărie de el -/De pe acum cerul și-ncurcă a sale stele,/Izvoarele uitat-au în astă noapte albia/Și vezi că părții nouă își taie pîntre stânci...*”¹⁰⁶². Comparațiile de factură biblică sunt menite a plasa viitorul noului născut sub zodia păcatului, căci el va da „*palme lui Dumnezeu*”¹⁰⁶³ și naturii umane. Încercarea de demonologie aplicată se bazează pe sesizarea atributelor nefaste –

¹⁰⁵⁵ E. Papu, **Apolo sau ontologia clasicismului**, Editura Eminescu, București, 1985, p.97.

¹⁰⁵⁶ Ricarda Huch, **op. cit.**, p.225.

¹⁰⁵⁷ M. Eminescu, **Teatru**, vol. II, p. 237.

¹⁰⁵⁸ Ibidem, p. 33.

¹⁰⁵⁹ Ibidem, p. 36.

¹⁰⁶⁰ Ibidem, p. 38.

¹⁰⁶¹ Ibidem, p. 45.

¹⁰⁶² Ibidem, p. 48.

¹⁰⁶³ Ibidem, p.49.

duplicitatea și desfrânarea – pe care copilul este de presupus că le va moșteni de la o ereditate demonică. Depășind determinismul antic și alunecarea irațională din tragedia shakespeariană, după ce în prealabil le înglobase în demonstrația sa, Eminescu sondează cu instrumente moderne psihologia deviantă, eroii săi fiind dominați de o forță distructivă, de ceea ce Lenau numea *gravitația* în jurul nenorocirii.

De altfel, scriitorul avea în vedere să fundeze drama lui Grue Sânger pe un complex oedipian, îmbinând datul ereditar cu un fatalism produs de păcatele neamului Sânger. După moartea lui Iuga, Mihnea instituie o tiranie care-l face și mai odios. Suspiciunea îl transformă într-un insomniac („*De propria gândire tiranului e teamă/ Și somnul - vameș vieții – puțină îi ia vamă*”¹⁰⁶⁴) în genul lui Macbeth. Necruțatoarea Ate se abate asupra personajului ca o consecință a pierderii lucidității (de altfel Iuga îl sfătuisese să-și pună *omăt* la cap) și a deciziilor eronate pe care le ia. Transferând acțiunea în planul fabulos al basmului și mitologiei, Eminescu face ca, după naștere, Grue să fie lepădat pe cursul râului Bistrița, în timp ce Mihnea și Irina se vor retrage ca prisăcari, alungați de fiul uzurpatului Iuga. Aici va avea loc conflictul mortal dintre tată și fiu, urmat de incest („*un amor demonic și bestial*”¹⁰⁶⁵). Mai mult, dorind să dea tragediei sale o structură arhetipală cât mai complexă, Eminescu îi împrumută lui Grue muștrările de conștiință ale lui Oreste.

Tot în această piesă urma să fie introdus și poemul cuprins în poeziile postume sub titlul **Cînd te-am văzut, Verena**, care demască femeia ca pe o creatură demonică, maestră a deghizării lipsei de esență sub profuziunea aparențelor. Organul prin care procesul de seducție își atinge scopul infam este ochiul („*Dintru a vedea se naște a îndrăgi*”¹⁰⁶⁶). Astfel, vom distinge ochiul agresiv, lansând razele seducătoare, de ochiul pasiv, care înregistrează hipnotizat detaliile unei false perfecțiuni. De aici îndemnul biblic, de *rupere din frunte* a „*izvorului de lumină*”¹⁰⁶⁷. Adevărata lumină, cea spirituală, analitică și demistificatoare, este dată de ochiul intelectual: „*Te văd cu ochiul minții-mi, c-un rece ochi de mort*”¹⁰⁶⁸. Novalis, la fel, considera că lumina este simbolul lucidității pure, el chiar voind să scrie un **Tratat despre lumină**. Menținerea lucidității, simbolizată de *răceală*, se face prin practicarea exercițiului de dezintegrare organică, metodă prin care vrăjitoarea cea frumoasă este transformată într-o planșă anatomică. Este descrisă în amănunțime și calea inversă, cea cu ajutorul căreia fluidul dragostei invadează cenestezia celui care urmează a fi demonizat: „*Și toate-ale fînții-ți frumoase mădulări/ Ascunse sfarmă mintea și aerul prin nări/ Abia ajunge-n suflet... și inima se stînge/ Te-aș omorî în brațe și mijlocul ți-aș frânge/ Ți-aș sângera eu buza c-o crudă sărutare/ Căci patima-mi de flacări vo margine nu are*”¹⁰⁶⁹. Aceasta se întâmplă când scrutarea somatică se rezumă la îndepărtarea învelișului superficial al veșmintelor, fără să pătrundă dincolo de forma exterioară.

Pentru Ioana Em. Petrescu, Mihnea face parte din „eroii demonici de factură shakespeariană, care formulează un cod al învingătorului bazat pe modelul răutății divine; răsturnînd vechiul cod etic al epocilor patriarhale, ei scot statul natural din zodia timpului echinoxial – care corespunde vârstei demiurgului platonician – și instalează o vârstă istorică demonizată, ce corespunde unei demonizări a demiurgului”¹⁰⁷⁰. În felul acesta, Timpul, *Zguduitorul* lui Hölderlin, este la rândul lui zguduit.

VI.9. Mureșanu (1869). Andrei Mureșanu (1871). Andrei Mureșanu (1876)

În variantele succesive la **Andrei Mureșanu**, Eminescu parcurge un itinerar ascendent, de la particular la general, deci în sensul evoluției ideii filosofice și de diminuare a lirismului propriu-zis. **Mureșanu**, tabloul dramatic din 1869, plasează în centrul unei secvențe peisagistice

¹⁰⁶⁴ Ibidem, p. 59.

¹⁰⁶⁵ Ibidem, p. 58.

¹⁰⁶⁶ Ibidem, p. 62.

¹⁰⁶⁷ Ibidem, p. 61.

¹⁰⁶⁸ Ibidem, p. 60.

¹⁰⁶⁹ Ibidem, p. 62.

¹⁰⁷⁰ Ioana Em. Petrescu, **op. cit.**, p. 88.

organizate romantic, un erou „visătoriu”, care începe să-și debiteze monologul imediat după ce a sosit „miazănoaptea”. Ora aleasă este crucială, un *status quo* spiritual, întrucât „prin a lumii vamă/Neci suflele nu intră, neci suflele nu ies”¹⁰⁷¹. Este momentul când „palida gândire prin țara morții trece/Și moaie-n visuri de-aur aripa ei cea rece”. Somnul tulbură luciditatea intelectului diurn, oferind mentalului posibilitatea răsfrângerii ilimitate, cu ajutorul visului - visul său fiind ceea ce Freud va numi *hipermnezie onirică*, amintirea unor lucruri din starea de veghe. Detenta imaginativă se realizează cu prețul negării vitalității somatice („Când somnul frate-al morții pe lume falnic zace”¹⁰⁷²), legătura subtilă între somn și moarte stabilind perspectiva demonică a meditației lui Mureșanu.

Varianta de tinerețe nu dezvoltă, însă, semnificativ aspectul meditativ, ci pe cel dramatic, al dialogului dintre Mureșanu și Anul 1848, pe care Eminescu intenționase să-l redenumescă Mors. Dialogarea cu entitățile abstracte, temporale, făcea parte din tradiția deprinderilor pașoptiste, și tânărul dramaturg dorește să pună în valoare latura națională și socială a gândirii titanului. Anul revoluției, personificare a morții și, deci spirit al pământului, anunță prăbușirea neamului românesc („Necată-i Românimea pe-a lumii ocean”) sub invazia *fiilor Asiei*. Extincția începe cu *înghețarea onirică* a funcțiilor spirituale: „pe-a națiunii frunte al morții rece vis”¹⁰⁷³. Natura acestui personaj fiind profund malefică („Gândirea mea e moarte, visarea: vijeli?”), spiritualitatea luminoasă a gânditorului român îi provoacă reacții de idiosincrazie cronică: „Cum demonul urăște un gând de Dumnezeu”¹⁰⁷⁴.

Mureșanu, identificat cu steaua protectoare a românilor, contrapune furiei devastatoare a interlocutorului său imaginea metaforică a unui popor ce stă „ca muntele de fier” în „planu-Eternității”. Situația dramatică este similară cu cea din **Gâlceava înțeleptului cu lumea** a lui Dimitrie Cantemir, dar tonul polemicii cunoaște tensiunea celui din **Scrisoarea III**. Anul 1848 este un demon al timpului, distructiv din cauza limitării sale orgolioase, iar Mureșanu îi contracarează amenințările prin apelul făcut la viitorul nației, care nu poate fi afectat mortal de neajunsurile trecutului și ale prezentului („Ceea ce n-a trăit încă nu poate fi al tău”¹⁰⁷⁵). Atitudinea eroului eminescian probează absurditatea considerațiilor cioraniene, reluate și de alții, cu privire la paseismul eminescian: „Nu este înfricoșător cazul lui Eminescu, care în loc să se atașeze de un viitor al României, a proiectat mărimile neamului în obscuritatea sinistră a trecutului nostru?”¹⁰⁷⁶.

Titanul se va sacrifica pentru salvarea neamului, mintea sa apolonică fiind cufundată într-o „noapte vană cu aer amorțit” de fulgerul ce țâșnește din găvanele ochilor unui craniu („razele ce-i ard creierii”). Recuzita elementar-romantică ascunde, însă, o semnificație profund tragică: anihilarea geniului prin nebunie, boală care este o moarte vie. Demența este întreținută de aceeași entitate hibrid-demonică care se va manifesta și în **Povestea magului...**: „În suflet să-ți domnească un seraf surd și mut”¹⁰⁷⁷. Dar stingerea intelectului titanice („Cu raza morții negre eu fruntea ta ating/Și barfa ta o sfarăm și geniul ți-l sting!”¹⁰⁷⁸) are ca rezultat imprevizibil ecloziunea gândirii geniale („Cu sufletu-n lumină, cu gândurile-n cer”¹⁰⁷⁹). Eroul supraviețuiește atingerii cu hugolianul „sceptre énorme de Satan”¹⁰⁸⁰.

Atmosfera până acum nocturnă se desface treptat („negura roză”) până la o beatitudine solară. Cadrul romantic, obscur și accidentat, este înlocuit de ruina clasică a monumentului roman. Simbol regal al acestei luminozități invadante este Isis, entitate androgină ce recurge la o modalitate de întrupare la care va apela și Luceafărul: „Eu vin din centrul lumii încoronat de sor”. Isis, cea care îi va revela și faraonului Tlă misterul întrepătrunderii regnurilor, face asocierea între

¹⁰⁷¹ M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 171.

¹⁰⁷² Ibidem, p. 172.

¹⁰⁷³ Ibidem, p. 173.

¹⁰⁷⁴ Ibidem, p. 174.

¹⁰⁷⁵ Ibidem, p. 176.

¹⁰⁷⁶ Emil Cioran, **op. cit.**, p. 25.

¹⁰⁷⁷ M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 177.

¹⁰⁷⁸ Ibidem, p. 178.

¹⁰⁷⁹ Ibidem, p. 179.

¹⁰⁸⁰ V. Hugo, **op. cit.**, p. 298.

geniul uman și elevația montană, considerată prin *toposul* frunții: „O, munții cu-a lor frunte gândită-n nouri crești,/ Când se-ncunun'cu raze, ai-zilei sunt profeți,/ Și capete de geniu când ard, când se inspiră...”. Deci obscurizarea laturii titanice va fi răscumpărată de potențarea luminoasă a dimensiunii genialității, a contemplativității vindecate de pornirea polemică: „Și palizii poeți/Profeți-s plini de vise ai albei dimineți./ Profete al luminei! În noaptea-ți te salut/Și vărs geniu de aur în corpul tău de lut./ În bucele-ți eu strecur dulci lauri de argint,/ Cu raza zilei albe, eu geniu-ți aprind”¹⁰⁸¹. Consacrarea lui Mureșanu ca un cavaler al luminii, consfințită de corul silfilor fosforescenți, nu reușește să-i afecteze *sufletul rece*, dar îi invadează gândirea cu un „ocean de flacări” și îi răscolește *jarul* stins al visurilor. Jocul antitetic dintre claritate și obscuritate este acum secundat de cel al variației calorice extreme, semn că inițierea protagonistului rămâne incompletă. Cu toată euforia spirituală, Mureșanu înalță un „cântec de-o sublimă, senină disperare,/ Precum scapără de raze întunecata mare”, ca o încercare disperată de a pătrunde „armonia a stelelor sublimă”, dar conștient că nu-i este dat să afle ieșirea din „amarul labirint”¹⁰⁸². Pe măsură ce *negura neagră* o înlocuiește pe cea roz, Mureșanu se cufundă în „marea Somniei ce-n unda-i combină/ Tristeță cu răs”. Nu este o somnie binefăcătoare, însă, căci, după scurta iluminare spirituală, organul genialității pare și el să cedeze în urma prea marii solicitări: „Fruntea sa e ostenită și fața în delir adânc”¹⁰⁸³. Este anunțată, parcă, irumperea aceluia „cântec mai întunecat” (*cantus obscurior*) al lui Cicero.

Titanismul peisagistic prinde contur o dată cu varianta din 1871 la **Andrei Mureșanu**, unde cadrul natural este „de-o romanticitate sălbatecă”, cu „brazi acățați de vârfuri de stânc”. În mijlocul acestei naturi răvășite poetul ardelean contemplă trecutul „și-icoana lui barbară” ori ascultă „vocea cea măreață/ A undelor teribile, înalte, zgomotoase”, glasul „undelor de timp” pentru a afla care este *pârghia* ce „ridică viitorul – puterea care toarce/ Al vremii fir”. Cum va fi cazul de acum încolo în opera literară a lui Eminescu și aici titanul dovedește incontestabile calități de gânditor și visător. Ceea ce declanșează revolta – în fapt o contemplație a revoltei – este identificarea *răului* ca „sâmburele lumii” înscris în „cartea lumii d-eternă răutate”¹⁰⁸⁴. Răul se verifică, astfel, ca *ὄβστα πρώτη*, ca „substanță primă” de sorginte aristotelică ce poate afirma ori nega mai multe predicate și care refuză să preia statutul de atribut al vreunui subiect; o independență de acțiune totală, așadar.

Personificarea momentului rău-fatidic este înlocuită, acum, cu obsesia sensului curgerii timpului. Prin „țara morții” nu mai trece „palida gândire” ci „gândirea oarbă” care „moaie-n lac de vise aripa ei cea rece” pentru a atinge cu „aghiăzima-ndulcită” a „lumii frunte”. Gestul acesta simbolic, al eliberării de voință și, deci, de păcat, prin intermediul intelectului lucid, pregătește sondarea dimensiunii teleologice a existenței lumii. Mureșanu, considerat acum exclusiv în profunzimea sa genială, se descoperă, resemnat, ca un simplu vestitor al mesajului, cifrat poetic, ce aparține marelui aed care este Timpul: „Cântarea?... Cea mai naltă și cea mai îndrăzneată/ Nu e decât răsunet la vocea cea măreață a undelor de timp”. În calitatea sa de rapsod al unui fabulos aed, el face efortul de a afla o finalitate derulării temporale care, aparent, practică o inversare mecanică a succesiunii evenimentelor: „Știu cum că viitorul este trecutu-ntors”¹⁰⁸⁵. Cu toate că Eminescu a renunțat la alura titanic-paşoptistă a eroului, toate tribulațiile sale filosofice au ca obiect soarta națiunii căreia și aparține. Luând ca premisă vicisitudinile istoriei românilor, gânditorul ajunge la concluzia că procesualitatea istorică are în vedere o finalitate demonică: „atâta minte – atâta plan de rele/ S-a grămădit în viața ginții mele,/ Încât îmi vine-a crede că sâmburele lumii/ E răul”¹⁰⁸⁶”¹⁰⁸⁷. Anti-hegelianismul eminescian este evident la acest punct, întrucât pentru gânditorul german istoria omenirii însemna progresul în conștiința libertății personificate

¹⁰⁸¹ M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 180.

¹⁰⁸² Ibidem, p. 181.

¹⁰⁸³ Ibidem, p. 182.

¹⁰⁸⁴ Ibidem, pp. 222-224.

¹⁰⁸⁵ Ibidem, pp. 184-185.

¹⁰⁸⁶ Ibidem, p. 186.

¹⁰⁸⁷ Ibidem, pp. 184-185.

Procesul făcut societății umane dovedește că valorile adulțate sunt, de fapt, pseudo-valori și că forța propulsatoare a unei specii demonice este răutatea: „*vremea se măsoară/După a răutății pășire. Rău și ură/Dacă nu sunt, nu este istorie*”. Demonstrația este în linii mari schopenhaueriană și vizează raportul dialectic dintre voință și suferință, una generând-o pe cealaltă; „Mureșanu face parte – se pronunța Ioana Em. Petrescu – din categoria demonilor romantici care au descifrat în suferința din lume chipul zeului”¹⁰⁸⁸. Pe de altă parte, geniul nu se poate ralia la cinicul *carpe diem*, la complotul mediocrității împotriva excelenței, întrucât el reprezintă – în termeni hegelieni – alienarea ideii absolute în natură, obiectivarea spiritului în istorie. Deși înțelege prea bine metodologia manipulării maselor, gânditorul refuză să o aplice pentru că întrevede monstruoșitatea unei intenționalități supraumane; manipulatorul sfârșește ca un manipulat, ca o unca serială: „*Ce plan adânc-șiret!/Cum în sămânța dulce a răului s-a pus/Puterea de viață?*”. Identificarea, prin meditație asupra înlănțuirii evenimentțiale, a coordonatelor demonice ale civilizației, este urmată de îndemnul titanic de depășire a limitelor, de cucerire a demnității umane: „*O, ridicăți în suflet giganti vijelii/Și sfărâmați c-o mândră strigare triumfală/Ordinea cea nedreaptă, șireată, infernală*”¹⁰⁸⁹. Ricarda Huch sublinia apetitul romantic de recuperare a ființei autentice prin *delimitare*: „Prin a deveni zeu romanticii înțelegeau lărgirea propriei personalități pentru a recepta o multitudine infinită de lucruri”¹⁰⁹⁰.

Cu începere din acest punct se declanșează rebeliunea lui Mureșanu, care înțelege – ca mai târziu proletarul din **Împărat și proletar** – să ridice poporul împotriva unei false orânduiri sociale. Pe urma marilor romantici și dintr-un sentiment al neputinței dureroase, rebelul îl invocă pe Satan, „*geniu al desperării?*”, singurul care ar putea să-i transforme în realitate viziunile apocaliptice: „*O! de-aș vedea furtuna că stelele desprinde,/Pe cer talașuri mândre înalță și întinde,/Și nourii ca sloiuri de gheață aruncate,/Sfărâmându-se de-a sferei castele înstelate -/Cerule din rădăcină nălțându-se decade,/Tărând cu sine timpul cu miile-i decade,/Se-nmormântează-n caos întins fără de fine,/Zburând negre și stinse surpatele lumine./Văd caosul că este al lumilor săcrii,/Că sori mai pălpâi roșii gigantice făclii/Și-apoi se sting. – Nimicul, lințoliu se întinde/Pe spațuri deșerte, pe lumile murinde?*”. Intenția lui Eminescu, atunci când înalță o odă personajului infernal, nu își are originea nici în teribilismul byronian și nici în capacitatea de iubi, cu care este gratulat demonul lermontovian. Mai curând filiațiunea se poate stabili cu luciferismul antimonarhic al lui Milton, care pusese în valoare mai mult eroismul răzvrătutului decât încăpățănarea sa orgolioasă: „*Pricep gândiri rebele/Când ai smucit infernul ca să-l arunci în stele,/Dezrădăcinași marea ca s-o împoști în soare,/Ai vrut s-arunci în caos sistemele solare*”. De fapt, Eminescu nici nu zăbovește prea mult asupra rolului jucat de marele răsculat, ci este absorbit de viziunea grandioasă și extrem de violentă a apocalipsei universale și a epuizării surselor de radiație luminoasă. Imaginara victorie a lui Satan, prinț al elementelor și al formelor de coagulare a materiei, consfințește obsesia masei lichide de a invada verticalitatea spațiului astral. Este visul titanic corespunzător laturii elegiace a sufletului eminescian și o distanțare tranșantă de abordarea goetheană, mulțumită cu admirația resemnată a intangibilității absolutului: „*Să cuceresc aceasta, nu,/Căci prea departe mi-i./Sclipește-nalt și-așa frumos/Ca steaua din țării./La stele n-ai ce să râvnești;/Splendoarea lor sorbim/Și fermecați privim în sus/Spre-al noptii cer senin./Și zi de zi, privesc în sus/Departe, fermecat;/Lăsați-mi noptile să plâng./Cât plânsul n-a secat*” (Goethe, **Alinare în lacrimi**)¹⁰⁹¹.

Efervescența imaginativă este atât de intensă încât tristețea provocată de reprezentarea dezmembrării universului („*Atât venin în suflet, ș-atât amar în gând*”¹⁰⁹²) nu poate înfrâna bucuria înfricoșată de a fi răsturnat o falsă ierarhie. Cutezanța viziunii culminează cu scufundarea lui Mureșanu în „*iaduri*”, în calitate de „*stăpân genurilor pieiri?*”. Dezlănțuirea imaginativă titanică („*titanica turbare/Ce-n așchii sclipitoare gândirea mi-o sfaramă*”) se transformă în triumf demonic. Nu trebuie neglijat, însă, că la Eminescu termenul „demonism” suferă mutații semantice remarcabile,

¹⁰⁸⁸ Ioana M. Petrescu, **op. cit.**, p. 90.

¹⁰⁸⁹ M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 189.

¹⁰⁹⁰ Ricarda Huch, **op. cit.**, p. 62.

¹⁰⁹¹ Goethe, **Poezii**, p. 41.

¹⁰⁹² M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 190.

el primind, adesea, conotații pozitive, eroice. Mureșanu ajunge să se închipuie ca fiind el însuși conducătorul demonilor revoltați împotriva ipocriziei demiurgice („*Căci toate, toate-s fața unei gândiri pe dos,/ Unei simțiri perverse*”¹⁰⁹³), fără ca bucuria purificării universale să-l poată scăpa de răceala sufletească. Pseudo-ierarhia sfărâmată nu este înlocuită imediat de o ierarhie autentică; riscul anarhiei se face tot mai simțit.

În pofida iminenței catastrofei definitive, Mureșanu rămâne consecvent cu sine însuși, scopul vizat de el fiind nu fericirea ci grandoarea. După ce a făcut critica degenerescenței morale și a corupției, după ce a vizionat apocalipsa universală, el revine la sentimentele patriotice care-l caracterizau în prima variantă a tabloului dramatic. Comparații nobile, titanice, sunt întrebuițate pentru a evidenția rolul jucat de români în istorie. De la planul istoriei universale, gânditorul practică o restrângere la cel al istoriei naționale, punându-și speranța în „*stejarul poporului meu*”. Români sunt stejarii și stînca ce au înfruntat șuvoiul teribil, dar perisabil al barbarilor: „*Eu cred că tot ce este merit de a fi mare/ Să-și înăsprească trebuie superba rădăcină/ Prin viscole turbate, prin arșiță și-nghet./ Mai tare e-acea stâncă ce a trecut martiră/ Prin vijelii mai multe*”. Pentru acest popor eroic el are un gând „*aspru, adânc, fără de milă/ Și sfărâmător de milă*”; profetismul lui cunoaște accente nietzscheene atunci când prevede pentru ginta sa „*decât o viață moartă, un negru vis de jale*” o extincție ontică prin atingerea frunții de către „*sufierea mării moarte*”¹⁰⁹⁴. Credința gânditorului politic este că soarta unei națiuni este determinată de ea însăși și, în consecință, va prefera un popor *martir*, unuia supraviețuitor fără onoare. Fără glorie poate perpetua de-a lungul istoriei numai un neam nevertebrat din punct de vedere moral. Se conturează, astfel, un accent eroic „care e tot mai îndepărtat de convulsivul titanism romantic – de răzvrătirea satanică”¹⁰⁹⁵. Totodată, devine manifestă înrudirea cu spiritul vulcanic, neșovăielnic al lui Petöfi: „*O altă moarte eu aș vrea!/ Copac să fiu, de fulger spintecat,/ Sau smuls din rădăcini de vijorul turbat;/ Stâncă să fiu, din piscuri prăvălită/ De trăsnet, în prăpastia-ngrozită...*”¹⁰⁹⁶.

La 1876 izolarea metafizică a lui Mureșanu se adâncește, el apărând indiferent la orice concretizare a ideii absolute („*Și-n cumpăna gândirii-mi nimica nu se schimbă*”). Somnul devine acum o entitate profund misterioasă („*cu ochii plini d-eres*”), ce trece „*prin regia gândirii nenfințate*” și cufundă viața lumii într-o paralizie ideatică („*Cu gând fără de ființă a lumii frunte-atinge*”¹⁰⁹⁷). Geniul nu se poate manifesta decât atunci când umanitatea iese din starea de veghe suspicioasă. Fiind deposedat, în această a treia variantă, de dimensiunea patriotică a gândirii sale, Mureșanu este mai preocupat de introspecție și de identificarea *telosului* existenței personale. Dispoziția morală a cugetătorului evoluează rapid către scepticism și revoltă: „*Bolnav în al meu suflet, cu inima bolnavă,/ Eu scormonesc în minte-mi a gândurilor lavă*”¹⁰⁹⁸. Deși decepționat și privat de un centru catalizator al meditațiilor sale – respectiv o filozofie a istoriei care nu se răsfrânge într-o ideologie a etosului românesc –, Mureșanu nu se lasă cuprins de abulia romanticului *mal de siècle*. Dialectica inerentă dilemelor sale intelectuale îl îndreaptă, în lipsa unei soluții teoretice de a ieși din schema guvernării universale perverse, către anarhie, către revolta demonică. Îndemnul său împărtășește o direcție comună cu cel al lui Lucifer, cel din poemul lui Madách Imre: „*Vreau fierbere și vreau deștelenirea/ Puterilor ce nasc o lume nouă,/ În care-un suflet poate crește mare!/ Mă va urma acela ce cutează!*”¹⁰⁹⁹.

Declanșarea apocalipsei imaginative se face însă cu mult mai puțină vervă decât în varianta secundă a poemului dramatic, atenția insurgentului fiind concentrată asupra prăbușirii, prin materializare excesivă, a timpului: „*O, de-aș vedea furtuna că stelele desprinde,/ Că-n cer talașuri nalte de negură întinde,/ Că prin acele neguri demonii-n stoluri zboară/ Și lumea din adâncuri o scutură ușoară/ Ca*

¹⁰⁹³ Ibidem, p. 191.

¹⁰⁹⁴ Ibidem, p. 192.

¹⁰⁹⁵ Rosa Del Conte, **Eminescu sau despre absolut**, traducere de Marian Papahagi, Editura Dacia, Cluj, 1990, p. 132.

¹⁰⁹⁶ Petöfi, **op. cit.**, *Mă chinuie amar un gând* (1846), p. 19.

¹⁰⁹⁷ M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 193.

¹⁰⁹⁸ Ibidem, p. 195.

¹⁰⁹⁹ Madach Imre, **op. cit.**, p. 26.

pleava... Cerul cu sorii lui decade, / Târând cu sine timpul cu miile-i decade, / Se-nmormântează-n chaos întins fără de fine, / Căzând negre și stinse surpatele lumine. / Neantul se întinde / Pe spațiuri deșerte, pe lumile murinde¹¹⁰⁰. Un spațiu vid, așadar, din care timpul, instrument al opresiunii Demiurgului („*Dieu garde la durée et vous laisse l'espace*”¹¹⁰¹), este abolit.

Nici exaltarea angoasată a posturii de arhanghel al morții nu mai are febrilitatea manifestată la 1871. Acum, tot ce-și dorește invocatorul lui Satan este să afle „*cuvântul nimicirii*”, formulă a magiei negre cu ajutorul cărei să lanseze blestemul fatal, „*adânc, demonic-recé*”, împotriva perpetuării vieții. În acest punct al izbucnirii sale, Mureșanu împărtășește *biofobia* dacului din **Rugăciunea unui dac**, a cărui rugăciune degenera într-un „auto-blestem” care echivala cu o „indirectă profanare a creatorului în creația sa”¹¹⁰².

Thanatofilia blasfemiatorului nu poate fi dusă până la ultimele ei consecințe, demiurgul nefiind decât un administrator al (dez)ordinii universale, incapabil să rupă lanțul reîncarnărilor. Figura lui Ahasver – *der ew'ge Iude*, pe care-l avea în vedere și Zacharias Werner - este asimilată de romantism unui simbol al sufletului căutător, vagant pe dimensiunea temporală, damnat la o perpetuitate absurdă prin inutilitatea ei: „*Migrației eterne unealtă de ocară*”. Lipsa de autenticitate a morții dovedește, o dată mai mult, temeiul fals al lumii și al diriguitorului ei: „*Că vis e a ta moarte cu slabe mâni și reci, / [...] / Căci tu nu ești în stare să nimicești nimic*”¹¹⁰³.

Deja mult depărtat de problematica istorică și națională, transformat într-un metafizician detașat de concretul mundan, lui Mureșanu îi va fi mai ușor – în această ultimă variantă – să evite luciditatea dramatică prin absorbție onirică, absorbție facilitată de sensibilitatea la asediul orfic al naturii. *Vrăjirea minții* și reconfigurarea parametrilor viziunii se va face prin anihilarea voinței filosofice cu ajutorul luminii selenare. Drumul spre reveria post-dialectică trece însă prin asceză: „*Lună! Soră! pe-a lui frunte / Stai și-i farmacă gândirea, / Să trăiască-n vremi cărunte / Și să-și uite toată firea. / Du-l pe țărnul vechi al mării, / Fă-l călugăr trist și slab, / Îl închină lin uitării, / Dă vieții alt probab*”¹¹⁰⁴. Regresia temporală și pătrunderea într-un cadru de contradicții romantice, realizează un transfer de energie titanică asupra peisajului („*Cum norii strigă jalnic și marea sparge piatră / Și tunete bătrâne pe-a ceriurilor vatră / Pocnesc cu-a lor ciocane, moșnegi și falnici fauri, / Ei făuresc furtunei coroana ei de aur... / Se zăvârcole în valuri marea cea sură-n veci / Și în de stânci schelete, bătrâne, slabe, seci, / Ea aiurind lovește*”¹¹⁰⁵), în timp ce Mureșanu, detașat, renunță la dezbateră interioară în favoarea contemplației. Ultima imagine de forță a poemului amintește de **Le forgeron** al lui Arthur Rimbaud: „*Le bras sur un marteau gigantesque, effrayant / D'ivresse et de grandeur, le front vaste, riant / Comme un clairon d'airan*”¹¹⁰⁶. Contorsionarea elementelor, însă, anunța apariția angelic-demonică a lunei-fecioare „*cu păru-n flori albastre, pe frunte-o stea de foc*”, la a cărei ivire geniul trăiește un catharsis intelectual: „*Din crengi de gânduri negre, o floare se desprinde*”¹¹⁰⁷.

Reluarea finalului din **Povestea magului...** devine tot mai evidentă dar, înainte de a porni în căutarea sihastrului adorator de himere, Mureșanu traversează paradisul silvan și nocturn al Daciei („*Îmie codrul*”), ce concentrează într-însul faptele mitologice ale unui tărâm de basm. Simbolurile vitalității mirifice: „*genii săgalnici*”, „*duburi cu suflet de miresme*”, „*zimbrii zânei Dochii, pe frunți cu stemă mare*”, „*caii albi ai mării, cu coame de ninsoare*”, stau alături de simbolurile funerare, a căror anvergură este sporită de profuziunea vegetalului fanat: „*Se legăn'visătorii copaci de chiparos / Cu frunza lor cea neagră uitându-se în jos / În ape... Iar pin crenge de un verde-adânc de jale / S-ogîndă-n ap-albastră*”

¹¹⁰⁰ M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 198.

¹¹⁰¹ V. Hugo, **op. cit.**, **Napoleon II**, („Dumnezeu reține durata, iar vouă va lasă spațiul”, trad. n.), p. 120.

¹¹⁰² Ioana M. Petrescu, **op. cit.**, p. 92.

¹¹⁰³ M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 199.

¹¹⁰⁴ Ibidem, p. 201.

¹¹⁰⁵ Ibidem, p. 202.

¹¹⁰⁶ **Antologie bilingvă de poezie franceză**, („Brațul pe un ciocan gigantic, înspăimântător, / Prin grandoare și beție, cu fruntea vastă, râzând / Ca o trompetă din bronz”, trad. n.), p. 156.

¹¹⁰⁷ M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 203.

de aur portocale/[...]/Și insulele mândre și de dumbrave pline/Par sarcofage nalte plutind pe unde senine,/Acoperite numai cu flori și cu poiene/Urișești¹¹⁰⁸.

Apariția lunii ce „tremură prin ceți apatice,/Prin codri sfinți”¹¹⁰⁹, este precedată de încărunțirea elementului acvatic (apele devin *sure*) și de descântecul amoros al Sirenei. Călugărul sosește în „insulele sfinte”, plutind precum „al mării Dumnezeu”, căci „lebede-argintoase pe planul mării-l trag”. Aidoma personajului din **Povestea magului...**, și el poartă pe frunte o împletitură din ramuri de fag. Aceași luminozitate stinsă, ca o patină, îl învăluie și pe Regele Somn, a cărui față *albă* e ca *mărgăritarul* și „de-argint îi e talarul”, „pe umerii de marmur aripe se disfac” și, printr-o expresivă utilizare a tehnicii contrastului, doar părul îi este încadrat de „flori roșie de mac”¹¹¹⁰. La fel și iubita morganatică a Călugărului, „un chip d-omăi”, e și ea „albă-n întuneric văd chipul ei lucind/Ca pe o tablă neagră o umbră de argint”. Demonismul apariției este accentuat de răsfârngerile luminoase de pe pereții „lăcașului morții”: „Acolo făclii de smoală, lumini de roșii torții/[...]/Și fulgeră-n colonne și bolțile roșeste”. Dacă în partea finală din **Povestea magului...** Călugărul se extazia în fața unui Chip, identificat cu Îngerul Morții, acum aspectul funerar este atenuat, el rezultând firesc din prea marea intensitate a sentimentelor bătrânului: „Eu te ador cu moartea în suflet...”. Inversare a raportului de gen din Luceafărul, bărbatul este cel care, de data aceasta, lansează invocația-descântec ce pătrunde cerurile unei divinități pneumatice („Dumnezeu ce-adiie în ceru-i înflorit”) și extrem de sensibilă la sortilegiul orfic. „Mușica de vis”, „acele cânturi pline/De amor, de inspirație”, fertilizează din nou logosul primordial care „cugetă lumi nouă – cum cugetă o liră/Eternele-i armonii”. Congenialitatea creator-creație se manifestă într-o viziune erotică neoplatonizantă a morții, în care sufletul individual este absorbit, prin iluminare, în cel universal „ființa mea apare/Ș-aruncă umbra-i tristă pe fruntea ta cea mare,/Gândirile-ți mărețe în gândul meu cuprind,/La sufletu-ți de flacări eu sufletu-mi aprind”. Inversat este și raportul ontologic din **Eloa** lui Vigny, deoarece acum plinul de ființă îl deține cel mai îndepărtat fizic de creator, aflat încă în corp, dar eliberat de pulsuniile demonice („Triste amour du péché! Sombres désirs du mal!/De l'orgueil, du savoir gigantesques pensées!”¹¹¹¹). El îi insuflă Chipului o vitalitate orfică („Sunt umbră a cântării-ți, o slabă umbr-abia”). Angelologia bazată pe simetria astru-om, din **Povestea magului...**, este reluată aici, unde Chipul se roagă pentru menținerea incandescenței iubirii, sentiment de care depinde existența sa: „Precum o stea murindă la univers se roagă”.

Dialogul Călugărului cu imaginația sa („Ești glas gândirei mele...”) are ca efect depășirea eticului înspre estetic, a cărui deschidere este infinită: „Căci nu pot deodată cuprinde-a ta frumusețe”¹¹¹². Contemplația estetică este o moștenire shelleyiană: „Cu greu/Îndur lumina frumuseții tale”¹¹¹³. Totodată, Chipul este călăuză către origini și un inițiator în misterele egiptene („noaptea străvechiului Egiptel”). Mortificația pe care și-o impune Călugărul nu mai este atât de dură precum cea a personajului corespondent din **Povestea magului...**, în plus substratul morbid al Chipului este diminuat și el, întrucât apariția invocată orfic are acum rolul de a salva nucleul genialității prin transportarea lui într-un regat al gândirii pure. Demonismul situației inițiale este subminat de noua rezolvare oferită dilemei valorificării ființei prin intermediul iubirii imanente – schimbare de poziție pe care o observase și Ioana Em. Petrescu: „Foarte adesea, acești demoni, rebeli împotriva voinței de a fi, primesc înfățișarea de călugări, reamintind idealul etic schopenhauerian al ascetului, contrazis însă, mai apoi, în evoluția personajelor eminesciene”¹¹¹⁴.

Eroismul teatrului eminescian având în centru spița Mușatinilor, se menține, așadar, până în epoca târzie a creației eminesciene. Interesant este efortul dramaturgului de a oferi scenei românești un teatru a cărui complexitate constructivă nu avea echivalent la momentul respectiv.

¹¹⁰⁸ Ibidem. p. 204.

¹¹⁰⁹ Ibidem, p. 207.

¹¹¹⁰ Ibidem, pp. 209-210.

¹¹¹¹ Alfred de Vigny, **Poésies choisies**, („Tristă îndrăgire a păcatului! Sumbră poftire a răului!/Gigantice închipuiri orgolioase ale cunoștinței!”, trad. n.), p. 31.

¹¹¹² Ibidem, pp. 211-212.

¹¹¹³ Shelley, **op. cit.**, p. 427-428.

¹¹¹⁴ Ioana M. Petrescu, **Op. cit.**, p. 92.

Viziunii istorice i se suprapun cele metafizice, folclorice și imaginative, rezultând un eșafodaj dramatic de mare anvergură. Nu am avut în vedere luarea în discuție a valorii estetice specifice fiecărui proiect în parte. Importanța rezidă în efortul componistic de ansamblu. Desigur, dacă timpul ar fi fost mai generos, dramaturgul ar fi revenit asupra proiectelor sale și în sensul diminuării lirismului în favoarea dramaticului propriu-zis. Chiar și așa, însă, Eminescu își aduce încă o dată contribuția remarcabilă la sincronizarea literaturii române cu marile valori din cultura europeană.

Capitolul 7

Titan, demon și geniu în poezia românească

„Aici sunt numai munții și numai aspre
Piscuri, numai Ether, furtuni și fulgere
Și adăpost nimic, nu-i grai de om, nu-i nimeni

**Pustiu, strigi – oriîncotro – e numai
maica noapte**

Și cerul împânzit și nesfârșit.

Și se văd vai, foarte departe peste prăpăstii

Focuri vii, focuri încinse și în jurul lor

Umbrele zeilor. Da. Ei sunt acolo-n munții
Lumii. Cei mai abrupti și neștiuți!

.....
Nu-i decât frigul oh și dorul, Focul
Nestins al Dorului de-a fi, de-a pipăi
Cu sângele, de-a strânge cu carnea
Osul nimicului în pumni.”¹¹¹⁵

Abordarea creației poetice românești prin prisma celor trei concepte enunțate în titlu echivalează, oarecum, cu un demers exegetic în trei timpi – hegelian vorbind -, în sensul tezei titaniene, apoi a antitezei demonice și, finalmente, a sintezei genialității. Nu mai puțin această triadă conceptuală poate fi activată conform diadei aristotelice potență (*dynamis*) - act (*energeia*). Or, chiar și în spațiul mioritic, al ondulației peisagistice bonome, de plai, s-a putut încerca reconstrucția poetică a realității din unghiul mai sus-pomenitei triade conceptuale. Bunăoară, Eminescu însuși și-a desfășurat grandioasele viziuni în funcție de coordonatele titanismului, demonismului și genialității în poeme precum **Povestea magului călător în stele, Memento mori, Strigoii, Luceafărul, Scrisoarea I, Sarmis, Demonism** etc. Nu e de mirare, însă, de vreme avusese un predecesor remarcabil în această direcție în persoana lui Ion Heliade Rădulescu.

Ca o particularitate a *etosului* românesc este invocată, în mod tot mai abuziv, spiritul mioritic, pasiv-contemplativ, care ar funcționa ca o „matrice stilistică” devitalizantă. Făcând abstracție de interpretarea rudimentar-sociologizantă dată mitului *Mioriței*, nu pot să nu fac referință la celălalt mare mit cu amprență autohtonă, cel al *Meșterului Manole*, mit al energiei creatoare și al apetenței estetice duse până la jertfa de sine. Manole este creatorul intempestiv, titanul estet care absoarbe în sine demonia telurică, vrăjmașă săvârșirii frumosului ca revelare în

¹¹¹⁵ Ioan Alexandru, **Pământ transfigurat, Întoarcerea poetului**, Editura Minerva, București, 1982, pp. 13-14.

tipar concret a ideii platoniciene corespunzătoare. Geniul *Meșterului* plutește înviorător peste ogivele masive ale poeziei românești; tocmai acest spirit de forță, revoltă și sublimitate cogitativ-lirică mi-am propus să-l surprind în momentele sale cele mai reprezentative. În felul acesta, mă situez pe o poziție contradictorie și vechii afirmații după care autorul lui **Memento mori**, al **Poveștii magului călător în stele** și al **Luceafărului** ar fi o apariție meteorică pe cerul culturii române. De altfel, tendința subiacentă a lucrării mele este de a pune în evidență *etosul eminescian* al literaturii române, respectiv imaginația gigantescă și delicată, totdeodată, ca și implicațiile eroice ale eroticii sale.

•
 Încă în „fragmentul epic” Mihaida, *Ion Heliade-Rădulescu* invoca „*raza ceea vie/Și deifăcătoare a SPIRITULUI STIINTEI*”¹¹¹⁶ care-l luminase pe eroul unificator al Principatelor Române, geniul militar și titan insuperabil: „*Fântâna cugetării/Înundă d-adevăruri, fânța îi înneacă/Repaus cere carnea și-n svol îi este mintea*”. Conflictul dintre cenestezia stihială și materia cerebrală, mai subtilă, devine sursă a unui portret trasat în linii de forță și de mare energie. Totodată, Prometeul valah beneficiază de o puritate neprihănită ce-i asigură înțelegerea ezotericelor comandamente divine: „*Sublim este bărbatul când intră în el geniul/Cereștilor voințe și inspirat îl mișcă!/Materia frământă în neastâmpăr sacru/Și-ncinde carne, minte! E alt Enoh ce svoală/Pe arișa științei, răpit de-a sa credință!/E un profet în planuri, al doilea Elie/Ce pe un car de flacări s-avântă către ceruri/Să-nveste majestatea c-o frunte radioasă*”¹¹¹⁷. Esența (*ovotia*) acestui eroism ține de o *theologia naturalis* – „subordonarea metafizicii față de rațiunea discursivă”¹¹¹⁸ –, de o *theologia affirmativa* cuceritoare prin catafatismul ei optimist.

Dar înfățișarea propriu-zisă a titanului nu va fi revelată decât în **Cîntul II**, după ce fusese desăvârșită descrierea personalității supraomului de tip heliadesc: „*Un stat înalt și nobil, un port de maiestate,/O frunte mare, scoasă, ce cugetă departe,/Schinteietori ochi ageri, sprâncene ebenine,/Un nas roman, o buză pacifică, ridentă,/O barbă marțială, un piept ce sparge soarta/C-o tare pațiență și brațe. musculoase*”¹¹¹⁹.

Alături de figura *titanului genial*, în poemele epice ale lui Heliade își face loc și *demonismul protestatar*, totul într-un cadru de misticism ardent. De exemplu, epopeea **Anatolida sau Omul și Forțele** debutează cu descrierea dramatică a conflictului dintre *Empireu* și *Tobu-Bobu*, al cărui protagonist este un miltonian Satan. Viziunea nu mai beneficiază, însă, de eroismul pe care i-l împrumutase Milton; la poetul român subiectul se pătrunde de un grotesc hugolian. Astfel, din creștetul lui Satan, Zeus al lumii infernale, izbucnește „*păcătuirea*” ce „*frumoasă și ridentă îi svoală împrejur*”¹¹²⁰. Dezbrăcat de atributele divinității, arhanghelului căzut nu i se mai admite nici o circumstanță justificativă, deoarece „poetul are viziunea grandioasă și totală, obsesia unicului în trinitate”¹¹²¹. Totuși, și în cazul acestui „spirit monstruos sincretic”¹¹²², imaginea prăbușirii într-un infern dantesc este mult mai pregnantă decât aceea a armoniei paradisiace: „*Cad rebelii-n spațiu și vâjâie cășcând,/Haos, abis mare-i așteaptă cășcând./Capete de anghel, de demoni picioare,/Arișa cerească una se mai vede,/Alta infernală la vale-nnegrește,/Monstru la alți capul în abis precede/Talpele, luminează în cer mai lucește./[...]Cad unul peste altul, ruine spirituale/Și se resping teribil, în spațiu se-ntind;/Minți, spirite stupide, perverse și fatale,/Cu flacără în vortici tot haosul aprind*”¹¹²³. Față de admirația miltoniană pentru superbia neînfrântă a arhanghelului renegat, la Heliade căderea îi va fi acestuia fatală, el pierzându-și atributele de ființă excepțională, în special pe cele care îi asigurau excelența intelectuală.

¹¹¹⁶ Ion Heliade Rădulescu, **Poezii. Proză, Mihaida, Cîntul I**, Editura Minerva, București, 1977, p. 103.

¹¹¹⁷ Ibidem, p. 116.

¹¹¹⁸ Christos Yannaras, **Heidegger și Areopagitul**, Editura Anastasia, București, 1996, p. 20.

¹¹¹⁹ Ion Heliade-Rădulescu, **op. cit.**, pp. 129-130.

¹¹²⁰ Ibidem, p. 210.

¹¹²¹ George Călinescu, **Istoria literaturii române. Compendiu**, Editura Minerva, București, 1983, p. 66.

¹¹²² Eugen Simion, **Dimineața poezilor**, Editura Cartea Românească, București, 1980, p. 68.

¹¹²³ I. Heliade-Rădulescu, **op. cit.**, pp. 211-213.

Însă chiar atunci când atenția poetului este îndreptată către prezentarea barocă a unui univers în descompunere, „obiectul liric nu poate trăi decît sub regimul sublimului”¹¹²⁴. Prăbușindu-se, sub efectul intempestiv al gravitației, în „oceanul de foc” al Tartarului, Satan este asemuit unui „alt soare, și încă și mai mare” ce se scufundă, „cu uiel” și urlând, „ca-ntr-o mare”. Întregul tablou este realizat din contraste, elementul ignic dizolvându-se în cel acvatic, pentru ca, în final, substanța rezultată să capete concretețea unui hibrid doar metaforic inteligibil: „noroii de flacări”. „Grandiosul ordonat”¹¹²⁵ al viziunilor heliadești este surpat apocaliptic; efectul va fi unul purgativ la nivel macrocosmic, natura putând redeveni „o sumă de piscuri, de sublimități”¹¹²⁶: „Se varsă, stropesc flacări, ca insola răsare,/Lăut în focul gheenei, ca-n jurământ fatal;/Uimit scutură capul, se nneacă de turbare/Și grință la cer dinții teribil, infernal./[...] /Aici, stătuți demonii de lungă lor cădere,/De trăsnetele juste pătrunși și sfâșiați,/Încep să mișuiască în vasta încăpere,/Într-un noroi de flacări de tot desfigurați.”¹¹²⁷. Tentația heliadescă de a construi un cosmos, o leibniziană *harmonia praestabilita*, prin expurgarea monadelor hibride, eșuează în bună parte din cauza evidențierii filonului grotesc, pentru care autorul dovedește un talent aparte. De faptul că această lume în perpetuă stare conflictuală refuză să cristalizeze beneficiază, însă, lupta (*ó ayón*) pentru sporul de plasticitate al unui vers romantic încă dominat de abstracțiunile iluministe ale secolului al XVIII-lea.

După înfățișarea unui „univers în stare de ebuliție”¹¹²⁸, tonul poemului devine cel al unei ode blasfemiatoare, anunțând în **Imnul Dracilor** teribilul **Imn la Satan** al lui Macedonski din 1901. Heliade își auto-desființează, însă, subiectul adorației, construind un imn către un demon burlesc: „Glorie întru cele infernale lui Satan,/Și pe pământ rezbele și morburi,/Între oameni încâierare!/Oarba, Satan! Oarba, Satan!/Negură exotică, maiestate tenebroasă,/Lăudămu-te și te binecuvântăm/Ție peste cap ne dăm,/Pentru coada ta cea lungă.”¹¹²⁹.

Cel care „vestește descărcările apocaliptice din blestemele argheziene”¹¹³⁰ se arată extrem de sensibil atunci când meditează asupra sorții și rolului terestru al geniului. **La moartea lui Cîrlova**, din 1831, prelucrare a motivului lamartinian din **Poetul murind**, - așa cum însuși autorul român recunoaște – proclamă sorginea celestă a geniului poetic, superioară existențelor comun-pragmatice: „Poetul aici este străin și călător;/Astfel vulturul mândru din nalta sa privire/Parcă ar zice lumii din marele său zbor:/Pământul mi-este leagăn, dar lăcuiesc în cer.//O, fenomen ce-n veacuri abia când se ivește,/O, stea care răsare chiar într-al său apus!”¹¹³¹. La fel, în 1836, geniului poetic i se constată superbia dar, în plus, îi este acordată și capacitatea de a nemuri faptele eroului istoric. Poezia **Destăinuirea** dezvăluie trăirea intensă, incandescentă, caracteristică temperamentului energetic al poetului: „Când cântă el, s-aude, veacurile răsună;/Când se închină, cerul el îl coboară jos;/Dragostea lui e flăcări și ura lui detună,/Blândețea-i e seninul acel mai luminos.//Ferice de acela pe care el slăvește!/La nemurire zboară, ce el i-o pregătește/În buza lui e slava ce dubu-i și-a croit;/În mână-i e cununa ce-n veci stă înverzită,/În pieptu-i e altarul pe care e slăvită/Aleasa frumusețe ce el a-nvrednicit.”¹¹³². Pe lângă funcția socială, de *poeta vates*, Heliade nu uită să și-o acrediteze și pe cea de călător astral, beneficiar al plutirii imponderabile prin eterul shelleyan. Mitosul zborului, al înălțării, este precedat de lansarea pe verticală a privirii: „Ochii-mi în mărmurire se uită la vecie,/Din stea în stea se plimbă în orice stea cîtesc;/Sufletu-mi s-aripează și zboară în tărie,/Se scaldă în lumina eterului ceresc.”¹¹³³. Mai târziu, și Eminescu va transforma funcțiunea strict fiziologică, într-una cu valențe definit spirituale. Ceea ce este, totuși, remarcabil la Heliade ține tocmai de această atitudine încrezătoare în ceea ce privește puterea scriitorului de a influența hotărâtor sfera politicii, de a domina treburile lumesti.

¹¹²⁴ Eugen Simion, **op. cit.**, p. 71.

¹¹²⁵ Ibidem, p. 73.

¹¹²⁶ Ibidem, p. 75.

¹¹²⁷ I. Heliade-Rădulescu, **op. cit.**, pp. 213-214.

¹¹²⁸ Eugen Simion, **op. cit.**, p. 77.

¹¹²⁹ I. Heliade-Rădulescu, **op. cit.**, p. 259.

¹¹³⁰ Eugen Simion, **op. cit.**, p. 80.

¹¹³¹ I. Heliade-Rădulescu, **Scrieri alese**, Editura Albatros, București, 1984, p. 13.

¹¹³² Ibidem, pp. 16-17.

¹¹³³ Ibidem, **O noapte pe ruinurile Tîrgoviștii**, p. 18.

Odată ce poetul, prin detașare contemplativă, se sustrage duratei pământești individuale pentru a pătrunde în timpul universal, el devine un mag atotputinte ce dă sens istoriei și perpetuează evenimentele în memoria colectivă: „Istoria prin mine ia chip, se-nfîntează,/Și libertatea muma a fericirii fac;/Eu timpului dau aripi, prin mine el viază,/Și-n candidă fecioară eu pacea o prefac.” Bardul, ca interimar al divinității, are datoria de a cânta faptele personalităților stihiale, așa cum prevedeau și filozofi ca Emerson ori Carlyle: „În carceri, pe ruine, pe oamenii mari cânt;/Conserv ale lor nume în secolii de viază,/Fac vie-a lor țărână, dau suflet în mormânt.” Un asemenea „însuflețitor” poate și trebuie să-și afirme neatârarea inspirației în fața mărimilor perisabile ale momentului: „Din ceruri descindută, a mea candidă liră/N-am atârnat vrodată de-mpărați”. Reclamarea... orgolios-romantică a harului poetic direct de la sursa divină este contrabalansată de modestia cuprinderii spațiale a privirii poetului, care se mulțumește cu rememorarea clipelor glorioase ale „templului Târgoviștei”, conform idealurilor naționale ale prepașoptiștilor: „Târgoviștea e templu l-a mea călătorie/Și p-ale ei ruine în pace mă așază,/Și lupte valoroase pe-ntinsa ei câmpie,/Și fapte mari, victorii nainte mea le văz.”¹¹³⁴

Cât privește demonismul heliadesc, el nu se traduce în portrete pregnante...(Zburătorul său are neșansa unei înfățișări grotesc-populare), ci în versuri de o plasticitate aliterativă marcată, capabile să contureze atmosfera încordată din **Zburătorul**: „Vibra al serei aer de tauri grea murmură;”¹¹³⁵. Asemenea înregistrări auditive, dar și vizuale, ale vesperalității rurale, i-au prilejuit lui George Călinescu observația că „tot ce e convențional în poezia clasică a înserării, așa de comună în sec.XVIII, devine aici grandios sălbatic, cu priveliști agreste în pastă grea, incendiată”¹¹³⁶.

Așadar, o poezie a *entuziasmului titanian* – și mai puțin a subversiunii demonice –, tradus în fapte caracteristice genialității romantice. Iată de ce Eminescu, la doar șaptesprezece ani jinduieste la „*falnică cunună a bardului bătrân*”, a cărui cântare energică se înalță ca „*profeția unei Ieremiade*”¹¹³⁷.

•

Scrind o odă în memoria timpuriu dispărutului **Vasile Cârlova**, Heliade semnală o subtilă înrudire între spiritul lui și cel al poetului care nu apucase să-și cristalizeze personalitatea artistică. Cârlova este și el un mistic de factură lamartiniană, însă, printre rândurile incantațiilor sale pioase străbate o undă de vizionarism viril, o forță latentă care nu cerea decât un răgaz pentru a se dezlănțui. Astfel, poetul târgoviștean se raportează la divinitate ca la o entitate marțială, sursă a justiției luminate de supra-cunoaștere: „*Ființă naltă, lungă vedere,/Izvor puternic de mângâiere,/Pavăză sfântă ăstui pământ!*”¹¹³⁸. Din ultimul poem scris de Cârlova, **Marșul [Oștirii Române]**, vedem că poetul adoptă tonul deschis hortativ, visând și el, ca mai târziu tânărul Eminescu, la o națiune de titani: „*Acea armă ruginită și ascunsă în mormânt/Brațurile să-nșerbânte; iasă iarăși pe pământ.*”¹¹³⁹. Astfel, marea calitate a poetului este capacitatea sa de a face uz de faimoasele *genera dicendi* (*humile, mediocre, grave*) care constituiau specificitatea aceluia *stilus triplex*, caracteristic lui Vergiliu.

Pre-eminescian este Cârlova – așa cum observa încă Garabet Ibrăileanu – prin capacitatea sa de a cânta pe o liră multicordă, ceea ce îl determina pe Șerban Cioculescu să-l considere „un virtuos care a stăpînit mai multe instrumente: naiul păstoresc, trîmbița de fanfară ostășească, violoncelul grav, prima vioară și orga profundă”¹¹⁴⁰. Dacă ar fi trăit, probabil că poetul în uniformă ar fi intrat în poezia cornului magic al romanticilor, cel pe care îl prețuiau romanticii germani din a doua generație, cei din Heidelberg, precum Clemens Brentano și Achim von

¹¹³⁴ Ibidem, **Poezia**, p. 23.

¹¹³⁵ Ibidem, p.29.

¹¹³⁶ G. Călinescu, **op. cit.**, p. 68.

¹¹³⁷ M. Eminescu, **Poezii, La Heliade**, E.S.P.L.A., București, 1958, pp.15-16.

¹¹³⁸ Vasile Cârlova, **Rugăciune**, în **Antologia poeziei românești de la începuturi pînă astăzi**, vol. I, E.S.P.L.A., București, 1954, p. 131.

¹¹³⁹ Ibidem, p.134.

¹¹⁴⁰ Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, **Istoria literaturii române moderne**, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1971, p. 16.

Arnim, care au avut ideea de a strânge creațiile populare în culegerea sugestiv intitulată **Cornul minunat al băiatului (Des Knaben Wunderhorn)**.

•
Și **Grigore Alexandrescu** este un cântăreț al eroismului pus în slujba cauzei naționale dar, precum se întâmplă și la Heliade, la el „lucrurile intră în poem purtate de o caleașcă a sublimului”¹¹⁴¹. Suflet cu bogat potențial religios, Alexandrescu face ca titanismul să primească o coloratură mistică – ceea ce nu poate decât să-i sporească patosul -, așa cum se întâmplă de pildă în **Trecutul. La Mănăstirea Dealului**: „*A! făcă prevedința ca-naltul simțiment, / Ce-nchină vitejeii mărețul monument, / Ce-alege pe-nălțime al nemuririi loc, / Să fie nouă cărma, coloana cea de foc, / Coloana ce odată din țara de exil / Pe calea mântuirii ducea pe Israil!*”¹¹⁴². Dar și decorul poate fi investit cu impozanță titaniană, mai ales atunci când este survolat de sonoritățile grave cauzate de deplasările elementelor naturii. Urechea poetului se dovedește extrem de receptivă la frământarea wagneriană (*avant-la-lettre*) a peisajului: „*Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate; / Către țărml dimpotrivă se întind, se prelungesc, / Ș-ale valurilor mândre generații spumegate / Zidul vechi al mănăstirii în cadență îl izbesc.*” (**Umbra lui Mircea. La Cozia**). Adesea cadrul natural se contorsionează sub apăsarea liniștii rău-prevestitoare, ajungând să exale un demonism indicibil, stare pe care Alexandrescu este capabil să o creeze cu multă măiestrie. Nimic nebulos sau teratologic în genul Victor Hugo, ci doar o suită de puncte de suspensie accelerată de verbe ale mișcării. Poetul vine și el la fața locului pentru a dirija mișcările unei simfonii cu reverberații „fantomatice”: „*Dintr-o peșteră, din râpă, noaptea iese, mămpresoară: / De pe muchie, de pe stâncă, chipuri negre se cobor; / Mușchiul zidului se mișcă... pântre iarbă se strecoară / O suflare, care trece ca prin vine un fior. / Este ceasul nălucirii: un mormânt se dezvălește, / O fantomăncoronată din el iese... o zăresc... / Iese... vine către țărml... stă... în preajma ei privește... / Râul înapoi se trage... munții vârful își clătesc.*”¹¹⁴³ (**Umbra lui Mircea. La Cozia**).

Pentru a putea reînvia „*mărețe suvenir din vremi ce-au încetat*”¹¹⁴⁴ este nevoie de o *ars poetica* viguroasă, tradițională și novatoare în același timp. Se prefigurează, astfel, un *titanism istoric*, al cărui protagonist ar fi cântărețul de respirație largă, romantic insașiabil, dar închinător, de asemenea, și la statuia lui Homer: „*O nouă epopee, poemă strălucită, / Creștină Iliadă pământu-ar-fincântat. / Ca trâmbița-nvierii de suflet presimțită, / Puternica ta liră, de mâna-ți pipăită, / A veacurilor stinse cenușă-ar fi mișcat.*”¹¹⁴⁵ (**Mormintele. La Drăgășani**).

Atitudinea poetului în fața sorții este marcată de un stoicism raționalist, de sorginte iluministă, ce nu lasă loc nicidecum pentru efuziuni totale: „*Să stăpânim durerea care pe om supune*”¹¹⁴⁶ (**Anul 1840**). Pe acest palier, Alexandrescu se întâlnește cu Alfred de Vigny care, și el, considera rezistența demnă a omului ultragiă în fața destinului și a naturii: „*ce haut degré de stoïque fierté*”¹¹⁴⁷. Rareori părăsește Alexandrescu sobrietatea clasică în favoarea exuberanței sentimentului sau a însuflețirii temperamental-zăgăzuite. Rezultă atunci un intermezzo demonic exprimat prin metafore complexe, multe dintre ele consacrate deja ca redutabile clișee: „*Îmi place a naturii sălbatecă mânie, / Și negură și viscol, și cer întăritat, / Și tot ce e de groază, ce e în armonie / Cu focul care arde în pieptu-mi sfâșiat. / La umbră, n-întunerice, gândirea-mi se arată / Ca tigrul în pustiuri, o jertfă așteptând, / Și prada îi e gata... De fulger luminată, / Ca valea chinurii se vede sângerând.*”¹¹⁴⁸ (**Suferința**). Terifiantul acestei viziuni de coșmar a naturii nocturne va supraviețui până la o poetă angelică precum Matilda Cugler, dar, așa cum observa Șerban Cioculescu, motivarea sa sentimentală „s-a perimat cu desăvârșire”¹¹⁴⁹. Cu toate acestea Alexandrescu e sincer în durerea lui, fără a reuși să o exprime

¹¹⁴¹ Eugen Simion, **op. cit.**, p. 119.

¹¹⁴² Grigore Alexandrescu, **Satiră. Duhului meu**, Editura Porto-Franco, Galați, 1993, p. 7.

¹¹⁴³ *Ibidem*, p. 7.

¹¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 12.

¹¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 14.

¹¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 17.

¹¹⁴⁷ în **Antologie bilingvă de poezie franceză, La mort de loup**, („nivelul ridicat de mândrie stoică”, trad. n), p. 76.

¹¹⁴⁸ Grigore Alexandrescu, **op. cit.**, p. 21.

¹¹⁴⁹ Ș. Cioculescu, T. Vianu, Vl. Streinu, **op. cit.**, p. 44.

într-un mod mai pregnant personal. Același exigent critic îl considera „primul poet român, înainte de Eminescu, cu sentimentul predestinării în suferință. E un damnat care-și plimbă inconsolarea, cu un teatralism altădată foarte gustat, prin decorul ruinelor, unde starea euforică e suscitată de iluzia redeşptării trecutului eroic”¹¹⁵⁰. O figură voit tragică, așadar, neconținut muncită „*d-al suferinței demon neîmblânzită*”¹¹⁵¹ (**Un ceas e de când anul trecu**).

De aici și până la problematica geniului nu mai era decât un pas; e de ajuns ca peisajul construit pe repere preromantice să cadă în nemișcare pentru ca „*trista gândire*” a elegiacului să irupă cu toată energia: „*Când tot doarme-n natură, când tot e liniștire, / Când nu mai e mișcare în lumea celor vii, / Deșteaptă priveghează a mea tristă gândire. / Precum o piramidă se-nalță în pustii.*”¹¹⁵² (**Miezul nopții**). Deși comparația finală este lamartiniană, deși meditația are loc în puterea nopții, luna domnitoare deasupra vedutei inspiră clasice „*gândiri religioase l-ai lui Apolon fi*”..(teologia lui, în comparație cu cea cutezătoare a lui Heliade, este negativă, acuzând un apofatism acut – de aici interesul său pentru istoria imanentă). Până și ieșirea din cadru este departe de măreția devastatoare a lui Eminescu: „*Zic lumii un adio: iau lira și mă duc*”¹¹⁵³. (**Adio. La Târgoviște**). În concepția lui Grigore Alexandrescu geniul este un misionar al progresului etic, un apostol. Regretul său după strășnicia vremurilor trecute conturează un mitos al „*vechii cărți*” de istorie a neamului, care-l apropie de mesajul **Epigonilor**: „*Când citim în vechea carte a istoriei străbune / Virtuți mari, ilustre fapte ale nației române,*”¹¹⁵⁴ (**Unirea Principatelor**).

Un spirit înflăcărat este și **Cezar Bolliac**, dar în direcția umanitarismului social. Poetul însuși se vrea un titan dedicat apărării celor oprimați de puterea „*ciocoiască*”. Lupta sa majoră se dă împotriva unei abstracțiuni personificate la modul înspăimântător, anume „*iasma încruntată / Ce-i zice Sărăcia!*”¹¹⁵⁵..... (**Muncitorul**). Energia consumată pentru impunerea crezului pașoptist de ridicare a maselor – în linia doctrinei de *Aufklärung* – nu conduce, în cazul lui Bolliac, la o sporire a credibilității estetice a opere sale poetice, operă în legătură cu care Vladimir Streinu făcea observația că „*nimic nu oprește istoria literară să rețină lirismul social, tenebros și formalist ca direcții certe ale întinsei lui activități de versificator*”¹¹⁵⁶.

Dar dacă titanismul lui Bolliac este mai mult de factură veleitară, demonismul figurilor patibulare din lirica sa – majoritatea abstracțiuni și ele– se dovedește mult mai plastic. O imaginație de pictor, îndatorată lui Hieronymus Bosch, este capabilă să încondeieze portrete fabulos-grotești forțelor asupritoare ale poporului. De pildă viziunea de coșmar a Răutății din **Pedeapsa cu moartea**: „*Era o zi de august și gura răutății / Scrașnea, se schidoalea / Voind să fete moartea. Sclipea-nre dinți mânia, / Plângea, rânjea schidoală, dar nu ieșea, pustia, / Căci legea o oprea.*”. Sau cea a judecătorului infernal: „*P-un jeț ascuns sta unul ce a-nsemnat păcatul / Pe-a inimii icoană: buhav, c-un ochi, spurcatul, / Rânjea, rânjit uscat. / Cu cap de cucuvaie, cu gheare mituite, / Cu ochiul tras în sticle îndoite, / Chiora pe vinovat.*”¹¹⁵⁷. Eminescu, la rândul său, va ști să profite în satirele sale de această tehnică a șarjei portretistice duse la extrem.

În cazul lui **Dimitrie Bolintineanu** tensiunea interioară a poemelor slăbește ostentativ, poetul făcându-se remarcat prin diversitatea temelor abordate și tratarea lor în modalități când anacreontice, când petrarchiste. Pentru Șerban Cioculescu el se înfățișa ca o personalitate artistică lipsită de imaginație, ca un poet al „*desfătărilor vizuale, acustice și tactile*”, dovedind „o

¹¹⁵⁰ Ibidem, p. 45.

¹¹⁵¹ Gr. Alexandrescu, **op. cit.**, p. 26.

¹¹⁵² Ibidem, p.30.

¹¹⁵³ Ibidem, p.42.

¹¹⁵⁴ Ibidem, p. 43.

¹¹⁵⁵ Cezar Bolliac, **Poezii și articole**, Editura Tineretului, București, 1957, p. 60.

¹¹⁵⁶ Ș. Cioculescu, T. Vianu, Vl. Streinu, **op. cit.**, p. 285.

¹¹⁵⁷ C. Bolliac, **op. cit.**, pp. 74-75.

sensibilitate de poligam, niciodată..blazat”¹¹⁵⁸. Dar Bolintineanu nu probează o exclusivă preocupare erotizantă nici măcar în vaporosul ciclu al **Reveriilor**, inclus în cuprinzătorul volum din 1869, **Poezii din tinerețe nepublicate încă**. Om al revoluției de la 1848, scriitorul nutrește aceeași admirație pentru eroii naționali, pe care o nutreau și contemporanii săi. El regretă „*cântul de durere și mare energie*”¹¹⁵⁹ al lui Bălcescu (**La Nicolae. Bălcescu**).

Ceea ce îl atrage cu precădere pe Bolintineanu este decorul macabru preromantic, unde demonicul de factură teribilist-satanistă poate lua proporții grandioase. Poemul **La piramide** tratează despre trecerea lui Napoleon - obsesia atâtor romantici - prin deșertul egiptean. Tăcerea, întâlnită deja la Grigore Alexandrescu, coboară peste „*benchetul*” petrecăreților sepulcrali, efectul fiind sporit de folosirea sugestivă a cifrei trei: „*Tăcere! iată noaptea!...o umbră se arată.../Răsare din pământ!/Ea face semn cu mâna-i plâpândă și uscată,/Și mii de alte umbre se-nalță din mormânt./Trei regi ce ridicară aceste piramide,/Trei umbre, în tăcere, s-așează la benchet;/Trei cupe aurite, la stelele splendide/Rădică deodată o mână de schelet.*”¹¹⁶⁰; este anticipată în felul acesta magia simbolist-numerică a lui Ion Minulescu.

Bolintineanu este și el un cântăreț al Târgoviștei, pe care îi place s-o vadă în ecleraj volneyan - un cadru adecvat meditației asupra motivului *sic transit gloria mundi*, din care însă gânditorul propriu-zis lipsește: „*Târgoviștea adoarme pe vechile ruine/Ce-noată gânditoare sub umbre și lumine./În vale râul varsă în sânul. nopții-umbros/Un gemet melancolic, adânc, plin de durere:/În aer luna plină plutește maiestos./Aruncă pe ruine lumini de mângâiere*”¹¹⁶¹.

Dar adevărata depășire a leit-motivului *carpe diem* poetul va încerca să o realizeze în ciclul **Legende istorice**, ciclu destinat eroismului național și beneficiind de o artă poetică mai energică. **Ferentarul**, de exemplu, este înfățișat ca un Briareu autohton, devorat de patima libertății: „*Cela ce se bate pentru neatarnare/Are zece brațe, zece inimi are,/Inime de foc.*”¹¹⁶². Titanismul de care dau dovadă eroii acestor poezii cu desfășurare lapidară este unul al angajării patriotice, al freneziei „*neatarnării?*”. Prea puțin sensibil la sublimitățile peisajului, Bolintineanu reușește câteodată să surprindă relația sinergică dintre starea sufletească a eroului și natura înconjurătoare: „*Stâncile, pe cale, gem, trăsnesc și saltă,/Se sfărâmă, pleacă, bubuiesc, tresaltă.*”¹¹⁶³.

Demonică în toată această galerie de figuri ale neînfricării este doar cea a lui Vlad Țepeș, dar și pornirea sângeroasă a acestuia se dezlănțuie numai asupra dușmanilor patriei: „*Gemetele celor ce în țepă mor/Îl îmbată dulce și desfătător.*”¹¹⁶⁴. Nimic, așadar, în aceste legende cu „*țacăneală de metronom*”¹¹⁶⁵ din romantica apuseană, unde eroii își varsă sângele mai cu seamă pentru onoare (spaniola *la honra* ori faimosul *pundonor*) sau pentru câștigarea grațiilor vreunei domnițe.

Excepție face poemul de inspirație byroniană **Conrad**, al cărui erou, revoluționar exilat din Țara Românească, este corespondentul danubian al vagantului blazat Childe Harold. La fel ca în cazul corsarului britanic, care: „*misterios, sălbatic și tăcut/N-avea nici milă, nici dispreț n-avea*”¹¹⁶⁶, despre Conrad nu se știe dacă „*e trist sau este mândru*”¹¹⁶⁷. Poet fără operă și biruit de o stare de prostrație ce decurge din faptul că „*de cugetile sceptici pârea zdrobit și stins*”¹¹⁶⁸, eroul găsește totuși puterea de a admira mirajele marine, măreția pierdută a vechilor civilizații și chiar să compună un poem dedicat dragostei nefericite dintre Alceu și Safo. În fapt, Conrad este un gânditor iluminist cuprins de disperarea de a nu putea îndrepta umanitatea pe calea rațională a progresului, iar în religie către un *cultus rationalis*.

¹¹⁵⁸ Ș. Cioculescu, T. Vianu, Vl. Streinu, **op. cit.**, p. 102.

¹¹⁵⁹ Dimitrie Bolintineanu, **Poezii**, Editura Minerva, București, 1977, p. 17.

¹¹⁶⁰ Ibidem, p. 24.

¹¹⁶¹ Ibidem, **Târgoviștea**, p.55.

¹¹⁶² Ibidem, p.57.

¹¹⁶³ Ibidem, **Codru Cosminului**, p. 80.

¹¹⁶⁴ Ibidem, **Banchetul lui Țepeș**, p. 90.

¹¹⁶⁵ Ș. Cioculescu, T. Vianu, Vl. Streinu. **op. cit.**, p. 101.

¹¹⁶⁶ Byron, **Poeme, Corsarul**, p. 55.

¹¹⁶⁷ D. Bolintineanu, **Op. cit.**, p. 161.

¹¹⁶⁸ Ibidem, p. 162.

Vigoarea romantică a penei lui Bolintineanu răbufnește atunci când are ocazia de a surprinde imaginea oceanului frământat de uragan – viziune pe care o avusese cu mult înainte și Antim Ivireanu în **Didahiile** sale -: „*Abia un val se sparge de colțul de granit, / Abia se răspândește și alt val îi urmează, / Urmat de alte valuri ce-ajung, mugesc, spumează / Și se anunț departe, pe ceru-umbros albind, / Trufașe, gemătoare, neconținut venind. / Ai crede că sunt niște colonne de armate / ... Ce-aleargă să atace, să surpe o cetate.*”¹¹⁶⁹. Dar sufletul acestui „*copil al rătăcirii*”, mâhnit de „*doctrină rătăcite, amari prejudecăți*”¹¹⁷⁰, este capabil să se însenineze o dată cu impredecibila schimbare a climei, parcă pentru a valida opiniile doamnei de Staël în această privință. Palingeneza sufletească a eroului constă în risipirea aceluși „*dezgust de viață, venin omorător, / Acea-ndoială tristă ce-avea de viitor, / Ce-avea de tot în lume chiar de progres, de bine*”¹¹⁷¹. Deși adoptă la exterior atitudinea depresivă a lui Childe Harold, sufletul lui Conrad este construit în vederea obținerii fericirii prin iubire și prin contemplarea ipostazelor estetice ale realității. Oricât de adâncă i-ar fi durerea provocată de separarea de solul țării-mamă (și aici intervine o distanțare suplimentară de sursa disperării *wanderer*-ului byronian), exilatul român nu reușește să uite că se cuvine – în spiritul pașoptismului militant – „*să facem sacrifice în binele comun*”¹¹⁷². În așteptarea faptei, însă, el invocă ossianica umbră a lui Polycrate și reînnoiește contactul cu muza personală pentru a compune „*o odă la Milet*”. Byron crease un Conrad demonic, dar conștient de vina sa față de armonia universală („*O, soartă! Să te-acuș ar fi-n zădar. / De vină-i nebunia mea. O știu*”¹¹⁷³), și prea puțin devorat de imperativele patriotice. Singura tentație spirituală a corsarului va fi fost dragostea („*Conrad iubea. Era un ticălos. / Iubirea, însă, biruise-n el*”¹¹⁷⁴), caracterul lui, mai puțin complex decât cel al corespondentului său balcanic, recuperând din plin, însă, când este vorba de dinamism și forță vitală elementară.

Filozofia istoriei, realizată de Bolintineanu în tipar pre-eminencian – răul este forța majoră ce pune în mișcare roata istoriei; lansarea retoricei *ubi sunt?* pe marginea ruinelor antice, – nu conduce niciodată la deschisa revoltă titanică sau la complotul revanșard demonic. Pentru că oricât de tristă ar fi traversarea cimitirului civilizațiilor, de undeva din adâncurile de substanță clasică ale firii poetului se ivește vreun îndemn optimist-compensatoriu în care se combină galanteria arcadiană de secol XVII cu peisajul înregistrat *ca état d'âme*: „*Dar să lăsăm aceste morminte și deșerte, / Și să privim natura cu fragede concert!*”¹¹⁷⁵. Mai mult, Herodot însuși este compătimit pentru neșansa de a fi trăit în vremea „*fabulei*” și nu a „*civilizațiunii*”, când artiștii și istoricii au putut descoperi principiul didacticist conform căruia „*eternitatea este în ordinul moral*”¹¹⁷⁶ – pietism insolit. În felul acesta se explică graba cu care rătăcitorul marin stinge incendiul de pe corabie, salvând, în felul acesta, viața echipajului și acordându-și un răgaz suplimentar de purificare sufletească.

Cântul al treilea aduce admirația nețărmurită pentru geniul constructiv al vechilor egipteni, văzuți de omul modern ca un popor de titani: „*Ce fuseră aști popoli, titani de mai nainte / Ce își făceau atuncea palate, porți, morminte / Atât de colosale trecând prin mii de ani? / Nu ei, dar al lor geniu fu geniu de titani, / Acolo unde zace barbara ignorință / Și îndobitocire, tot este suferință, / Tot este scăpătate, robie, moarte, chin; / Dar acolo unde viața, științele lumin, / E geniu! și geniu aduce fericire / Prosperitate, viață, putere și mărire.*”¹¹⁷⁷. Această concepție *terre-à-terre* asupra geniului romantic este caracteristică pentru **Conrad, poemă în patru cînturi și note explicative**. Conflictul interior al eroului rezidă, de fapt, în despărțirea de femeia iubită. Întâlnirea cu Iulia împrumută o coloratură melodramatică poemului, atenuată totuși de magnificența peisajului insular și acvatic. Răposarea lui Conrad la poalele Vezuviului în erupție ar putea atinge coarda sublimității dacă ultimele versuri nu ar fi încărcate de balastul moralei iluministe. Înalta prețuire arătată faptei, *civilizațiunii* este generată de

¹¹⁶⁹ Ibidem, p. 175.

¹¹⁷⁰ Ibidem, p. 176.

¹¹⁷¹ Ibidem, p. 177.

¹¹⁷² Ibidem, p. 183.

¹¹⁷³ Byron, **op. cit.**, p. 57.

¹¹⁷⁴ Ibidem, p. 56.

¹¹⁷⁵ D. Bolintineanu, **op. cit.**, p. 186.

¹¹⁷⁶ Ibidem, p. 191.

¹¹⁷⁷ Ibidem, p. 195.

suprapunerea „apofatismului persoanei” cu „apofatismul esenței”¹¹⁷⁸; cerurile și Dumnezeuul creștin sunt prea îndepărtate pentru a-și afla vreun rost orice întreprindere speculativă în descendență scolastică – *sola fide* se transformă aici într-o orizontală *moralis pars*.

Bolintineanu se dovedește extrem de talentat în exploatarea surselor folclorice. Un exemplu în acest sens este balada **Mihnea și baba** pe parcursul căreia demonismul se combină cu satanismul factice, totul însă susținut de un dinamism de bun augur și imagini bine reliefate. Momentul intrării lui Mihnea în „*muntele răpos*” coincide cu cel: „*Când demoni și spaime pe munți se adună/De urlă la stele, la nori și la lună*”¹¹⁷⁹. Corul Pandemoniului creează impresia unui „romantism tenebros” modelat cu material specific „macabru folcloric”¹¹⁸⁰. Muntele se dovedește o adevărată șezătoare valpurică, întrucât: „*Aici se fac misterele/De babe blestimate,/Ce scot la morți arterele/Și hârcele uscate*.”¹¹⁸¹. Or, cum remarcă și George Călinescu, „meritul lui Bolintineanu este de a fi încercat să dea o figură elementelor mitologiei infernale autohtone”¹¹⁸². Baba demonizată („*Am dat al meu suflet la negrul tartar*”¹¹⁸³) reușește să se impună cu forță printre figurile memorabile ale magiei negre din lirica noastră. Ea îl obligă pe Mihnea să soarbă sângele fiului ei răposat, act în urma căruia se stârnește „o mișcare haotică, o sarabandă de duhuri, adică o <<*danse macabre*>>, notată cu mare simț al sunurilor hârjăite și repezi, al dinamicii colosale și noroase”¹¹⁸⁴: „*Toți morții din mormânturi/Cu ghearăle-nclăștate,/Ca frunzele uscate,/Ce zbor când suflă vânturi,/Spre Mihnea alergă*”¹¹⁸⁵. O dată cu proferarea unui blestem tantic de către vrăjitoare – domeniu în care același George Călinescu o avea în vedere ca pe o pionieră -, se declanșează celebra cavalcadă ce adună laolaltă „toate zgomotele cu puțință, tropotul, fâșâitul, sforăitul, hohotul, bubuirea, într-o febră nebună, cu o orchestrație de tipul Berlioz, aproape genială”¹¹⁸⁶. Urmărit de personajul insolit al Naibeii: „*ce fântâna/O soarbe într-o clipă/Și tot de sete țipă,/ [...]/El are cap de taur/Și gheară de strigoi,/Și coada-i de balaur,*”, ca și de nagode, diavoli, spaime: „*Ian nagodele urâte/Ca un mistreț la cap,/Cu lungi și străambe râte,/Cu care de pe stâncă/Râm marea cea adâncă/Și lumea nu le-ncap;/ /Și șase legioane/De diavoli blestemați/Treceau cu turbiloane/De flacări infernale,/Călări toți pe cavale/Cu perii vâlvoiți./ /Și mii de mii de spaime/Veneau din iad răzând*”, eroul trăiește toate senzațiile contradictorii provocate de spaimă și oroare. A opta parte a poemului, și poate cea mai reușită, redă într-o puternică înlănțuire de verbe kinetice galopul îngrozit al „*tiranului*”: „*Mihnea încalecă, calul său tropotă,/Fuge ca vântul;/Sună pădurile, fâșie frunzele,/Geme pământul;/Fug legioanele, zbor cu cavalele,/Luna dispăre;/Cerul se-ntunecă, munții se cleatină –/Mihnea tresare./Fulgerul scânteie, tunetul bubuie,/Calul său cade;/Demonii râseră; o, ce de hobote!/Mihnea jos sare./Însă el repede iară încalecă,/Fuge mai tare;/Fuge ca crivățul; sabia-i sfârâie/În apărare./Aripi fantastice simte pe umere,/Însă el fuge;/Pare că-l sfâșie guri însetabile,/Hainele-i sugă;/Baba pe-o cavălă înte ca fulgerul/Trece-naînte,/Slabă și palidă, pletele-i fâlfâie/Pe osăminte;/Barba îi tremură, dinții se cleatină,/Muge ca taur;/Geme ca tunetul, bate cavalele/Ca un balaur*.”¹¹⁸⁷.

La fel de eficient funcționează procedeul dinamizării secvenței demonice din **Peștera muștelor**, descris de Șerban Cioculescu ca fiind realizat în funcție de... „frecvența verbelor și succesiunea rapidă a propozițiilor simple, reduse uneori la predicat; epitetele au fost înlăturate aproape cu desăvârșire; calul și călărețul de basm, în goana lor, nu mai deslușesc elementele peisajului cosmic; printr-o fericită obiectivare a viziunii, poetul târăște înseși stihurile în cavalcada vertiginosă”¹¹⁸⁸. Ruperile de ritm, variațiile metrice și trepidația decorului contribuie și ele la obținerea efectelor turbionare: „*Zmeul încalecă, fuge cu vergura,/Fuge pe vale;/Calul se turbură; zboară, se*

¹¹⁷⁸ Christos Yannaras, **op. cit.**, p. 21.

¹¹⁷⁹ D. Bolintineanu, **op. cit.**, p. 213.

¹¹⁸⁰ Ș. Cioculescu, T. Vianu, Vl. Streinu, **op. cit.**, p.290.

¹¹⁸¹ D. Bolintineanu, **op. cit.**, p. 213.

¹¹⁸² G. Călinescu, **op.-cit.**, p. 100.

¹¹⁸³ D. Bolintineanu, **op. cit.**, p. 215.

¹¹⁸⁴ G. Călinescu, **op. cit.**, p. 100.

¹¹⁸⁵ D. Bolintineanu, **op. cit.**, p. 216.

¹¹⁸⁶ G. Călinescu, **op. cit.**, p. 101.

¹¹⁸⁷ D. Bolintineanu, **op. cit.**, pp. 218-219.

¹¹⁸⁸ Ș. Cioculescu, T. Vianu, Vl. Streinu, **op. cit.**, p. 101.

spumegă,/Mușcă-n zăbale./Zmeu-ii ia frânele, repede-i sângeră/Coasta spumoasă;/Calu-i se-narișcă, fuge ca negura/Vijelioasă./Cerul se scutură, munții se leagănă.../Brazii saltară,/Cerul cu stelele, brazii cu stâncele/Se confundară./Văile murmură, frunzele freamătă,/Aerul sună;/Pletele verginei, sparte, sub aure/Scânteii la lună.”¹¹⁸⁹

Spiritul muntean al lui Dimitrie Bolintineanu nu pătrunde în profunzimea ariei de inspirație demonică, ci se oprește în preajma gestificației satanice, caracteristică, de altfel, romantismului de început de secol XIX. O reacție întârziată, așadar, la romantica apuseană. Cu atât mai puțin preocupat se arată poetul de problematica geniului, pe care nici nu ar fi putut să o trateze în toată complexitatea ei, avându-se în vedere lipsa orientării filosofice a poeziei sale. Titanismul nu beneficiază nici el de pagini memorabile, deși ciclul **Legendelor istorice** se înscrie în linia programului revistei **Dacia literară**, de cinstire a faptelor grandioase ale eroilor naționali. Mult mai suplu se mișcă imaginația barocă a lui Bolintineanu când este vorba să surprindă fiorosul peisagistic, cavalcada demențială, grotescul hohotitor al monștrilor de constituție hibridă, momente în care reușește să facă abstracție de latura sa de moralist.

●

Cel mai apropiat de D. Bolintineanu ni se pare a fi **Gheorghe Baronzi**, cel care în volumul **Nopturne**, din 1853, dă dovadă, pe alocuri, de un apetit creator susținut în direcția unui demonism de extracție grotescă și chiar bufă. Un exemplu plauzibil de joacă goetheană cu figurile demonice îl constituie poezia **Cântecul nebunului**: „*Piei mai iute, soră lună,/Cu sabatul dracilor,/Și cu bufele-mpreună,/Piei pe urma dacilor/Și pe-a vârcolacilor,/Că supt ochii tăi zănateci,/Frații mei devin lunateci.*”¹¹⁹⁰

●

Temperamentul senin al lui **Vasile Alecsandri** nu este înclinat spre problematizări prea profunde în ceea ce privește soarta artistului în general sau cea a omului pe eșichierul istoriei. Cu toate acestea, ciclul **Ostașii noștri** și cel al **Legendelor**, conțin pasaje memorabile pentru forța de expresie titaniană sau demonică a poetului. Creator de vârf al câtorva perioade ale literaturii române din secolul XIX, Alecsandri a fost în stare să abordeze stiluri poetice diferite, lucru care i-a permis să atingă și corzile mai grave ale romantismului. Dinamica bardului de la Mircești este reperabilă și cu ocazia tensionării vergilianismului din **Pasteluri** prin inserții de energie demonică, deși temperată. Apropierea iernii este anunțată de cortegiul apocaliptic al norilor și de cel al corbilor: „*Din tuspătru părți a lumii se ridică-nalt pe ceruri,/Ca balauri din poveste, nourii negri, plini de geruri./Soarele iubit s-ascunde, iar pe sub grozavii nori/Trece-un cârd de corbi iernatici prin văzduh croncănitori. (Sfârșit de toamnă)*”¹¹⁹¹

Groaza poetului – puțin cam studiată – în fața lui Boreus, se traduce prin invadarea peisajului din pastel de „o vreme îngrozită de putința unei ninsori totale, de sfârșit de lume”¹¹⁹². Viscolul spulberă zăgazurile firești ale naturii, iar lumea se umple de figuri ale spaimei, totul într-o perspectivă catastrofică: „*Viscolul frământă lumea!... Lupii suri ies după pradă,/Alergând, urlând în urmă-i prin potopul de zăpadă./Turmele tremură; corbii zbor vârtej, răpiți de vânt,/Și răchiștile se-ndoaie lovindu-se de pământ*” (**Viscolul**)¹¹⁹³. O providență (*ἡ πρόνοια*) extrem de activă veghează, însă, pentru ca *întâmplările* din aceste versuri să nu de-structureze fruntariile unui univers poetic marcat de nevoia de certitudine, de stabilitate.

Alecsandri mai suferă și de *horor vacui*, sentiment pe care i-l provoacă deșertul involburat de furtuni de praf al Bărăganului. Decorul lipsit de viață este un prilej potrivit de exersare a compoziției negative: „*Pustietatea goală sub arșița de soare/În patru părți a lumii se-ntinde-ngrozitoare,/Cu iarba-i mohorâtă, cu negrul ei pământ,/Cu-a sale mari vârtejuri de colb ce zboară în vânt.*” (**Bărăganul**)¹¹⁹⁴

¹¹⁸⁹ D. Bolintineanu, **op. cit.**, p. 236.

¹¹⁹⁰ G. Baronzi, în **Antologia poeziei românești de la începuturi pînă astăzi**, vol. I, p. 248.

¹¹⁹¹ Vasile Alecsandri, **Ostașii noștri**, Editura pentru literatură, București, 1967, p.10.

¹¹⁹² G. Călinescu, **op. cit.**, p. 116.

¹¹⁹³ V. Alecsandri, **op. cit.**, p. 13.

¹¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 65.

Zborul perihelic al lui Macedonski este anticipat în poemul dedicat **Mării Mediterane**, într-o strofă ce îndeamnă la plutire laolaltă cu geniul către țărnuț purificat al idealului: „*Ferice care poate, / Lăsând a lunei mal, / Cu geniul să-noate / Prin naltul ideal*”¹¹⁹⁵. Dar ochiul imaginației poetice rămâne deschis și pentru sublimul terestru, pentru figurile titanice ale reliefului maiestuos. Rinul este văzut, astfel, ca un gigant ce curge „*ca un balaur verde ce mișcă-a sale noduri*” (comparație folosită în mod constant pentru a reda sinuozițiile acvaticе), un zeu antic rostogolindu-și splendoarea fără teamă de *hybris* și „*nesocotind destinul*” (**Căderea Rinului**)¹¹⁹⁶.

Pe alocuri, Alecsandri găsește tonul din **Povestea magului călător în stele**, cu imaginea infernal-melancolică a îngerului căzut, culeasă din romantismul european: **Eloa** lui Alfred de Vigny, **La chute d'un ange** de Lamartine. În **Strofe despărechete** el surprinde instantaneul unei asemenea entități superioare decăzute, fără să poată trăi, însă, tensiunea antitetică din eminesciana **Înger și demon**: „*Înger căzut! Înșipt-ai piciorul tău în tină, / Mișcând din vreme-n vreme aripele-n lumină. / Putea-vei scăpa oare din glodul ce te-a prins? / Vai! chiar pe-a ta aripă noroiul s-a întins*”¹¹⁹⁷. Câtă depărtare de sublimitatea revoltei la, de exemplu, Lermontov: „*Sunt fie nimeni, fie zeu*”¹¹⁹⁸.

Dar viziunea grandios-romantică a lui Alecsandri asupra istoriei se conturează în ciclul său de **Legende**. Aici poetul încearcă să dea o replică autohtonă fastuoasei **La légende des siècles** a lui Victor Hugo. Întreaga argumentație istorică a lui Alecsandri se construiește în jurul figurii legendare a lui Ștefan cel Mare. **Dumbrava Roșie**, de exemplu, reface cu lux de imaginație arheologică înfruntarea dintre polonii craiului Albert și moldovenii lui Ștefan. Prima parte a poemului dezvoltă visul de grandoare al craiului, modalitate compozițională – profetia directă receptată în somn. (*oraculum, χρηματισμός*) – pe care o va prelua și Eminescu, în debutul **Scrisorii III**, detaliind alegoric visările belicoase ale sultanului. Craiul Lehiei aude și el prin somn „*Un uragan de glasuri ce clocotea prin lume, / Purtând, nălțând ca fală un nume... al său nume*”¹¹⁹⁹. Invazia leșilor revărsă o tristețe apocaliptică asupra plaiurilor moldovene: „*Se pare că tot cerul căzut e pre pământ / Și c-au rămas în urmă-i un haos, un mormânt*”¹²⁰⁰, iar cotropitorii sunt întâmpinați la tot pasul de semne de rău augur. În contrast cu delirul de grandomanie al craiului polon, figura voievodului român inspiră respect și venerație datorită, în primul rând, calităților sale preeminente, curajul și pioșenia: „*Iată-l cărunt, dar încă bărbat între bărbați, / Ca muntele Ceablău prin munții din Carpați! / El întrunește-n sine o triplă maiestate: / Acea care răsfrânge a tronului splendoare, / Și-acea întipărită de faima-nvingătoare*”¹²⁰¹. Se întrevide aici viitoarea modalitate de construcție a personajului voievodal din piesa lui Barbu Ștefănescu-Delavrancea, **Apus de soare**. Personalitatea eroului se construiește în jurul trăsăturilor de factură titanescă: „*Ființă de-o natură gigantică, divină / El e de-acei la carii istoria se-nchină*”¹²⁰². **Asaltul**, partea a patra a poemului, creează impresia unui pandemoniu în care „*un iad grozav de demoni sălbatici, fioroși*”¹²⁰³ se încleștează haotic, ca forțe elementare ce sfidează orice geometrie a liniilor de bătălie (geometrie pe care Eminescu o va respecta în scenele războinice ale **Scrisorii III**).

Un titan retras în mijlocul stihilor este și **Dan, căpitan de plai**, care „*trăiește ca șoimul singuratic / În peșteră de stâncă, pe-un munte păduratic*”¹²⁰⁴. El reprezintă „*ai timpilor eroici imagină augustă*”, personaj de legendă în care forța fizică se combină cu o sensibilitate acută pentru *topos* și *etos*. Camaradul său este un titan primitiv, „*de peste Milcov pribeag misterios*”: „*Om aspru care doarme culcat pe-un buzdugan, / Ursan, pletos ca zîmbrul, cu peptul gros și lat, / Cu brațul de barbat, cu pumnul apăsător, / E scurt*

¹¹⁹⁵ Ibidem, p. 76.

¹¹⁹⁶ Ibidem, p. 101.

¹¹⁹⁷ Ibidem, p. 139.

¹¹⁹⁸ M. I. Lermontov, **Poezii**, p. 39.

¹¹⁹⁹ V. Alecsandri, **op. cit.**, p. 146.

¹²⁰⁰ Ibidem, pp. 153-154.

¹²⁰¹ Ibidem, p. 161.

¹²⁰² Ibidem, p. 162.

¹²⁰³ Ibidem, p. 168.

¹²⁰⁴ Ibidem, p. 215.

la grai, năprasnic, la chip întunecos.”¹²⁰⁵. O înfrățire titanescă ce își află arhetipul în prietenia dintre Ghilgameș și Enkidu.

Reprezentativă pentru demonismul lui Alecsandri este balada **Grui-Sînger**, în care poetul clasicismelor mediteraneene își exersează pana pe tărîmul romantismului negru. Chiar din începutul baladei, Alecsandri creionează un anti-pastel în culori tari, violente, necesare în redarea stării patologice a protagonistului: „În cea pădure veche, grozavă, infernală,/ Cărarea-i încălțită și umbra e mortală,/ Și arbori, stânci, prăpastii și oricare făptură/ Iau forme urieșe prin negura cea sură,/ Aspecturi feroase de pajuri, de balauri,/ De zmei culcați pe dâmburi, de șerpi ascunși în găuri”¹²⁰⁶. La 1875 demonismul lui Alecsandri nu depășea, așadar, recuzita...naiv-folclorizantă a pașoptiștilor, receptând și influența spectacolelor de teroare (*Mordspektakel*) din secolul al XVII-lea. Mai mult, el absoarbe cu un apetit suspect macabru și terifiantul caracteristice unor poeți de anvergură minoră: „În funduri de prăpastii se bat mereu de maluri/Șiroaie care poartă cadavre pe-a lor maluri?”. Detaliul naturalist cu care poetul surprinde „o crâncenă urgie de sânge”, ușurința cu care urechea sa percepe „o surdă lovitură, un vaiet de durere” ori „urlete hidoase/ De lupi ce vin să-mparte a victimelor oase”, nu face decât să sporească impresia de satanism facil, primitiv, impresie ce culminează cu stop-cadrul unei „arătări” proțâpitate pe vârful unui munte, expunându-se în „dreptul lunei cu-o bardă groasă-n mână.../Și până-n ziuă urlă dulăii de la stână”¹²⁰⁷. Sondarea psihologiei paricidului ar fi oricum inutilă, întrucât „zadarnic!...el e arma puterii infernale!”. Fatalitatea aceasta, reconfortantă pentru autor, împrumută tablourilor sale *Stimmung*-ul bolintinean al mecanicii sufletești și al împietririi teatrale a peisajului: „E ora de mistere, de groază și de șoapte,/ Când trec fiori în aer și demoni roși în noapte”¹²⁰⁸.

Blestemul tatălui muribund nu are nici el forță și, în general, Alecsandri nu poate atinge în nici un fel tragismul shakespearian din **Grue Sânger**, dramă în versuri aparținând lui Eminescu. Nu mai puțin descurajatoare este la Alecsandri abordarea lexicală și stilistică a unei scrieri pe această temă, efectul scontat fiind risipit în bună măsură de contrastul prea acut între registrul arhaic și cel neologic sau de prezența excesivă a retoricii auctoriale, de prea vândită factură didacticistă. Moralizarea (*virtute instruire animos*), de altfel, se manifestă ca un reflex necondiționat al artistului față de evenimentul tratat în poezia sa epică.

Spiritul militarist exortativ-glorificator, pe care îl va manifesta și Eminescu în **Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie!**, se face remarcat încă în pateticul **Marș revoluționar** al lui **Ion Catina**: „Însă patria ne cere,/ Printr-un țipăt de durere,/ Decât viața-ndelungată/ În robie rușinată/ Cu arma-n mână să pierim?”. Concluzia este una radicală, în linia patriotismului romantic inflexibil, tradusă „în revoluționarism și poză damnată”¹²⁰⁹: „Dulce-i pentru libertate/ Un mormânt a câștiga.”¹²¹⁰

Din aceeași familie entuziastă face parte și **Andrei Mureșanu** cu al său **Un răsunset** din 1848. Mesajul liric al poetului transilvănean este codat într-un sistem mai erudit, cu referințe istorice naționale destinate să sprijine exemplaritatea atitudinii combative: „Priviți mărețe umbre: Mihai, Ștefan, Corvine,/ Româna națiune, ai voștri strănepoți,/ Cu brațele armate, cu focul vostru-n vine,/ <<Vieață-n libertate, ori moarte>> strigă toți!”. Sacrificiul cerut va fi însă la fel de drastic ca în cazul lui Catina: „Murim mai bine-n luptă, cu glorie deplină,/ Decît să fim sclavi iarăși în vechiul nost’ pământ!”¹²¹¹

Problematika geniului, considerată din perspectiva prometeic-apolinică, creatoare de cosmos și emulație artistică, este prezentă la un poet minor cum a fost **Constantin D. Aricescu**.

¹²⁰⁵ V. Alecsandri, **op. cit.**, p. 218.

¹²⁰⁶ Ibidem, p. 229.

¹²⁰⁷ Ibidem, p. 230.

¹²⁰⁸ Ibidem, p. 232.

¹²⁰⁹ Ibidem, p. 292.

¹²¹⁰ Ion Catina, în **Antologia poeziei românești de la începuturi pînă astăzi**, vol. I, p.240.

¹²¹¹ Andrei Mureșanu, în **Antologia poeziei românești de la începuturi pînă astăzi**, vol. I, p.243.

În **Visul artistului** acesta are viziunea unei triade prometeice compusă din „*artist, poet și muzic*”, triadă căreia îi este destinată – *in divinis* - cununa muceniciei în lupta de răspândire a „*focului sacru*” al artei: „*Un soare e artistul, căci viață dă la toate;/ E creator, căci oameni și lumi din haos scoate./ Artist, poet și muzic, ei sunt trei Prometei/ Ce fură focul sacru din ceruri, de la zei, / Și îl împrăștie-n lume cu chiar martirul lor*”¹²¹².

Postpatruzecioptiștii, deși temperamente melancolice, chiar abulice pe alocuri, sunt capabili de explozii energetice, cele mai multe tot în linia combativ-patriotică a patruzecioptiștilor. Un **Alexandru Sihleanu**, bunăoară, se dovedește – în concepția lui G. Călinescu¹²¹³ – byronian în volumul său de versuri din 1857, intitulat, în filiație lamartiniană însă, **Armonii intime**. Poetul arborează în poezia **La patrie** o atitudine paseistă doar pentru a oferi o mostră de curaj generației sale: „*Fii ai României, frații mei de sânge, / Răscolii cenușa vetrei strămoșești, / Și vâpaia slavei din trecut vancinge / Inimile noastre mari și bărbătești*.”¹²¹⁴. Același critic era de părere că „Sihleanu aduce în poezie un temperament sangvin, furtunos, aristocratic și barbar totdeodată. Poetul se simte bine către piscuri și solitudini, în natura abruptă, fioroasă”¹²¹⁵.

Radu Ionescu, însă, în culegerea sa de versuri **Cânturi intime**, din 1854, se arată mult mai devorat de demonul întrebărilor și îndoielilor chinuitoare. Cu toate că titlul cărții promite sonatine gracile pe portativul intimității, conținutul ei dezvăluie o conștiință sfâșiată de coșmarul unei „*noapți de teroare*” (**Nopturnă**)¹²¹⁶, în luptă strânsă cu **Geniul Abisului**: „*Cu mintea sfâșiată de-o neagră cugetare... / [...] / Cădeam pierdut în haos de negre îndoinți*.”¹²¹⁷. Demonismul manfredian se împletește cu orgoliul gândirii contestatate, caracteristică aceluiași personaj byronian: „*Prin vastami cugetare eu sunt un creator. / Cu dansa opresc norii și-a stelelor multime, / Le umplu de ființe și sfera le-o măsoar*.”¹²¹⁸. Blestemul geniului abisal constă în degradarea harului sub presiunea suferinței provocate de o societate meschină. Angoasa pre-existențialistă pătrunde pe scena poetică și naște un demonism al lipsei de sens spiritual: „*Și geniul și foc sacru, ce-mi fură de sus date, / De multe suferințe sau stins, m-au părăsit. / [...] / Și-n lume și în ceruri m-apasă o tăcere; / Asupra-mi Infinitul, subt mine un Abis!*”¹²¹⁹. Iată de ce auzul revoltatului percepe sunetele învărtejite a **Două lire în univers**, uraganul lirei naturii și ieremiada lirei Lumii: „*Natura pare-ntreagă o mare-nfuriată / În care valuri surde se luptă încrunțat, / Și-izbește cu furoare în stânca cea spumată / Ce cade cu răzgomot sub val-nfuriat. / Răsună în natură o voce care geme, / Și-aleargă însoțită de țipete, blesteme, / D-accentele durerei, de plângeri tot amare, / Injurii, maledicții, fatale disperări; / Strigarea suferinței ajunsă-n desperare / Și plângeri însoțite de negre defăimări*.”¹²²⁰. Afectarea demonică și gestul oarecum teatral-blasfemiator l-au determinat pe George Călinescu să vorbească în cazul lui Radu Ionescu de „un romantism negru delirant”¹²²¹, expresie a beției de cuvinte care se străduiește din răspuțeri să transmită o viziune gotică, sepulcrală asupra lumii. Mai mult decât simpla poză, dilema metafizică a poetului prevestește acel *Gott ist tot* al lui Nietzsche, imposibilitatea producerii hierofaniei.

¹²¹² Ibidem, p. 245.

¹²¹³ G. Călinescu, **op. cit.**, p.127.

¹²¹⁴ A. Sihleanu, în **Antologia poeziei românești de la începuturi pînă astăzi**, vol. I, p. 254.

¹²¹⁵ G. Călinescu, **op. cit.**, p. 127.

¹²¹⁶ Radu Ionescu, **Scrieri alese**, ediție îngrijită de Dumitru Bălăeț, Editura Minerva, București, București, 1974, p. 15.

¹²¹⁷ Ibidem, p. 4.

¹²¹⁸ R. Ionescu, **op. cit.**, p. 6.

¹²¹⁹ Ibidem, pp. 7-8.

¹²²⁰ Ibidem, p. 29.

¹²²¹ G. Călinescu, **op. cit.**, p. 133.

Intimist și sentimental se vâdește a fi **Alexandru Depărățeanu** chiar din titlul volumului său din 1861, **Doruri și amoruri**. Sentimentalismul liricii sale gravitează cu predilecție în jurul unui eros demonizat, căci curtezana postpașoptiștilor este un vampir care, o dată cu delicia oferite, soarbe și forța vitală a amantului. De aici și excesul de vopsea neagră turnat peste tabloul iubitei: „*Femeie! cu ochi negri, cu neagră capilură,/ Cu negre și lungi gene și vâl negru-mpregiur,/ Tu semeni, belă, noștii, dar noștii cei obscură,/ Ce-ascunde crime negre, sub vâlul ei obscur*” (**La o tenebroasă**)¹²²².

Conflictul între amor și înțelepciune reflectat în ochii încercănați și insondabili ai unei *femme fatale* va fi exploatat și de Eminescu. Depărățeanu se mulțumește să expună, cam schematic, conflictul dintre „*casta Minervă*” și infidela Venus, fără să sondeze în adâncime iubirea abisală: „*Din creierii lui Joe născu casta Minervă,/ Iar Venus, din oceanul perfid și inconstant!*”¹²²³.

Mesajul liric al lui **Bogdan Petriceicu Hasdeu** s-ar dori acela al unui om revoltat, după cum însuși anunță în prefața la volumul **Poezie** din 1873. Autorul dezvăluie – cel puțin în intenție – „o anatomie a suferințelor” sale, încurajat de faptul că unii cititori preferă „sombra și violenta pictură a lui Caravaggio, în care vezi numai oase și mușchi”. Titanismul acestei lirici ar avea ca punct de rezistență impetuoșitatea temperamentală a scriitorului îmbinată cu o estetică anticalofilă – opusul tratatului pierdut al lui Aristotel, **Despre frumos** (*περι κάλλους*) -, transcrisă fără menajamente: „*Geniul imperios al inspirațiunii mele poetice oferă aspra idee sub o formă dură*”. Demersul artistic, dorit revoluționar, se va dovedi totuși a fi de extracție pașoptistă, căci unul din scopurile lui mărturisite ar fi explicarea „*tătanilor sociale*”¹²²⁴ ale harului poetic.

În concepția acestui romantic irepresibil, **Adevăratul poet** beneficiază de origine divină, dar menirea lui este să parcurgă toate etapele răsul-plânsului terestru: „*Căzut din sfera de lumini nestinse,/ Trântit în glodul patimii lumești,/ Poetul râde-n amărâte plânse/ Sau geme el în hobote drăcești!*”¹²²⁵. Simbolul preferat al poetului, revelator pentru dârzenia sa titanică, este **Bradul**, copacul care înfruntă urgia elementelor dezlănțuite, în pofida fragilității sale, și care, - precum Leibniz se pronunța pentru căutarea perpetuă a adevărului, în locul unei revelații definitive - nu poate supraviețui în afara luptei: „*O rădăcină de colos/ Și-a sfredelit în stâncă,/ Și de pe stâncă maiestos/ Mai sfredelește încă! / [...]/ De-ar fi să-i dați în văi adânci/ Odibnă desmierdată,/ Răpindu-i viscole și stânci/ L-ați omori pe dată!*”¹²²⁶.

Poetul nu va rezista prea mult pe aceste culmi deoarece, așa cum observa Șerban Cioculescu, el „manifestă predilecție pentru zugrăvirea teratologiei, în care viziunea plastică e covârșită de intenția moralistului”¹²²⁷. **Complotul bubei** dezvoltă imagini miltoniene împinse până la trivialul hugolian ori baudelairian; mai întâi, Hasdeu își așează infernul de leprozerie „*pe-o răpă de șerpi îmbălată,/ Pe-o beznă cu fundul de iad*”, după care se dezlănțuie într-un „*sarcasm infernal*”, invitându-și lectorul să privească o „*icoană grozavă*”: „*Tot bube, pocnind de otravă;/ Pe brațe, pe coapse, pe frunți;/ Otrepuri, de mult închegate,/ Lipite pe răni destupate,/ Ca niște oribile punți!*”¹²²⁸. Așa se face că poetul nu poate depăși un demonism dominat de o estetică a urâtului, definită de categoriile *grozavului* și ale *oribilului*. Cât despre *Sturm und Drang*-ul identificat de Tudor Vianu în poezia lui Hasdeu, acesta este vizibil în chiar titlul culegerii de versuri din 1897, **Sarcasm și ideal**; antiteza teribilistă va conduce cel mai adesea la „*sarcasmul trivial*”¹²²⁹. Colțuroasă și – în tradiție prozodică pașoptistă – bine ritmată totodată, *ars poetica* hasdeiană rămâne o *ars pristina* – un primitivism bine calculat: „*O poezie neagră, o poezie dură,/ O poezie de granit,/ Mișcată de teroare și palpitând de ură,/ Ca vocea răgușită pe patul de tortură,/ Când o silabă spune un chin nemărginit!*”¹²³⁰. Coborând „în beciurile minții

¹²²² Alexandru Depărățeanu, **Scrieri**, Ediție îngrijită de Dumitru Bălăeț, Editura Minerva, București, 1980, p. 68.

¹²²³ Ibidem, p. 46.

¹²²⁴ B. P. Hasdeu, **Pagini alese**, Editura Tineretului, București, 1968, p. 59.

¹²²⁵ Ibidem, p. 62.

¹²²⁶ B. P. Hasdeu, **op. cit.**, p. 63.

¹²²⁷ Ș. Cioculescu, T. Vianu, Vl. Streinu, **op. cit.**, p.127.

¹²²⁸ B. P. Hasdeu, **op. cit.**, p. 65.

¹²²⁹ Ibidem, **Dorul**, p. 77.

¹²³⁰ Ibidem, **Viersul**, p. 85.

omenești¹²³¹, poetul se întoarce cu mesajul de forță al unei inspirații masive și energice, nesuținută, însă, de mijloace artistice corespunzătoare.

Mihai Eminescu realizează o surprinzătoare sinteză mito-poetică și filosofică, la numai douăzeci și unu de ani, în poemul de anvergură epică **Memento Mori**. Spunem surprinzătoare întrucât geniul eminescian a reușit foarte devreme să înfăptuiască simbioza dintre un *fond* filosofic extrem de pretențios și o *formă* de versificație maiestuoasă, bazată pe o încărcătură a limbajului barocă, dar perfect funcțională prin capacitatea ei de plasticizare.

Explorator al unei Colchide onirice – „*Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur*”¹²³² –, spațiu al angelității thanatice spre care va tânji și prințul din **Povestea magului călător în stele**, poetul își lasă imaginația să plutească „*pe-a visării lucii valuri*”. De la bun început se face simțit același regret din **Epigonii** după ardența idealului estetic al unei epoci revolute; geniul, pentru a rezista la opacitatea prezentului, trebuie să se lase pradă lui Hypnos, în al cărui regat se pătrunde pe poarta melosului. Numai lira tracului Orfeu mai poate anihila „*posomorâtul basmul*” despre „*veacurile negre*” ale istoriei contaminate fără speranță de tenacitatea *râului*. Pătrunderea pe sub „*arcurile negre*” ale grandioasei porți „*de la templul unde secolii se torc*”, coincide cu înfăptuirea sintoniei interioare, ca un preambul autoscopic la expediția temporală: „*Ascultând cu adâncime glasul gândurilor mele, / Uriașa roată-a vremii înapoi eu o întorc*”. Ceea ce Mircea Eliade denumea „diversitatea experienței religioase a Timpului”¹²³³ fusese experimentat de Eminescu sub forma neomogenității calitative a Timpului. „Personajul eminescian cu pecete demonică – scria Zoe Dumitrescu-Bușulenga –, rod al interdicțiilor în cunoaștere, pătrunde în domă printr-un fel de transgresare care produce conturbări”¹²³⁴. În domă va pătrunde și titanul ce pune în mișcare o *time machine* cu ajutorul căreia poate contempla „*codrii de secolii, oceane de popoare*”, palier omnitemporal unde „*icoanele-s în luptă*”; și dacă aceeași voce critică detecta „o adevărată arhitectonică a cosmosului”, rezultat al strădaniei poetului de „a cosmiciza spațiul” cu ajutorul unei facultăți „gestaltiste”¹²³⁵, o facultate similară se exercită și atunci când este vorba de ordonarea viziunilor temporale.

Dovadă a cerebralității imaginarului eminescian este regăsirea în preistorie a Magului, care „*scrie pe o piatră străambe semne / Să nu poată le-nțelege lungul secolilor curs*”¹²³⁶. Sub semnul cugetării trăiește „*prin dumbrăvile răcori*” și Semiramida, stăpână a unei urbe gigantice: „*Babilon, cetate mândră cât o țară, o cetate / Cu muri lungi cât patru zile, cu o mare de palate*”. Într-un spațiu a cărui întindere este posibil de măsurat doar cu unități temporale și gândirea femeii de geniu se cuvine a fi redată printr-o hiperbolă de substanță acvatică: „*Cum o mare se frământă, pe când vânturi o răscoală*”. O altă ipostază a puterii din Asia antică este Sardanapal, Cezarul asociat cu mitul solar al regalității: „*Din portalele-i de aur ca un soare răsărea*”¹²³⁷; maiestatea sa, însă, este atrofiată de influența malefică a arfelor ce „*cugetă mite*”, îmbătând luciditatea cuceritorilor cu „*a cântării flori uimite*”. Fantoma somnoroasei Ninive stă mărturie peste secole pentru epuizarea dominației asiatice într-o cogitație orfică. Peste peisajul dezolat al deșertului plutește numai.. „blinda jale („*stillen Trauer*”) a geniului romantic, în care Schopenhauer vedea noblețea de caracter, jale pricinuită de o acută „receptivitate la atmosferă (la *Stimmung*)”¹²³⁸.

VII.1. Egiptul – titanismul arhitectonic

¹²³¹ Shelley, **op. cit.**, p. 386.

¹²³² Mihai Eminescu, **Poezii**, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1958, p. 269.

¹²³³ Mircea Eliade, **Sacrul și profanul**, Editura Humanitas, București, 1992, p.16.

¹²³⁴ Zoe Dumitrescu-Bușulenga, **Eminescu – Cultură și Creație**, Editura Eminescu, București, 1976; p. 78.

¹²³⁵ Ibidem, p.62.

¹²³⁶ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 270.

¹²³⁷ Ibidem, p. 271.

¹²³⁸ Z. D. Bușulenga, **op. cit.**, p. 116.

Chipul străvechi al Egiptului se întrevide doar în undele Nilului, „*încat.în vecinici visuri*”, căci și neamul faraonilor căzuse în *hybris* prin trufia arhitectonică a Memphisului: „*Sunt gândiri arhitectonici de-o grozăvă măreție,/ Au zidit munte pe munte în antica lui trufie*”. Titanismul zidirii este atât de frapant, încât orașul pare ieșit „*din visările pustiei*”, „*ca un vis al mării sfinte, reflectat de cerul cald,/ Ș-aruncat în depărtare*”. Vocația constructivă a acestui popor genial este pe măsura modelării geologiei de către divinitate: „*Acolo se ridic trufașe/ Și eterne ca și moartea piramidele-urși*”. Dar zidirea în piatră nu echivalează cu zidirea în suflet - acesta este motivul pentru care și Egiptul se vede condamnat la iluzoriu și neesențial. Avatar al poetului, faraonul-mag intră în geometria piramidei ca să privească „*peste-al vremurilor vad*”, căutând „*al vieții înțeles nedezlegat*”. Poporul și Cezarul-geniu stau față în față –anticipare a situației conflictuale din **Împărat și proletar** -, individualități antagonice și inseparabile - precum în gândirea istorică de factură romantică a lui Michelet -, doritoare a-și transmite ființa în eternitate: „*Astfel pe-unde de popoară/ Umbra gândurilor regii se aruncă-ntunecat*”¹²³⁹. Într-o lume ale cărei componente sunt supradimensionate – trestiile par în lumina lunii „*snopuri gigantice de lungi sulite de-argint*” – visul este atotstăpânitor; se vorbește astfel de „*ale piramidei visuri*”, de undele care „*visează spume*” și de un.întreg „*sir de visuri ce te mint*”. Visul poate însemna discontinuitate și pasiune necontrolată, de aceea „*Piramidele, din creștet, aiurind și jalnic sună;/ Și sălbatic se plâng regii în gigantul mormânt*”, de aceea „*Magul, gard al răzbunării, a citit semnul întors,/ Ș-atunci vântul ridicat-a tot nisipul din pustiiuri,/ Astupând cu dânsu-orașe, ca gigantice sicriuri*”¹²⁴⁰. Magul îndeplinește aici funcția de preot-astrolog, cititor al balanței la capetele căreia se află păcatul și virtutea, și servește poetului drept „*telescop imaginativ îndreptat către lumea interspațiilor și a originelor*”¹²⁴¹. Ca o consecință a descântecului pronunțat de mag, uraganul „*aleargă pân' ce caii lui îi crapă -/ Și în Nil numai pustiiul nisipișul și-l adapă*”; Egiptul devine un *wasteland*: „*Memphis, Theba, țara-nreagă coperită-i de ruine*”, „*străbătut sălbatec*” de „*mari familii beduine*”. Peste toată această dezolare post-civilizatorică plutește o lună de argint, a cărei imagine reflectată în ape este tulburată de pasul lent al unui flamingo roșu. *Psyche* planează deasupra peisajului funebru visând „*toat-istoria străveche*”, într-un efort de anticipare a viitorului. Natura însăși îndeplinește o funcție profetică, întrucât poetul forează în trecut nu din obstinație paseistă, ci din dorința de a înțelege mesajele viitorului. Trecutul, deși abscons, trăiește cu frenezie mai ales pe durata nopții când „*Memphis se ridică, argintos gând al pustiei*”; relieful, în imuabilitatea sa milenară, este dotat cu memorie, iar sincroniei diurne i se suprapune o diacronie nocturnă. Istoria se salvează în basm, iar basmul „*despre-orașul care iese din pustiiile de jale*” prinde viață ori de câte ori este invocat cu pioșenie: „*Din pământ și de sub mare, s-aud sunete ce cresc./ Marea-n fund clopote are, care sună-n orice noapte,/ Nilu-n fund grădine are, pomi cu mere de-aur coapte*”. Aruncând o singură privire „*sus în curțile din Memphis*” înțelegem de ce Edgar Papu îl socotea pe Eminescu „*cel mai mare poet al depărtării pe care l-a dat omenirea*”¹²⁴²; descriind această depărtare ca pe „*un imens ansamblu de structuri vizuale, auditive, termice și motrice*”, de o concretețe care refuză vidul, capabilă să deruleze sub ochii cititorului „*o țesătură vie și bogată de plinuri*”¹²⁴³. În acest *continuum* al depărtării spațio-temporale visul geniului este singurul capabil să genereze fisura ce face posibilă *deschiderea* pe verticală ca o „*posibilitate de transcendență*”¹²⁴⁴.

VII.2. Ierusalimul și Grecia antică – instantanee orifice ale luxurianței

Evocarea „*miticului Ierusalim*” este înfăptuită de Eminescu în termenii unui vitalism de o energie debordantă. Funcția imaginativă a privirii poetului distinge.. „*câmpii verzeii Palestine*”, „*vii cu*

¹²³⁹ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 272.

¹²⁴⁰ Ibidem, p. 273.

¹²⁴¹ Edgar Papu, **Poezia lui Eminescu**, Editura Junimea, Iași, 1979, p. 50.

¹²⁴² Ibidem, p. 46.

¹²⁴³ Ibidem, p. 54.

¹²⁴⁴ M. Eliade, **op. cit.**, p. 26.

struguri de-aur”, „*codrii de măslin*” printre „*lunci de dafin verde*”¹²⁴⁵. Vocația arhitectonică eminesciană se face simțită când sunt descrise „*columnele înalte*” și „*marmura în arcuri*”, sub a căror apăsare David își expiază păcatul „*zdrobind arfa-i sunătoare*” - unealtă a seducției demonice, în cazul său. Nu regelui psalmist îi va fi acordat primatul demnității istorice, ci lui Solomon, „*poetul- rege*”, cel care se folosește de instrumentul mai complex al lirei pentru a face să răsunе „*o psalmodică gândire*”. El, în calitatea sa de geniu al numinosului, „*moaie-n sunetele sfinte degetele-i de profel*”, având căderea de a-l cânta pe „*Împăratul în blamidă de lumină*”; măiestria sa artistică o covârșește în asemenea măsură pe cea sapiențială, încât soarele își întrerupe itinerariul ceresc, subjugat de perfecțiunea melosului. Cântul se demonizează în momentul în care prioritar devine erosul mundan, în defavoarea celui celest. O singură clipă lasă regele „*gândul lui să cadă*” și amorul, una din măștile ispititoare ale lui Belzebut, îl determină să dea „*lirei alt acord*”. Laicizarea artei conduce, apoi, la instabilitate civilizatorică. *Thanatofilia* lui Eminescu, de care vorbește S. Paleologu-Matta¹²⁴⁶, se manifestă în contemplarea aneantizării efortului uman și în studierea raportului conflictual dintre civilizație și artă. Așa se face că lira glorioasă a lui Solomon devine o „*arfă tremurătoare*” în timp ce „*muri se năruie și cad*”, iar soarele, cândva fermecat de talentul cântărețului, privește acum „*galben peste-a morții lungă dramă*”¹²⁴⁷. Hotărârea poetului de a duce cataclismul până la ultimele lui consecințe este irevocabilă; vom vedea astfel cum „*pe Sion templul se spargе*”, falnicii cedri se prăbușesc din vârful munților și, unic element al verticalității, „*În pustiu se naltă-n soare desfrunziii palmieri*”.

Cicluri vitale se dezagregă pentru a face loc unor noi splendori civilizatorice, care și ele sunt urmărite de o *moiră* necruțătoare, căci „**Memento mori** este poemul morții succesive a civilizațiilor – aprecia Tudor Vianu -, și melancolia meditației îl face pe poet să asculte cîntecul de jale al universului în cădere”¹²⁴⁸. Pentru a cânta sublimitățile Greciei poetul are nevoie de o liră care să sintetizeze glasul tuturor elementelor: „*O, lăsați să moi în ape oceanici a mea liră!/ Să-mbrac sunetele-i dalbe cu a undelor zămbire,/ Cu-ale stelelor icoane, cu a cerului azur*”. Grecia, patria clasicismului antic, este o reușită sinteză peisagistică, încununată de „*templele multicolore*”, simbol al creației unui popor *ut deus in terra*. Tara armoniei și a echilibrului s-a născut, asemenea lui Venus, din apele mării și reprezintă, *de facto*, alternativa terestră a Câmpiilor Elizee protejată de valurile materne ale Thalaseei; valurile reflectă și, mai mult, *visează* țărmurile ieșite din adâncuri, susținând, printr-un delir oniric acele incredibile „*întinsori de codri negri ruși de râuri sclipitoare*”¹²⁴⁹. Corpurile statuare ale nimfelor sclipesc din „*verdea noapte dumberăvană*”, ca niște mesageri de bucurie – „*fructul mării de omă*”¹²⁵⁰ – ai imensității acvatice împresurătoare și deținând funcții apotropaice. Granițele acestui paradis winckelmannian „*cu văi de mite*” constituie o *sphairos* empedocliană ce emană sonorile perfecțiunii: „*Glasul lumii, glasul mării se-mpreună-n infinit*”. Desăvârșirea este asociată unei abundențe vegetale pe care imaginația poetului o atribuie vârstei de aur: „*și în valuri verzi de grâne îmblă văile adânc*”, „*Codrii aiurează negri sub a stelelor povară*”; iar sentimentul de beatitudine a întregii creații atinge apogeul în momentele când „*răsună-n noaptea lumii cântul mării blând și mat*”.

Tot în limbajul filosofico-poetic al lui Empedocle *philia* se află în raport dialectic – în sens vechi grecesc – cu *neikos*, ceea ce duce la sfărâmarea euritmiei universale în vederea unei palingeneze viitoare. Rezonanțele platonico-pitagoreice sunt tulburate de *cugetătorul* din „*camera îngustă*”, a cărui gândire e în doliu; strădania comună cu cea a savantului din **Scrisoarea I**, aceea de „*grămădi*” lumea într-un singur semn – artă pe care se pare că n-o stăpânește în profunzime decât magul din **Povestea magului călător în stele** – este zădărnicită de chiar lipsa de încredere a celui care dorește să contragă totul într-o cifră. Cugetătorul acesta e un epigon sceptic de care își râde până și umbra lui, un raționalist ce nu posedă magia infailibilă a lui Dionis de a penetra „opacitatea

¹²⁴⁵ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 274.

¹²⁴⁶ S. Paleologu-Matta, **Eminescu și abisul ontologic**, Editura Științifică, București, 1994, p. 114.

¹²⁴⁷ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 275.

¹²⁴⁸ T. Vianu, **Mihai Eminescu**, Editura Junimea, Iași, 1974, p.122.

¹²⁴⁹ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 276.

¹²⁵⁰ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 277.

semantică¹²⁵¹ a derulării temporale. Mai roditor se dovedește „*orbul sculptor*”, artist al cugetării capabil să „*îmnoaie cu gândirea-i temerară/Piatra rece*”; plastica aceasta verifică, însă, teoria burckhardtian-nietzscheiană, dacă ținem cont că Pygmalionul nevăzător creează o Galatea *dolorosa*: „*mută-n cruda ei simțire -/O durere-ncremenită printre secolii ce trec*”¹²⁵². Este semnul revelării substanței de adâncime a lumii, anume durerea și moartea. Nici când nu va fi însă cotropit Eminescu de invazia urâtului, de dimensiunile dezastrului. În aceasta rezidă, de altfel, eroismul sufletului care pătrunde în adâncime culisele unui *theatrum mundi* pervertit, dar găsește forța de a imagina mereu alte itinerarii umanizatoare. Și să nu uităm că deși existența artistică a poetului a fost de scurtă durată, viziunile sale preromantic-catastrofiste asupra istoriei sunt caracteristice primei perioade de creație, ulterior scriitorul îndreptându-și atenția către detaliul semnificativ și către valențele semantice și ontice ale erosului.

Al treilea vestitor al tragismului subiacent al Greciei antice este un Orfeu cu glasul „*stins de-aripa desperării*”; aflat în delir „*lângă marea-ntunecată*”, el „*ochi-ntunecos și-ntoarce și-l aruncă aiurind*” în timp ce la picioare – simbol al înfrângerii – îi stă „*arfa sfârâmată*”. Congruența dintre melosul său și cel al naturii este sfârâmată, întrucât stelele și oglinda lor, marea, nu-i mai spun nimic, iar vântul și undele îl înșeală și îl mint. Și, deoarece „*cea ce este oglindit devine oglindă*”¹²⁵³ - suprafață ambiguă ce nu permite disocierea între profunzime și superficialitate - fostul „*demiurg de tip pitagoreic*” transmite posterității doar „*gestul său amar-titanic*”¹²⁵⁴ de aruncare a arfei în mare, dintr-un „*sentiment înnebunitor de. precaritate*”¹²⁵⁵. Gestul său probează refuzul geniului muzical de a se lăsa complet demonizat, nerenunțarea la idealul antic de *musikè*, deoarece azvârlirea arfei „*în.caos*”, în *depărtarea-fiară* de care vorbea Edgar Papu, ar fi declanșat o surpare terifiantă: arfa „*de cântări umflată*” ar fi tras lumea „*de-al ei sunet atârnată*” într-o „*migrație eternă*”, dimpreună cu „*caravane de sori regii, cârduri lungi de blonde lune/Și popoarele de stele, universu-n rugăciune*”. Pentru gregaritatea formațiunilor universale, acesta ar fi fost primul semn al declanșării apocalipsei: alte „*colonii de lumi pierdute*” urmau să izvorască din „*sure văi de caos*”, atrase și ele în mod „*tainic*” de aceeași „*magică durere*”, „*cu-a lor roiuri luminoase dup-o lume în cădere*”. Or, magul sunetelor cunoaște *viața de roi* – folosind o formulă a lui Thomas Mann – a planetelor și preferă să cufunde durerea universală, adânc resimțită de sufletul său multicord, în regatul neptunic, unde „*eterna-i murmurire*” poate ademeni „*toat-a Greciei gândire*”. „*Sublima durere*” a arfei are puterea de a umple „*balele oceanici cu cântările-i de-amar*”, Mediterana devenind un ecran imens pe care este proiectată „*în imagini de talașuri*” căderea Greciei, iar între mediul acvatic și cel terestru se instituie, la modul nostalgic, acel *erotomorfism* pe care-l identificase Edgar Papu cu privire la componentele peisajului din poezia eminesciană. Dar, la fel ca în cazul poemului **Povestea magului...**, Eminescu schimbă brusc direcția de până atunci a „*recitativului*”, întrebându-se dacă „*nu trăim pe-o lume ce pe nesimțite cade*” căci, iată, noaptea se aude „*armonia din pleiade*”, „*Oceanele-nșinirei o cântare-mi par c-ascult*” și lumea pare „*pătrunsă de-o durere lungă, vană*”. Căderea este, bineînțeles, raportată la pierderea vitalității spirituale, la epuizarea morală, *moralitatea* vizată de poet referindu-se mai cu seamă la capacitatea sacrificiului pentru un ideal autentic. Deși eterul vibrează de o „*suspinae-aeriană*”, modelul cosmologic pitagorico-platonician ar putea fi - luând în considerare opinia Ioanei Em. Petrescu - uzurpat de curgerea continuă a planetelor, intuită de Kant, și atunci Orfeu, cuprins de un „*titanism al depărtării*”¹²⁵⁶, și-ar fi putut arunca arfa în vidul cosmic. Supoziția din final, „*poate că în văi de caos ne-am pierdut de mult...de mult*”¹²⁵⁷, echivalează cu o tristă abolire a sensurilor ontice, o plutire în derivă ce coincide, în mod semnificativ, cu extincția orfico-pitagoreică a Greciei antice.

¹²⁵¹ Mircea Eliade, **Istoria credințelor și ideilor religioase**, vol. I, Editura Universitas, Chișinău, 1992, p. 5.

¹²⁵² M. Eminescu, **op. cit.**, p. 279.

¹²⁵³ Gustav René Hocke, **Lumea ca labirint**, Editura Meridiane, București, 1973, p. 29.

¹²⁵⁴ E. Papu, **op. cit.**, pp. 56-57.

¹²⁵⁵ Ibidem, p. 57.

¹²⁵⁶ Ibidem, p. 58.

¹²⁵⁷ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 280.

VII.3. Roma imperială – purificarea ignică

Nota pesimistă din finalul episodului grec este atenuată de ipostaza de Atlas incandescent al unui [s.n.] „mândru soare” ce „c-o rază de gândire ține lumi ca să nu zboare”. Acesta este astrul-sfinx¹²⁵⁸ care prin lumina-gândire disciplinează lumile „să nu cadă-n infiniț”; lumi venite din haos („de-unde turburi au ieșit”) și încă neeliberate de instinctul dezordinii: „Zvârcolindu-se aleargă turburate și rebele/ Și să frângă-ar vrea puterea ce la farmacă pre ele”. Reflectând la haosul „brownian” spre care tind planetele, „vecinicia cea bătrână”, personificare a unei Ur-Mutter temporale, „mii de ani cugetă-n mite la enigma încalcită” a legității spațiale. Alternativă neprevăzută de Leibniz, timpul gândește în reprezentări mitice asupra spațiului pentru ca, din „sucul tot de-nțelepciune”, să „zidească-un uriaș popor de regi”. Această uvertură cronotopică este destinată deificării genezei unui neam sortit să prescrie legile de evoluție ale întregii umanități. Roma e matricea originară a unor oameni-zei, întrucât „gânduri mari ca sorii-n caos e puternica-i gândire”, iar spusele ei sunt menite eternității. De aceea popoarele își îndreaptă către ea, mântuitoare universală, „a lor suflete mărețe,/ A lor fapte seculare, uriașele lor viețe”. Un șir de metonimii hiperbolizante descrie și justifică dominația Romei până și asupra mărilor „vunde-n adormire”. Împărații au „fruntea-ncinsă în luceferi”, semn al iluminării spirituale maxime, pe când „vorba lor era o rază”, cuvintele având forța creatoare a Cuvântului primordial. Superbia cesarică („Cesarii-mpart pământul în Senatul cel de regi”) face loc, însă, curând conflictului dintre Învingător și poporul ce „vuieste surd”, „Cum a mării glasuri multe se repetă, gem și fug”¹²⁵⁹, dintre cuceritor și regii detronați, siliți să tragă în jugul carului triumfal. De la *andante* se trece direct la *espressivo*, calmul impunător, dar tiranic al cezarilor stârnind furia demențială a mulțimii: „Roma arde și furtuna chiuind în ea se scaldă”. Pentru a reda mai pregnant violența cu care flăcările mistuie capitala lumii, poetul transferă elementului ignic epitete acvatice, efectul creat fiind unul de diluviu incandescent: „Și frământă-n valuri roșii marea turbure și caldă/ Și aruncă-n loc de spume nori de fum, scânteii și vânt;/ Și în nunta ei grozavă turnuri negre ea aprinde/ Și făcliile-uriașe câtră stele le întinde.../ Evul arde – Roma este oceanicu-i mormânt”. Precum în viziunile apocaliptice ale presocraticilor, lumea sfârșește printr-o combustie purificatoare – cununie orgiac-incandescentă, aici -, însă Eminescu integrează ciclurile cosmice în diacronia temporală, transformându-le în cicluri istorice. Cu prăbușirea romanilor ia sfârșit un ev, dar elanul umanității se continuă revigorat pe axa cronologică, în timp ce gândirea divină – Ideea – parcurge itinerariul trifazic hegelian, fără să reușească să atingă treapta sintezei supreme. La originea pârjolirii Romei stă însă piromania lui Nero, demonul-poet ce își stimulează inspirația firavă cu „valuri mari de fum și jar”. Pentru împărat arta reprezintă doar o altă formă de manifestare a puterii, operele intrând de-a valma într-o ordine imanentă. „Demonul eminescian – consideră Ioana Em. Petrescu - suferă de pierderea conștiinței atemporalității. Demonia ia naștere din căderea sub legea eroziunii, căci timpul înseamnă îndepărtare de privirea inocentă a începuturilor. Într-un cuvânt, demonul descoperă timpul ca un râu fundamental, pe care va încerca să-l corecteze fie prin negarea existenței, fie prin crearea de universuri compensative (prin poezie, acțiune sau iubire)”¹²⁶⁰. Deși dezastrul atinge proporții cosmice – „Norii sunt o spusă-n ceruri și prin ei topite stele” -, rolul lui Nero rămâne totuși unul secundar căci, precizează poetul, cântărețul încoronat nu face decât să intoneze „cântul Troiei funerar”. O ironie nemiloasă străbate de sub clocotul urbei titanilor: omul, chiar devenit supra-om datorită excesului voinței de putere, nu-și poate depăși condiția de *homo ludens*, simplu instrument în slujba unui demiurg cinic, așa cum explorările metafizice ale poetului îl vor identifica și în **Demonism** sau în ultima variantă de la **Andrei Mureșanu**.

VII.4. Paradisul dacic între gigantismul peisagistic și feericul delicat

¹²⁵⁸ E. Papu, **op. cit.**, p. 50.

¹²⁵⁹ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 281.

¹²⁶⁰ Ioana Em, Petrescu, **Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică**, Editura Minerva, București, 1978, p. 18.

Spațiu al excelenței naturiste este țara Dochiei, al cărei palat „*din stânce sure*” are dimensiuni titaniene, palat ce se confundă cu natura, natură care și ea, la rândul ei, se confundă cu *oikumena* universului pitagoreic, unde sufletele astrilor rezonează pe acordurile odei perfecțiunii: „*A lui stâlpi-s munți din piatră, a lui streșin-o pădure, / A cărei copaci se mișcă între nouri adânci*”. Grădina Dochiei, „*o vale nesfârșită ca pustiile Saharei*”, este străbătută de un fluviu fabulos pe care plutesc insule, iar castelul din mijlocul ei conține hale „*negre strălucind ca și oțel*”¹²⁶¹ unde sunt „*păduri de flori, căci mari-s florile ca sălci pletoase*”. În acest rai al „*Daciei veche, -a zeilor Împărăție*”¹²⁶² luxurianța biosferei și a geologiei excită simțurile umane la maximum. Rozele sunt cuprinse în tufe ca „*dumbrave-ntunecoase*”, viorelele sunt „*stele vinete de dimineață*”; dimensiunile swiftiene sunt secondate de virtuozități de ecleraj, olfactive și tactile descrise cu o precizie ce creează, prin contrast, efecte iluzioniste gen *trompe l'oeil*: „*Ale rozelor lumine împle stânca cu roșeață*”. Hiperbolizarea elementelor de decor este completată, apoi, de punerea în evidență a materialelor sclipitoare, având ca rezultat generarea de fastuozități specifice basmelor orientale: „*Ale crinilor potire sunt ca urne de argint*”, în timp ce „*Printre luncile de roze și de flori mândre dumbrave / Zbor gândaci ca pietre scumpe*”. Pentru ca bogăția cvasi-sinestezică a senzațiilor înregistrate de lector să fie completă, poetul își ascute capacitatea auditivă până la a surprinde sonoritățile universului miniatural: „*A lor murmur împle lumea de-un cutremur voluptos*”, demonstrând că, pe lângă „un evocator al marelui Neauz, ce învăluie secretele universului”¹²⁶³, este și un revelator al infinitezimalului.

Paradisul dacic al lui Eminescu este scâldat în lumină selenară, lumină emanată de la o lună – vizibilă prin crăpăturile de la „*streșin-arboroasă*” – ce beneficiază de același atribut ca cel din **Melancolie**, anume *regalitatea funebră*; această lună ca o „*virgină zăpadă*”¹²⁶⁴, conducătoarea cortegiului stelar de pe boltă, este vizualizată ca fecioara cu ochi albaștri a romantismului, radiind o lumină argintie ce formează o aură distinctivă în jurul astrului protector al genialității. În acest spațiu al mirificului, planul ceresc îl reflectă pe cel pământesc, după o schemă a simetriilor originare, caracteristice vârstei de aur. Arhitectonica celestă corespunde firesc celei pământești: regina nopții pătrunde într-un castel susținut de nori în chip de colonadă, luminat de un „*diadem de topiți aștri*” ce „*arde-n blondele ei plete*”. Confluența dintre real și supra-real, dintre fizic și metafizic nu creează, în vârsta adamică, nici un fel de tensiuni; imponderabila domă cosmică coboară tangențial până la vârfurile domei formate de peisajul organizat *a priori*: „*A ei scări ajung din ceriuri a stâncimei negri colți*”. Eminescu construiește o dioramă triplană, bizuindu-se pe un joc al reflexiilor, al iluziei favorizate de *oglindea* fluviului „*infinit*”, joc ce adâncește tridimensionalitatea peisajului până la a da impresia de echidistanță a tuturor elementelor față de centrul unei sfere: „*Pe oglinzile-i mărețe, ale stelelor icoane / Umede se nasc în fundu-i printre ape diafane / Cât uitându-te în fluviu pari a te uita în ceri*”. Exuberanța imaginarului eminescian, la momentul acesta, este atât de mare, încât tinde să intensifice imaginile delicate printr-o dedublare a lor: „*se pare că din una și aceeași rădăcină / Un rai dulce se înalță, sub a stelelor lumină, / Alt rai s-adâncește mândru într-al fluviului fund*”. (este ceea ce invidiază un poet de la finele secolului al XX-lea, precum George Vulturescu: „*Fericit POETUL ROMANTIC / pentru el orice râu este-o oglindă*”¹²⁶⁵).

Oikumena genialității este, totodată, și un perimetru al sfințeniei, „*cu scorburi de tămâie*” și „*cu prund de ambră de-aur*”, unde melancoliceii flori de tei i se substituie „*omătul trandafiriu*” al florii de cireș, adunat în „*troiene de ninsoare*” cu strălucire „*roză*”. Opulența ambientală este cea din **Miradoniz**, însă fenomenul neo-platonician al izvorării coincide cu cel din **Sara pe deal**; reflex al stelelor din tării, „*florile-izvorăsc pe plaiuri a lor viață de misteruri*”, iar peste mirajul vieții incipiente – fenomen des întâlnit la Eminescu – se întind protectoare „*mreje lungi diamantine*”, „*rar și diafan țesute de pănjeni de smarald*”. Feericul delicat se află totuși într-o stare de grație ce necesită continue eforturi de camuflare în banalitate; greierii ce „*ca orologii, răgușit prin iarbă sună*” avertizează tocmai în

¹²⁶¹ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 282.

¹²⁶² Ibidem, p.292.

¹²⁶³ E. Papu, **op. cit.**, p. 51.

¹²⁶⁴ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 283.

¹²⁶⁵ George Vulturescu, **Scrisul agonic, Oameni pe mal**, Editura AXA, Botoșani, 1999, p.26.

legătură cu labilitatea oricărui paradis terestru așezat într-un *timp echinoxial* – formulare aparținând Ioanei Em. Petrescu -, și a căruia dislocare ar coincide cu „desprinderea. dintr-un spațiu privilegiat și cu uitarea limbajului original, hieroglic, al *poveștii, eresului, ghicitorii*”¹²⁶⁶. Iată de ce perdeluirea mătăsoasă cuprinde întreaga arie a grădinii Dochiei și chiar frumusețea incredibilă a zânei ce transformă „*florile focoase*” în „*giuvaieruri umezite cu luminile adânci*”.

Zeița dacică, Dochia este văzută și ca o Cosânzeană ce are drept tovarăș în peregrinările sale o pasăre măiastră cu „*pene de pământ*” și cu calități orifice: „*Când acea pasăre cântă lumea râde-n bucurie*”¹²⁶⁷. Eminescu, însă, ține să adauge personajului și elemente ale mitologiei germane și așa se face că frumoasa visătoare devine o variantă carpatin-feminină a celebrului Lohengrin. Remorcată de lebedele ce-l vor aduce și pe magul din **Povestea magului...** în insula somniei, Dochia se lasă în voia plutirii onirice către inima unui codru ce dispune de caracteristicile unui *topos* titanian (un *topos atopus*), dacă ținem seama că lumina lunii nu mai poate pătrunde printre „*trunchii mari și suri/Pân-ajunge de-a lor ramuri în bolți mândre se încurcă/Pân-acopâr cu-aste arcuri fluviul lat și profund*”. Codrul cu bolta crăpată nu aparține mai mult vegetalului decât mineralului edificat, de aceea este comparat cu ossianicele „*gotice ruine*”. Dar peisajul tinde să devină litografic o dată cu abstragerea lui în fantasticul absolut („*Prin pădurile de basme trece fluviul cântării*”), ocazie cu care cromatica se reduce la nuanțele „bizantine” ale spectrului: auriul și argintiul; culori ale reflexiei, ale oglindirii, ele redau cel mai bine imaginea lacului „*gigantic*” în care „*Curge aurul tot al zilei și îl împle de splendoare,/De poți număra în fundu-i tot argintul adunat*”¹²⁶⁸ – luminozitatea diurnă, pătrunsă în adâncurile acvatice devine lumină vesperală, argintie. În străfundurile râului, care „*-n vecinica lui umbră în adânc suspină, cură*”, se află secretul magiei ce apasă asupra codrului. Raiul vegetal maschează un altul mai vechi, voievodal-țărănesc, unde natura se găsea sub diriguirea ordonatoare a omului. Metamorfozarea regnului superior într-unul inferior a avut loc, pare-se, din cauza unei erori tragice, aceea „a căderii sub legile timpului istoric,- după cum observa Ioana Em. Petrescu – a abandonării gândirii mitice în favoarea <<înțelepciunii>> sau a gândirii critice, care destramă iluzia cosmosului armonios și transformă numărul sacru – temelia pitagoreică a ordinii cosmice – în cifră lipsită de sens”¹²⁶⁹; e doar un motiv pentru care prințesele înveșmântate în portul țărăncilor române, cu donițele pe umăr, au ajuns să ducă o existență driadică.

Nesatisfăcut de gigantismul peisagistic de până acum, poetul poartă luntrea trasă de lebede prin mijlocul a ceea ce s-ar putea numi un codru *interplanetar*, dacă ținem seama de faptul că „*Soarele trecând pe codri a lui roată de-aur moale,/Vârfulurile verzi de codri le îndoie-n a lui cale*”, mirându-se de „*Ce departe e pământul și ce nalți trunchii pădurii*” și de neputința sa de a penetra „*bolțile groase de frunze*”¹²⁷⁰. Fluviul-oglinďă este, așadar, o apă subterană, deoarece: „*Cât de lat să miște-un fluviu ale apei lui revolte,/Arbori de pe mal deasupra-i se ajung în mândre bolte*”¹²⁷¹. Importanța oglinzii la Eminescu, și în special a *oglinzii de aur*, a fost subliniată de Ioana Em. Petrescu, în a cărei concepție ea constituie un obiect ce „restituie [...] imaginea lumii în Idee”¹²⁷². Cel mai adesea, însă, oglinzile acestea sunt ascunse, procesul de reflecție ajungând la apogeul de-abia în timpul nopții. Motivul nu este pudoarea excesivă ci temerea față de o amenințare de natură neprecizată, dar pândind în umbră. Este conștiința complotului anti-paradiziac, care crispează viziunile eminesciene de factură arcadiană.

Întinderii acvatice nesfârșite îi corespunde verticalitatea de *axis mundi* – munte dantesc al purgatoriului – a masivului stâncos ce duce înspre țara zeilor dacici: „*Dar cât ține răsăritul se înalță-un munte mare -/El de două ori mai nalt e, decât depărtarea-n soare -/Stâncă ȳrcată pe stâncă, pas cu pas în infănit/Pare-a se urca – iar fruntea-i, cufundată-n înălțime,/Abia marginile-arată în albastra-ntunecime:/Munte*

¹²⁶⁶ Ioana Em. Petrescu, **op. cit.**, p. 61.

¹²⁶⁷ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 285.

¹²⁶⁸ Ibidem, p. 286.

¹²⁶⁹ Ioana Em. Petrescu, **op. cit.**, p. 63.

¹²⁷⁰ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 288.

¹²⁷¹ Ibidem, p. 287.

¹²⁷² Ioana Em. Petrescu, **op. cit.**, p. 74.

*jumătate-n lume – jumătate-n infinit.*¹²⁷³. Intrarea în acest *mundus subterraneus* se face pe poarta destinată numai soarelui și carului său „cu cai arzători” și lunii ce cu „popoarele de stele iese-n roiuri luminoase”. Mitologia arhaic-românească este combinată cu cea grecească, în încercarea de a descrie tărâmul paradisiac al zeilor de dinainte de „punctul de solstițiu”¹²⁷⁴, de universalul *Götterdämmerung*: „Zeii Daciei acolo locuiau – poarta solară/În a oamenilor lume scările de stânci coboară -/Și în verdea-ntunecime a pădurilor s-adun”. Spre deosebire de tristețea convivilor divini din **Odin și poetul**, aici zeii încearcă satisfacții cinegetice, îmbărbătați de sunetul pătrunzător al unui „corn de aur”.¹²⁷⁵

Simbol al genialității este țara soarelui, unde „Fluturi ard, scîlîpesc în soare, orbînd ochii ce îi vede,/Ca idei scîldate-n aur și-n colori de curcubău”. Strălucirea adevărului este atotstăpînitoare într-o Dacie arcadiană, lipsită de tensiunile dorințelor anti-naturale: „Într-o lume fără umbră e a soarelui cetate,/Totul e lumină clară, radioasă voluptate”.¹²⁷⁶ Așa se prezintă viziunea eminesciană relativă la „a zeilor Împărăție”, vis meliorist al genezei neamului ce înfățișează locul unde „Sufletele mari viteze ale eroilor Daciei/După moarte vin în șiruri luminoase ce învie -/Vin prin poarta răsăririi care-i poarta de la rai”. În felul acesta se poate explica afirmația de nuanță hegeliană a lui Pompiliu Constantinescu, după care „romantismul negației universale din poemele lui [Eminescu n.n.] este teza ce-și recheamă antiteza romantismului naționalist”¹²⁷⁷.

VII.5. Titanomahia – confruntarea între Dacia neptunică și Roma uranică

Într-un spațiu atât de binecuvântat se află sub semnul anaxagorianului *νοῦς* și elementul acvatic, ce dispune de personalitate și gândire; Dunărea va fi astfel „bătrână, liberă-ndrăzneată, mare”, iar prin rostogolirea de „valuri gânditoare” ea se aseamănă cu „miile de secolii cu vieți, gândiri o mie,/Adormite și bătrâne” care „s-adănesc în vecinicie/Și în urmă din isvoare timpî răcori și clari răsar”. Bătrânețea și moartea undelor de timp asigură palingeneza istoriei printr-o eternă reîntoarcere la origini; însă numai geografia dacică pare a beneficia de ciclica revitalizare, căci doar aici *măsura* este inerentă tuturor regnurilor și geologiei însăși. Înfruntarea dintre romani și daci va fi, astfel, un conflict între două tipuri de raționalități. Podul invadatorilor este atât de bine încheșat încât aduce cu „un gând de piatră repeșit din arc în arc”, măiestrie demiurgică întâmpinată cu revoltă de „frunțile răstite” ale valurilor, pentru ca, în final, acestea să-l recunoască drept „stâncosul lor monar”. Marșul romanilor este unul al titanilor în plină expansiune spațială, expansiune redată metonimic: „Peste pod cu mii de coșfuri trece-a Romei grea mărire./Soarele orbește-n ceruri de a armelor lucire,/Scuturi ard, carăle treier și vniesc asurător”, dovada constituindu-o nedumerirea lui Saturn: „Și aceia-s muritori?” Individul se pierde într-o masă de oameni disciplinată dar impersonală, masă ce se înfruntă mai mult cu o natură dărză decât cu ființe umane. Astfel, Carpații au „de stânci înalte coaste”, paltinii „se înșir ca mândră oaste”, munții își ridică „șeașăna lor frunte”, iar Sarmisegetuza își sumește „în nori a ei colți”.¹²⁷⁸ Deși imaginile sugerează agresivitate, suntem încă aproape de timpul echinoxial pe care Ioana Em. Petrescu îl considera „timp istoric auroral, în care natura și ideea fuzionează în beatitudinea mitului”¹²⁷⁹. Sunt, totuși, vremuri ale ordinii, dacă ținem seama că „civilizațiile din **Memento mori** se nasc împlinind un vis cosmic și decad trădându-l”¹²⁸⁰. Ordinea aceasta a cutumelor va fi din în ce mai des bruiată – în mod paradoxal - de ambițiile logosului, ale rațiunii izvorâte din mărginirea intelectului uman, căci „sufletului – prevenea încă Heraclit – îi este propriu logosul, care se mărește pe el însuși” (*Ψυχὴς ἐστὶ λόγος εαυτὸν αὐξων*).

¹²⁷³ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 288.

¹²⁷⁴ Ioana Em. Petrescu, **op. cit.**, p. 68.

¹²⁷⁵ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 289.

¹²⁷⁶ Ibidem, p. 291.

¹²⁷⁷ Pompiliu Constantinescu, **O catedră Eminescu**, colecția *Eminesciana*, nr. 44, Editura Junimea, Iași, 1987, p. 39.

¹²⁷⁸ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 293.

¹²⁷⁹ Ioana Em. Petrescu, **op. cit.**, p. 179.

¹²⁸⁰ Ibidem, p. 123.

Titanomahia devine o teomahie acompaniată de revolta Mării Negre și a Dunării, precum și de trosniturile venind din a „*lumii-ncheieture*”. Din nou imaginile sunt grandioase și insolite: zeii daci ies călare pe bouri din halele incomensurabile ale mării („*înalte-adânce hale*”), acompaniați de celestul Zamolxe „*cu uraganul cel bătrân*”, a cărui coroană „*colțuroasă*” e „*ca fulger împietrit*”. Zeului belicos al dacilor („*Și de dor de bătălie crunt e ochiul strălucit*”) îi este opusă imaginea unui Decebal bizantinizat („*s-arată palid în fereastra naltă-ngustă*”¹²⁸¹), geniu pătruns de durere întrucât el „*știe și deci nu mai poate vibra la entuziasmul colectiv*”. Zeii Romei sunt în exclusivitate uranici, Jupiter „*de nori-aducătorul*” sosind „*pe o stea de vulturi trasă*”. Aceasta nu înseamnă că primitivismul lor este diluat, căci „*de-antica lui [a lui Marte, n.n.] turbare tremur norii de grani*”. Eminescu se dovedește încă din tinerețe un maestru în descrierea scenelor de bătălie, obținând mari efecte pe linia dinamismului cu ajutorul acumulărilor hiperbolizante: „*Zeii urlă – stânci se clatin, norii-n fășii se distramă/ Și de fulgeri lungi și roaie curg în munții ruși și goi*”, în timp ce Titani eliberați din Tartar „*urcă cerul surpând scările de nour*”, iar „*Lunci albastre lucitoare/ Se deschid ca loc de luptă în păduri de nori și argint*”¹²⁸². Stihialul dacic este reprezentat de bourii care „*răstindu-și fruntea surpă norii toți cu ei*”, fruntea constituind o prezență permanentă, chiar și în scenele în care predomină forța fizică brută.

Izolați de vălmășagul luptei, dar contemplând-o cu viu interes se află zeii nordici, reci și echilibrați („*O eternă auroră răcorește lumea lor*”), în centrul acestora tronând, în fruntea unei bolți, Odin cel „*adâncit în gândur*” în timp ce „*coroana-i de-aur luce pe-a lui frunte arzător*”¹²⁸³. Simbolurile genialității – fruntea și gândirea -, atotprezente, după cum am văzut, verifică opinia Ioanei Em. Petrescu, în conformitate cu care **Memento mori**, „rămâne un poem care celebrează nu gândirea angajată în istorie, ci gândirea liberă, care se manifestă, independent de real, în poezie și vis”¹²⁸⁴.

Convulsiile naturii, survenite în paralel cu cele ale umanității, sunt zăgăzuite de o structură cu semnificație orfică, incantatorie: „*Cântăreț e uraganul pentru lupta care arde./ Bolta lirei lui e cerul, stâlpi de nori sunt a lui coarde*”. Orficul este, de fapt, manifestarea inteligenței ordonatoare a elementelor naturii care „*pin înflarea săntă-a strunii*” reușește să presare „*gânduri de-aur*” în „*cântările furtunii*”. Nimic, așadar, nu este lăsat la voia întâmplării în poemele eminesciene, unde domnește, subiacentă, o cauzalitate ce își desfășoară treptele către un scop bine determinat. Efluvii imaginației vor fi echilibrate de voința de ordine, de măsură.

Rezultat al acestui silogism istoric va fi și înfrângerea de către înfricoșătorul Jupiter (capul său aduce cu un „*vârf de munte negru scris cu rațe triumfale*”) a lui Zamolxe și a zeilor daci care, râniți de „*titanicele arcuri*”, varsă râuri de sânge ce „*împle-a norilor spărture cu mari lacuri de rubin*”. Învingătorii devin legislatori universali („*roșul soare îi urmează-ncet pe ei*”¹²⁸⁵), pe când biruiții coboară pe vecie în „*sure hale*”, realizându-se astfel, în mod drastic, disocierea între Roma uranică și Dacia neptunică.

VII.6. Profetia lui Decebal. Demonismul cezarc

Cezarul – personaj care la Eminescu îmbină puterea cu genialitatea – intuiește însă *fatum*-ul care apasă gloria romană, destin sumbru prevestit de un cosmos amenințător: „*Ca un clopot clar albastru și stropit cu mii lumine/ Cerul lumea o cuprinde cu sinistru-i mândru Domn*”¹²⁸⁶. Natura romantică, „un nesfârșit himeneu dănuind în veci de veci”¹²⁸⁷, îndeplinește funcțiunea unei scrieri *hieroglifice* ce trebuie descifrate cu ajutorul unei *gramatici* care nu stă decât la îndemâna geniului. Or, Traian se află după bătălie într-un cadru funebru, merit să-i diminueze efuziunile auto-glorifiante. Astfel, cortegiul foștilor cezari îi binecuvântează oștirea cu un „*mort, adânc surăs*”, Sarmisegetuza este

¹²⁸¹ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 294.

¹²⁸² Ibidem, p. 295.

¹²⁸³ Ibidem, p. 296.

¹²⁸⁴ Ioana Em. Petrescu, **op. cit.**, p. 190.

¹²⁸⁵ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 297.

¹²⁸⁶ Ibidem, p. 298.

¹²⁸⁷ Novalis, **Dicopolii la Sais. Heinrich von Ofterdingen**, Editura Univers, București, 1980, p. 61.

luminată de „făclii roșii de rășină” ce „negrul nopții îl pătiază cu bolnava lor lumină”, iar „ducii daci” stau la „cumplita mas-a morții” bând otravă din „tește de dușman – albe, netede, uscate”¹²⁸⁸. Ambianța demonică, dar de un pitoresc straniu, este contrapunctată de prezența, ce cumulează caracteristicile geniului schopenhauerian, a lui Decebal. Înfrântul rege dac primește darul prorocirii înainte de clipa morții („Sufletu-i naintea morții luminează-a vremii unde;/ Gândul lui o prorocie – vorba lui mărgăritar”) și „palid ca murul vărut în nopți cu lună” profetește extincția Imperiului Roman, drept urmare a cufundării popoarelor barbare, dar viguroase și viețuind în respectul măsurii, în „al corupției noroi”. Acuzația este în substanță identică aceleia aduse în **Junii corupți** și are ca țintă „putrezirea sufletului”¹²⁸⁹, pierderea simțului moral. Demonstrația pe care o realizează eroul eminescian în această concentrată mostră de filosofie a istoriei are în vedere revelarea demonismului unui imperialism roman incapabil să prevadă consecințele dezastruoase ale setei de putere. Harul profetic al lui Decebal este urmarea benefică a apropierii de natură a geniului tragic¹²⁹⁰, singura situație în care se poate înfăptui simbioza între voință și intelect. Profeția suveranului dac cunoaște două etape: una care se constituie într-un blestem universal propriu-zis („Moartea voastră: firea-ntreagă și popoarele o cer”) și alta în care Decebal privind „pe-a istoriei mari pânze” are viziunea momentului „când barbarii vor aduce delta sântelor lor vise”, distrugând construcția latină. Tragismul proorocului constă, însă, în insignifianța existenței sale personale, zdrobită nemilos, în ciuda capacității de clarviziune. De aceea Decebal aruncă simbolul puterii lumești – „coroana-ntunecată” – și se cufundă în neființă eroic dar disprețuitor față de viitorul umanității: „Palid, adâncit ca moartea ca o umbră stă în lună,/ Părul lui de vânt se umflă, iară vorbele-i răsună/ Și blestemu-i se repetă repezit din stânci în stânci!”¹²⁹¹. Tendința de realizare a monismului subiectului, așa cum fusese el gândit de Fichte, va fi mereu anihilată de mecanica istoriei.

Confruntarea dintre cei doi Cezari este concludentă pentru macerarea din interior a vieții, variație pe marginea motivului *fortuna labilis*: „Sâmburele crud al morții e-n viață...Și-n mărire/ Afli germenii căderei”. Inutilitatea efortului este evidentă, însă romanii, popor titanice prin vocație, preferă absurdul acțiunii unui contemplativism de tip budist; „un popor osândit să fie mare/ Chiar în rân” dobândește mai lent o conștiință filosofică a perisabilului. Eroismul roman, sursă de uimire admirativă chiar pentru zei, ajunge o povară pe umerii neputincioși ai urmașilor într-o latinătate, nedemni de noblețea ascendenței lor. La acest moment, tonul poetului atinge modulații amenințătoare („Multe semne de peire și de viață nici un semn”¹²⁹²), coborâte ulterior, în **Odin și poetul**, până la vibrația monocordă a disprețului. Să observăm că meditația asupra datoriei de a respecta moștenirea istorică, dar și asupra maniei de a cuceri, ceea ce-l transformă pe titan în demon, cunoaște o mare dezvoltare în fragmentele care compun **Dodecameronul dramatic**, ciclul teatral dominat de figuri excesive, baroce.

Dacă romanii au căzut în *hybris* prin trufie civilizatoare, gloria lor poate constitui un imbold spiritual pentru urmașii celor înfrânți, cu condiția ca ei să mediteze asupra semnificației superioare a activismului latin. Ceea ce recomandă Eminescu – în calitatea sa de neobosit luptător pentru revigorarea neamului –, este întoarcerea în trecut („peste adâncimi de secolî ne ridică curcubeie”) nu ca dezertare paseistă, ci ca *nisus formativus* cu plecare în gândirea modelului antic: „Ne simțim mari, puternici, numai de-i gândim pe ei...”. Neșansa ultimei mlădițe din „trupina de giganti” este tocmai alienarea în gândire și, în consecință, pierderea identității de sine. *Cogito ergo sum* („Când îi cugeți, cugetarea sufletu-ți divinizează”), relația carteziană dintre gândire și ființă, este suprimată din cauza închistării într-un prezent insuficient sie însuși. Condiția optimă pentru îndeplinirea blestemului proferat de Decebal este îndeplinită – prin pierderea menirii lui spirituale, omul tinde să ajungă un „satelit al propriei sale umbre”¹²⁹³.

¹²⁸⁸ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 299.

¹²⁸⁹ Ibidem, p. 300.

¹²⁹⁰ E. Papu, **op. cit.**, p. 42.

¹²⁹¹ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 301.

¹²⁹² Ibidem, p. 302.

¹²⁹³ Lucian Blaga, **Cenzura transcendentă**, Editura Humanitas, București, 1993, p. 16.

VII.7. Titanismul latent al Valhalei

Și regatul hiperborean oscilează între apolinic și dionisiac – căci „plutirea și pendularea între posibilități este caracteristică pentru viața romantică”¹²⁹⁴ -, oscilație materializată, metaforic, prin însoțirea dintre „bătrânul rege Nord” și blânda miazănoapte. Impresia pe care o transmite contemplarea întinderilor înghețate este aceea a unui lințoliu de sub care „marea ca să delireze, vânturi să mugească-nvață”. Titanismul latent al Valhalei este controlat de forța gândirii, simbolizată de „a Nordului frunte”, din care „plin se nalță-astrul polar”. Prezența lui Apollo este mult diminuată de cețurile veșnice, dar poate de aceea este și mai mult râvnită, întrucât numai *ideea* lui are darul de domoli zbaterea amenințătoare a unei *physis* cuprinse de spasme: „Toate tac când raza-i albă cade-n marea de amar”¹²⁹⁵.

Ceea ce inițial fusese înfățișat ca un tărâm al dezolării perpetue, se transformă subtil într-un peisaj exotic. Apăsătoarea hipotermie a emisferei nordice este personificată în făptura Regelui Nord, titan de o natură duală, uranică și neptunică, echivalent divin al magului din **Strigoii** sau din **Povestea magului călător în stele**. Regele este însă un visător („cu visuri mândre noaptea lungă și-o petrece”) capabil să transfigureze datele realității împrejmuitoare. S-a spus că la Eminescu visarea este adeseori sinonimă cu gândirea, fapt verificabil și în episodul nordic din **Memento mori**, unde cel care cu „fruntea lui uscată stă prin viscole rebel” și „jos e-nmormântat de mare, sus e-nconunat de cer”, amestecă „în ger” „visul unei nopți de vară”¹²⁹⁶. Fantezia eminesciană se dovedește cu nimic mai prejos de cea a lui Shakespeare atunci când este capabilă să dezvelească miezul meridional al decorului septentrional, dorul mistuitor după un tărâm apolonic, după o geografie a reperelor clasice. Ceea ce era gândit ca potență devine act în momentul în care „zeii falnicei Valhalé”, în imensitatea albastră a halelor marine, decid „moartea Romei și o scriu în rune”. Titanismul nordic se răsfrânge apoi, ca *entelehie* incontrollabilă, asupra întregului peisaj cuprins de un dinamism al dezghețului, al exploziilor vertiginoase: „Și atunci furtuna mândră dezrădăcinat-a marea./Ea zvrârlea frunți de talazuri către stelele-arzătoare,/Ridica sloiuri de gheață, le-aranca în șanț de nori/Vrând să spargă cu ei cerul”. Constantă a construcției epice eminesciene, reverberația peisagistică a tensiunii din sufletul eroilor dobândește rolul unei oglinzi hiperbolizante, efect ce accelerează și intensifică derularea evenimentelor. Procesul de oglindire modifică starea spirituală a eroilor, confirmându-le semnificația universală a acțiunilor pe care și le asumă. Nu este vorba atât de o întrepătrundere a planului real cu cel fantastic, cât de o potențare supranaturală a gestului concret. Așa se face că, prin reflexie inversă, fețele „Dumnezeilor călări” strălucesc, replică a superbiei bolții presărate cu stele reci, ca „palizi sor”¹²⁹⁷. Contactul nemijlocit cu prezența supranaturală va avea, apoi, ca efect un profund fenomen de îndumnezeire (*theosis*), lumea antică din poemele eminesciene tinzând permanent către *teandrie*.

Sulița călăuzitoare azvârlită de Odin către „Urbea eternă”, revalorificată ca simbol al noii credințe, confirmă înlănțuirea cauzală a unor evenimente istorice care lasă, la prima vedere, impresia de carnagiu și de barbarie. Visul Nordului se împlinește, prin moarte și regenerare, într-a „lunei mândră, veselă grădină”, imagine paradisiacă a Romei, învăluită în magia unei lumini selenare ce strălucește ca „un gând de aur”. Valhala preia mesajul istoric al cetății cezarilor, înnobilându-l, totodată, cu o spiritualitate care, surprinzător, renunță *sine die* la misiunea istorică, imanentistă.

Gândirea poetului pătrunde și în regiunea subterană a plutonicului, construind comparații de natură tectonică pentru spiritul universal încătușat „într-a populilor fire”. Viziunea hegeliană a spiritului care se desăvârșește prin antiteza istorică este îmbogățită la Eminescu – în tipar novalisian - de analogia cu „măruntăile de-aramă” unde „sufletul muiat în flăcări a vulcanului grozav”

¹²⁹⁴ Ricarda Huch, **op. cit.**, p. 406.

¹²⁹⁵ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 303.

¹²⁹⁶ *Ibidem*, p. 304.

¹²⁹⁷ *Ibidem*, p. 305.

încearcă să-și facă drum spre lumină. Poporul, considerat în linia romantică a lui Michelet ca un singur individ, va fi noul depozitar al energiei misterioase ce pune în mișcare carul istoriei.

VII.8. Napoleon – titanul geniu. Apusul gândirii mitice

În episodul revoluției franceze, acest popor ce „*muge falnic, ca un ocean trezit*” este șuvoiul care întetește – într-o viziune antinomică a elementelor – vâpaia revoltei. Noul Cezar, „*tigrul Robespierre*”, rătăcește printre baricade „*palid, adâncit, sinistru*”, geniu demonizat – mai târziu, Thomas Mann va numi acest tip de umanitate *geniu luciferic* - („*Intr-un cran săpat ca-n piatră fierb gândirile-i de fier*”¹²⁹⁸) de o lipsă de flexibilitate care îl împinge până la asasinat. Cel care ajunge să învârtă *rota fortunae* fiind, acum, poporul, și soarta Cezarului devine mult mai fragilă, Napoleon însuși intrând sub incidența lui *casus virorum illustrium*; sau, în formularea din 1852 a lui Victor Hugo: „*Napoléon était retombé Bonaparte*” (**L’expiation**)¹²⁹⁹

Împăratul francez devine întruchiparea titanului cu profunzimi și intuiții geniale; un biruitor al timpului prin puterea gândului: „*Mare, că-i purtat pe umeri de adânci și mândre vremuri:/ Căci gândiri, cari ieșise dintr-a lumii lung cutremur,/ El le poart-unite-n frunte și le scrie pe stindard*”. Atâta vreme cât țelul lui va fi libertatea popoarelor, acțiunile sale vor sta sub o *pronoia* favorabilă, însă când setea de glorie îl va determina să atace înzăpezita Rusie, Boreus, ridicând „*drept făclie aurora-i boreală*”, va zdrobi invazia Cezarului: „*Ș-atunci Nordul se stârnește din ruinele-i de gheață,/ Munții plutitori și-i sfarmă și pe-a câmpurilor față/ El ridică visuri nalte...*”¹³⁰⁰. Septentrionul rămâne, așadar, datorită raționalității sale anticipative, arbitru confruntărilor istorice, contrabalansând elanul spațial al cezarilor meridionali printr-o spiritualitate dispusă pe verticalitate; dialectica implicată în procesualitatea istorică tratează *de servo arbitrio* și mai puțin *de libero arbitrio*. Aceasta este cauza pentru care Napoleon se lamentează: „*Nordul m-a învins – ideea m-a lăsat*”. Acțiunile marilor cuceritori sunt puse sub semnul gândirii, semn care primește conotații tragice atunci când planurile individuale nu coincid cu cele providențiale, căzând în *hybris*. Titanul, la Eminescu, ca și demonul, va avea întotdeauna o..bine-conturată latură genială a personalității lui. Bonaparte se prăbușește, dar aventura sa se înscrie ca un capitol major în „*cartea vieții*”, dovedindu-se, astfel, că „*N-a fost om acelu ce cade, ci a veacului gândire/ A trăit în el*”. Viziunea istorică eminesciană, livrescă în sensul valorificării evenimentului ca tradiție, găsește rareori deschideri *à la fin heureuse*. Învingătorul va fi supus unei smeriri (*τένωσις*), prin exilarea sa de pe scena istoriei, rezervată fiindu-i soarta lui Prometeu: „*Exilat în stânce sure și-n titanica-i gândire*”, și cu singura consolare produsă de „*lingușirea mării adânci*”. Vina tragică a eroului ține de atingerea acelu „pom al dorințelor” de care se vorbește în **Panciatantra**, ca și de tentativa de a accede prin violență la „celălalt pom al tuturor științelor”¹³⁰¹.

Punctul forte al titanului constă în latura genială a personalității sale, în capacitatea de a recrea lumea după o prealabilă filtrare a ei prin conștiința sa. Restrângerea diacroniei la sincronie se face în cazul geniului cu ajutorul intelectului său fenomenal, capabil să comprime diversitatea în unitate: „*Cum în fire-s numai margini, e în om nemărginire./ Cât geniu, câtă putere – într-o mână de pământ*”. Caracterizarea dihotomică a ființei umane, prin hiperbolă și litotă, înfăptuită de Pascal, este reluată și de poetul român. Deși „*sori se sting și cad în caos mari sisteme planetare*” gândirea umană „*să le măsure e-n stare*”; ceea ce nu se supune regimului cantitativ al măsurării fiind „adâncimea” omului, imaginația lui îmbelșugată. Mirarea poetului în fața vastității intelectului uman se manifestă prin contemplarea admirativă a unui craniu, gest simetric cu cel al lui Hamlet meditănd asupra destinului rasei cu craniul lui Yorrick în mână: „*Intr-un cran uscat și palid ce-l acoperi cu o mână,/ Evi întregi de cugetare trăiesc pacinic împreună,/ Univers, râuri de stele – fluvii cu mase de sori;/ Viața turbure și mare a popoarelor trecute,/ A veciei văi deschise-s cu-adâncimi necunoscute*”. În cele din urmă,

¹²⁹⁸ Ibidem, p. 306.

¹²⁹⁹ V. Hugo, **op. cit.**, („Napoleon redevenise Bonaparte”, trad. n.), p. 179.

¹³⁰⁰ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 307.

¹³⁰¹ **Panciatantra**, traducere de Th. Simenschy, Editura Saeculum I. O., București, 1999, p. 15.

conștientizarea forței de penetrație a gândirii duce, ca în cazul psalmilor arghezieni de mai târziu, la cutezătoarea dorință de a avea contact direct cu Creatorul: „*Tu, ce în câmpii de caos semeni stele – sfânt și mare, / Din ruinele gândirii-mi o, răsari, clar ca un soare, / Rupe vălurile d-imagini ce te-ascund ca pe-un fantom; / Tu, ce scrii mai dinainte a istoriei gândire, / Ce îți bolțile tăriei să nu cadă-n risipire, / Cine ești?... Să pot pricepe și icoana ta... pe om*”¹³⁰². Întreaga lume este o metaforă în care *tertium comparationis* se dovedește a fi poetul, care adoptă o poziție ambiguă, de inteligență necreată ce vrea să înțeleagă natura raportului dintre om și Dumnezeu: „*A pus gânduri uriașe într-o țeastă de furnică, / O voință-atât de mare-ntr-o putere-atât de mică, / Grămădind nemărginirea în scîlpitu-unui atom*”. Chiar și geniul, însă, nu poate cuprinde infinitatea divină, omul rămânând „*jucăria scîlpitoare de gândiri și de sentințe*”, al cărui entuziasm catafatic nu poate forța revelația: „*Încurcatele sofisme nu explic a ta ființă / Și asupra cugetării-ți pe mulți moartea i-a surprins*”. Metafizica raționalistă, deși o construcție glorioasă, rămâne „*un gând puternic, dar nimic – decît un gând*”. Așadar, nici întâlnirea nemediată între divinitate și geniu nu este posibilă, mitul fiind singura cale de aproximare imaginativă a măreției sacralului; investigația poetic-cognitivă ajunge în acest punct la o intensitate dramatică: „*Înzădar trimit prin secolii de-ntrebări o vijelie / Să te cate-n hieroglife din Arabia pustie, / Unde Samum își zidește vise-n aer, din nisip. / Ele trec pustiul mândru și-apoi se coboară-n mare, / Unde mitele cu-albastre valuri lungi, strălucitoare, / Înceind a mele gânduri de lungi maluri le risip*”¹³⁰³. Asediul cetății divine se face cu forțele mentale, forțe metamorfozate sugestiv în vulturi și în stele. Bătălia pentru revelarea Adevărului se dă cu o pasiune infinită, prefigurându-se deja un conflict între luciditate și spiritul poetic: „*Prefăcute-n vulturi ageri cu aripi fulgerătoare, / C-ochi adânci și plini de mite, i-au trimis în cer să zboare, / Dar orbite, cu-aripi arse pe pământ cad îndărăt; / Prefăcute-n stele de-aur merg pân’l-a veciei ușă, / Dară arse cad din ceriuri și-mi ning capul cu cenușă / Și când cred s-aflu-adevărul mă trezesc - c-am fost poet*”. Abordarea rațională a misterului nu dă roade, așadar, oricât de bine ar fi structurat demersul silogistic; singură imaginația poate întrezări splendoarea intangibilă a divinității. Rămâne totuși gloria unui construct mental de amploare arhitectonică; un turn Babel intelectual spulberat de irezistibila *dubitatio* filosofică: „*Ca s-explic a ta ființă, de gândiri am pus popoare, / Ca idee pe idee să clădească pân-în soare, / Cum popoarele antice în al Asiei pământ / Au unit stâncă pe stâncă, mur pe mur s-ajungă-n ceruri. / Un grăunte de-ndoială mestecat în adevăruri / Și popoarele-mi de gânduri risipescu-se în vânt*”. Conștiința filosofică cenzurează involuntar trăirea mistică și, mai mult, nu favorizează interpretarea mitică a realității supreme, deși „*prin valuri de gândire mitici stânce se sulev*”. Apusul gândirii mitice coincide, apoi, cu dispariția lentă, dar ireversibilă, a reprezentărilor personalizate ale sacralului: „*C-un cer încărcat de mite asfințești din ev în ev*”. Mitul, codificare narativ-magică a unui fapt cu încărcătură religioasă, este atemporal, pe când cunoașterea rațională se află sub auspicii temporale. Or, Eminescu a manifestat mereu o neîncredere funciară față de Timp, considerat ca o zeitățe capricioasă și malefică. De aici și lauda adusă abordării spontane, cu ajutorul imaginației plastice, a misterului. Cu toate acestea poezia sa se va sluji fără complexe de eșafodajul logic mascat de desfășurarea fabuloasă a elementelor care intră în construcția imaginii.

VII.9. Absurdul curgerii temporale. Oda morții. Idealul estetic

Partea finală din **Memento mori** dezvoltă tema *timpului-vehicul* spre destinațiile transcendente, incapabil să penetreze sfera numinosului. În limbajul ezoterismului egiptean, timpul nu contribuie esențial la revelarea lui *Maat* (Dreptatea și Adevărul) și nici nu poate media pătrunderea în *Amenti* (paradisul): „*Timp, căci din isvoru-ți curge a istoriei gândire, / Poți răspunde la-ntrebarea ce pătrunde-a noastră fire, / La enigmele din cari ne simțim a fi compuși? / Nu!... Tu măsură intervalul de la leagăn pân’la groapă. / În âst spaț’nu-i adevărul. Orologiu ești [ce sapă...] / Tu nedând vreo dezlegare, duci l-a dezlegării uș*”¹³⁰⁴. Sfârșitul Timpului înseamnă și surparea istoriei ca inventar al faptelor umane, atingerea *punctului de solstițiu* dincolo de care nu se mai percepe decât „*răsunetul de hău al morții*”

¹³⁰² M. Eminescu, **op. cit.**, p. 308.

¹³⁰³ **Ibidem**, p. 309.

¹³⁰⁴ **Ibidem**, p. 310.

universale¹³⁰⁵. Roata istoriei se blochează și ea, în pofida eforturilor cugetătorilor de a o repune în mișcare și de a relansa, astfel, aventura umanității; condițiile pentru producerea fatalului *Götterdämmerung* sunt îndeplinite, căci în toate „e apus de zeitare și-afințire de idei”¹³⁰⁶. Viziunea sfârșitului cosmic se impune de la sine, însă fără nici o crisperie preexpresionistă; apocalipsa survine ca urmare a epuizării energiei rezultată din contemplație. Materia universului din poezia eminesciană pare a fi un precipitat rezultat în urma reacțiilor cogitative – în lipsa acestora structura noocrației cosmice nu se mai poate susține: „Nimeni soarele n-oprește să apuie-n murgul serei,/Nimeni Dumnezeu s-apuie de pe cerul cugetării,/Nimeni noaptea să se-ntindă pe-a istoriei mormânt”. Cugetătorii care se iluzionează în privința capacității lor de a influența *natura rerum* nici nu bănuiesc „că planetul ce îi poartă cugetă adânc și sfânt”. Panteismul implicat în cosmologia eminesciană nu poate împiedica dispariția „soarelui divin” de pe „a istoriei câmpie mult iubită” și întinderea „oceanului de-ntineri” în care „idei a zeci de secolii sunt reduse la nimic”. Neputând coordona istoria, gânditorul o blestemă căci, așa cum va spune câteva decenii mai târziu Miguel de Unamuno: „istoriei, care este gândirea lui Dumnezeu manifestându-se pe pământul oamenilor, îi lipsește suprema finalitate umană și ea se îndreaptă spre uitare și inconștiență. Întreg efortul omenesc constă în aceea de a da o finalitate umană istoriei”¹³⁰⁷. Eminescu și-ar dori însă, nici mai mult nici mai puțin, să îi dea o finalitate titanică, eroică.

Ar mai o posibilitate de salvare, căci în „țara unde fug a lumii zile” pentru a întineri, în mijlocul codrilor de aramă, unde „cântă-n crengi arfe-atârnat”, se află lacul cu apă vie, lacul nemuririi. Însă poetul, cuprins de *odium generi humani*, refuză acest subterfugiu feeric și, plin de dispreț la adresa unei lumi ce se încâpățânează să persiste fără o rațiune suficientă evidentă, se lasă cuprins de un demonism al distrugerii neselective. Singura justificare pentru o existență omnitemporală ar fi bucuria amară de a lua parte ca spectator la dezastrul general care va suprima istoria; descrierea apocalipsei imaginare este de fapt o odă închinată morții: „O, aș bea să văd anume/C-a venit domnia morții, sfărâmând bătrâna lume -/Stele cad și în cădere alte lumi rup cu lovire;/Într-a cerurilor domă tunetele să vniască/Ca mari clopote de jale, fulgere să strălucescă/Ca făclii curate, sfinte pe pământu-nmormântat. /Marea valurile să-și miște și să tremure murindă,/Norii, vulturii mariumbrii, a lor aripi să-și aprindă,/Fulgeri rătăciți s-alerge spintecând aerul mort;/În catapeteasma lumii soarele să-ngălbenească,/Ai peirii palizi îngeri dintre flacără să crească/Și să rupă pânză-albastră pe-a cerimei întins cor”¹³⁰⁸. Este actul prin care Eminescu își spulberă imaginar universul său poetic virtual și surprinde, încă o dată, realismul detaliului auditiv și vizual; supraeul poetic este prezent la locul catastrofei și îi resimte acut grozăvia. Nu este vorba, totuși, de o demisie ci de probarea capacității sale de a depăși până și devoțiunea față de artă „câci gândirile-s fantome, când viața este vis”.

La acest capitol metaforele eminesciene ating o plasticitate remarcabilă, reușind să convertească abstractul aproape integral la regimul concretului – așa cum și Novalis: „știa să lege particularul de universal, terestru de divin”¹³⁰⁹. Percepția extincției cosmice este copleșitoare – moartea își întinde „peste lume uriașele-i aripi” iar „timpul mort și-ntinde membrii și devine veșnicie”. Metafora personificatoare slujește cum nu se poate mai bine la crearea impresiei de reducere a succesiunii la simultaneitatea corporală. Pusă în ecuație carteziană, catastrofa se deslușește logic: decesul sufletesc coincide cu relaxarea și dezagregarea întinderii. Mai important este că, o dată transferată în regimul trupescului, durata se omogenizează – întrucât este compusă din atomi nediferențați calitativ – și poate fi parcursă în orice sens, cu rezultate asemănătoare: „Vrei viitorul a-l cunoaște, te întoarce spre trecut”.

Ajungând la această concluzie, poetul face apel la ceea ce Vico numea, la 1725, *la sapiența poetică*: o picătură din „agheazima” – asemănătoare. *alkabest*-ului, substanța ipotetică a alchimistilor, capabilă să pună toate corpurile în libertate - din „lacul ce te-nchină nemuririi” se află și în „vinul

¹³⁰⁵ Dumitru Stăniloae, **Iubirea creștină**, Editura Porto-Franco, Galați, 1993, p. 30.

¹³⁰⁶ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 310.

¹³⁰⁷ Miguel de Unamuno, **Agonia creștinismului**, Institutul European, Iași, 1993; p. 20.

¹³⁰⁸ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 311.

¹³⁰⁹ Ricarda Huch, **op. cit.**, p. 62.

poeziei și-a gândirei”, deci poetul își amână moartea pentru o perioadă nedefinită. O amână deoarece „*eternă-i numai moartea, ce-i viață-i trecător*”; titanismul luptei împotriva morții nu elimină conștiința limitării temporale individuale, dar și a întregii specii. Încercarea de cosmologie eminesciană se încheie cu prospectări antropologice, poetul putând să mărturisească alături de Heraclit: *ἐδίζησάμην ἐμωτόν* („M-am căutat pe mine însumi”). Fără să devină agnostic, cugetătorul părăsește idealul romantic al dezlegării universului-hieroglifă (câci „*la nimic reduce moartea cifra vieții cea obscură*”¹³¹⁰) în favoarea unei interpretări artistice, fantezistă și chiar irațională. Frumosul prevalează asupra Adevărului într-o dispută axiologică pe care Eminescu o rezolvă în felul acesta pentru că înțelegerea rațională se dovedește limitată și limitativă. Periplul romantic al civilizațiilor care dispar în neant pe poarta amoralității estetizate nu-l poate îndepărta pe poet de la admirația a ceea ce anticii numeau *pulchritudo mundi* („frumusețea lumii”). Măștile demonice și titanice de pe fața geniului nu-i pot corupe în nici un fel natura sa de *homo adorans*.

●
Alexandru Macedonski poate fi considerat un poet al erupției energetice, dar nu trebuie uitat nici un moment că mare parte din retorica sa protestatară este o gasconadă *pro causa sua*. Eugen Lovinescu, încercând să depisteze acea *faculté maîtresse* a scriitorului, semnală: „căutând din nevoia psihologică a simplificării o unitate în fiecare om, am putea-o găsi la Macedonski în *nemulțumire*”¹³¹¹. Poetul dezvoltă un complex al persecuției care-l va determina pe același critic să-i considere producția poetică drept *paranoică*. Din afirmația că „*revolta este elementul generator al întregii poezii macedonskiene*”¹³¹², revoltă diferită de cea a lui Eminescu sau Byron, se deduc și limitele între care poate evolua concepția despre geniu a poetului. Creatorul de geniu este un inadaptat romantic, dar oricât de ardent s-ar manifesta dorința sa de a trăi la modul *excelsior*, privirea lui nu scapă o clipă de sub observație mișcărilor din *abyssus inferior*. În **Noaptea de septembrie**, dedicată muzei, autorul consideră – în spirit pașoptist – că „*poetul are o misiune sfântă*” însă, totodată, asemenea teoriei din dialogul platonician **Ion**, opera lirică este doar un receptacol, zămislit în stare de semi-inconștiență, pentru mesajele cifrate ale zeului: „*Poetul e o harpă: nu cugetă, ci cântă, / Chiar el nu se-nțelege, dar este ascultat*”¹³¹³. Îndepărtarea de estetica raționalist-mistică a lui Heliade devine vizibilă, în pofida frecventării asidue a memoriei marelui înaintaș și a școlii de poezie de filieră franceză. Emulul heliadesc nu va mai fi centrat pe istoria evenimentelor terestre sau divine, ci pe istoria personală, conceptul de *personalitas* fiind parte insurmontabilă a ființei plasate în vârful piramidei creației. În felul acesta, Macedonski nu intenționează să-și domolească izbucnirile orgolioase, ci să le pună la adăpostul ungerii cu harul divin al profeției prin vers. Un cult demonic al personalității, subtilizat de ritualuri estetice, descoperirea și George Călinescu: „Sacerdotal, declamatoriu, cu o părere despre valoarea sa nebună, simțindu-se din esența aurului, diamantelor, eterului, divinității, poetul se extaziază de gloria eternă. Macedonski este acum preraphaelit și dantesc, adorând nu o Madonna ci propriul Geniu văzut în Empireu”¹³¹⁴.

Dacă demonstrația ar rămâne la concluzia acesta, profetul n-ar fi decât un fanfaron estetic și fantast. Frustrarea năimplinirii sociale se îmbogățește de un fior tragic, vizibil încă din 1880, când cântărețul își blestema muza: „*Ai zămbet de sirenă și sărutări ce-omoară*”¹³¹⁵. Iată de ce Vladimir Streinu înlătura posibilitatea oricărei fățarnicii: „*Revoltă totală, byronismul macedonskian nu e însă numai o imitație literară, ci și mișcare proprie de o certă organicitate literară*”¹³¹⁶.

Sursa majoră a conflictului intern macedonskian este neînțelegerea pe care momentul istoric o manifestă față de *harpa* sa; iar sentimentul de nedreptățire se va dezvolta „într-o semeție

¹³¹⁰ M. Eminescu, **op. cit.**, p. 312.

¹³¹¹ Eugen Lovinescu, **Critice**, vol. II, Editura Minerva, București, 1979, p. 70.

¹³¹² *Ibidem*, p. 77.

¹³¹³ Alexandru Macedonski, **Poezii**, Editura Minerva, București, 1970, p.26.

¹³¹⁴ G. Călinescu, **op. cit.**, p. 188.

¹³¹⁵ Al. Macedonski, **op. cit.**, **Noaptea de septembrie**, p. 28.

¹³¹⁶ Ș. Cioculescu, T. Vianu, Vl. Streinu, **op. cit.**, p.317.

de nuanță luciferică, sublimă și nemaicunoscută¹³¹⁷. Fapt pozitiv, seismele biografiei interioare vor genera „o revoluție lirică”¹³¹⁸. Setea de recunoaștere a poetului se proiectează în epoci viitoare, când valoarea sa se va impune unor generații capabile să-i perceapă maiestatea lirică: „*Planăm mai sus de lume, căci noi, umblând prin tină, / Cu sufletele suntem în rațe și lumină / Și ne începem viața atunci când murim!*”¹³¹⁹. Niciodată sufletul său nu va putea fi recompensat pentru marea ofensă adusă de ingratitudea prezentului; insatisfacția este însă tezaurul din care țâșnesc viziuni cosmice de o grandoare aproape eminesciană: „*Nou înțger, de-ai vrea aripi să-mi dai, - eu aș străbate / Cu tine împreună mai sus d-Eternitate! / Aș înbâma la caru-mi planetele pe rând, / Mi-aș râde și de oameni și de dumnezeire, / Aș fi mai rău ca Iadul, mai bun ca o zâmbire, / Ș-aș face-o lume nouă din tainicul meu gând!*”¹³²⁰. De aceea „exaltarea de sine ca poet” se dovedește atât de importantă pentru el. Vladimir Streinu remarcă, de asemenea, că „privilegiul de a fi poet e una din constantele lirismului său. Poetul, Poezia, Poemul, Inspirația, Extazul estetic și tot ce se mai leagă de conștiința exceptării de la legea comună devin motive lirice de o nemaîntâlnită frecvență”¹³²¹. Se obține, astfel, „lirismul lirismului sau poezia poeziei”; dar și de aici „avânturi dominatoare [...] îl înalță la beții euforice și plutiri vecine cu sublimul”. Cu toate acestea, după ce reușise „să poarte cu mândrie sfidătoare stigmatele ratării”, artistul găsește cadența artei majore și publică în 1895 volumul **Excelsior**, „cu originalul său caracter imnic, cu explozii biologice și efecte de lumină plutitoare”¹³²².

Când i se relaxează fibra social-umanitaristă, Macedonski izbutește câte un imn autentic, dedicat sublimității geniului: „*O! cer, natură, / O! Dumnezeu, mister albastru, / M-ai ridicat peste dezastru, / Peste blestem și ură*”¹³²³ (**Excelsior**); când se detașează de ieremiadele pe marginea mizeriei sociale el smulge acorduri de virilitate titaniană, așa cum se întâmplă în vibranta **Stepa**: „*Caldul sânge prin artere năvălește, întehit... / Pentru calul strâns în pulpe sunt sălbatecă durere. / De-o năprasnică putere mă resimt însuflețit...*”¹³²⁴. **Vaporul morței**, din 1883, surprinde o imagine terifiantă, în genul celor înregistrate de romantismul englez prin poemele scrise sub influența opiului de Coleridge, precum **The Rime of the Ancient Mariner**, unde, pe puntea unui vas fantomă, *Life* și *Life-in-Death* trag la sorti pedeapsa cuvenită marinarului ce ucisese un albatros. Poetul român urmărește îndeaproape imaginile din balada englezească: „*Călătorii și matrozii putrezeau pe puntea rece, / Frunzi albastre, buze vineți, pumni închiși și ochi sticliți, / Toți muriseră de-a rândul: cinci și șase, opt și zece, / Și zăceau, mormane-nalte, galben-verde muceziți*”¹³²⁵. Figura lui Moise al lui Vigny îi provoacă și lui Macedonski viziuni titaniene; la el, spre deosebire de poetul francez, eroul biblic călăuzitor nu se resimte de oboseala grandorii („*Je vivrai donc toujours puissant et solitaire? / Laissez-moi m'endormir de sommeil de la terre*”¹³²⁶), Moise, acum, întruchipând un *poeta vates*, un legislator al umanității neinițiate: „*Lirismul și satira se joacă pe-a lui frunte / Ca fulgere desprînse din foc dumnezeiesc, / Nou Moise, el se urcă atunci pe vârful de munte / Și alte legi sădește în sufletu-omenesc.*”¹³²⁷.

Continua schimbare de registru este deconcertantă la poetul ce-și alesese drept pseudonim o denumire atât de rezonantă și delicată, cum este *Stradivarius*. Astfel, el poate fi încercat de ispita erotică păcătoasă: „*În ochii mei adânci, pe brânci un faun priveghează, / Visează strașnica plăcere ce poți s-o smulgi unui viol*”¹³²⁸, dar se dovedește capabil să treacă, fără nici un fel de *gaucherie*, la tragismul existenței pământești a geniului în **Noaptea de decembrie**. Cea mai cunoscută dintre

¹³¹⁷ idem, p. 316.

¹³¹⁸ Idem, Ibidem.

¹³¹⁹ Al. Macedonski, **op. cit.**, **La harpă**, p. 50.

¹³²⁰ idem, p. 52.

¹³²¹ Ș. Cioculescu, T. Vianu, Vl. Streinu, **op. cit.**, p. 318.

¹³²² idem, p. 319.

¹³²³ Al. Macedonski, **op. cit.**, p.84.

¹³²⁴ idem, p.86.

¹³²⁵ Al. Macedonski, **op. cit.**, p. 144.

¹³²⁶ Alfred de Vigny, **op. cit.**, („Voi trăi așadar mereu puternic și însingurat? / Ci lasă-mă de somnul pământului s-adorm”, trad. n.), p. 17.

¹³²⁷ Al. Macedonski, **op. cit.**, **Avânt**, p. 189.

¹³²⁸ idem, **Faunul**, p. 215.

Noaptele lui Macedonski reunește cele trei ipostaze ale artistului; iată figura dominatoare a titanului în plină strălucire: „*Și el e emirul, și toate le are.../E tânăr, e farmec, e trăsnet, e zeu*”, urmată de dezvăluirea obsesiei care-l macină din interior, transformându-l într-un geniu mistuit de demonia perfecțiunii estetice: „*Spre Meka-l răpește credința – voința,/Cetate preasfântă îl cheamă în ea,/Îi cere simțirea, îi cere ființa,/Îi vrea frumusețea – tot sufletu-i vrea -/Din tâlpi până-n creștet îi cere. ființa*”¹³²⁹. Fără componenta titanică a personalității sale, geniul nu și-ar putea asuma sacrificiul suprem și nici nu s-ar simți capabil să treacă „*prin aeru-n flacări, sub cerul de-oțel*”¹³³⁰; în clipa când „*ochii sunt demoni cumpliți?*” el nu renunță la „*regina trușasă, regina magie?*”. Celui plecat în căutarea Artei și răpus de instabilitatea ei, i se poate intona, în chip de requiem, „*murit-a emirul sub jarul pustiei*”¹³³¹. Uneori însă, exasperat de fățărnicia idealului intangibil, argonautul estet înalță un **Imn la Satan**, preamărind inventivitatea și versatilitatea arhanghelului căzut, ajuns ierarh al unei lumi pozitive: „*Satan, fermecător Satan, proteu ce ești ascuns în toate/[...]/Te-ador, Satan, fiindcă tu ești zâmbet, rază și culoare,/Ești cugetări și ești simțiri, ești aur, vin, cântare, floare,-/[...]/ O! singur zeu, fiindcă rău – iar răul singur este forță*”¹³³². Aceeași filosofie a istoriei – expusă în cadențele largi și impozante din **Andrei Mureșanu, Demonism, Scrisoarea I** – era împărtășită și de Eminescu: „*răul este colțul istoriei?*”, căci, în linia primei doctrine platonice, Forma (*eidōs*) este separată de Substanță (*ousia*); existența este masca unei esențe pervertite.

Dintre discipolii lui Macedonski care ajung să-și contureze o personalitate lirică bine definită – în pofida tușelor verlainiene –, se desprinde profilul rafinat al lui **Ștefan Petică**, cel care știa atât de bine, considera Vladimir Streinu, cum „să estompeze marginea noțională a cuvintelor, să le pună în stare de vibrație și să le înrudească între ele, ca să se poată preface împreună în aceeași undă muzicală, legănătoare”¹³³³. Știința aceasta se face simțită în portretul botticellian al **Fecioarei în alb**, chip serafic și lilial pe care poetul îl întrevede pentru prima dată „*la Sinaia-n mânăstire?*”. Aceluiași cântăreț al candorilor simboliste nu îi displace din când în când „*vinul dulcilor păcate*”¹³³⁴ (**Cînd vioarele tăcură**). Demonismul **Serenadelor demonice** decurge din ezitarea în fața nocturnului a unui temperament șovăielnic, dar îndrăzneț. Aproximarea temătoare de Dionysos conduce la respingerea vremelnică a lui Apollo („*Lumina e un chin care ne-apasă*”¹³³⁵), suficientă totuși pentru ca timidul Petică să devină un „*demonic cântăreț de serenadă?*”. Dacă premisa este novalisiană („*Mereu se va întoarce dimineața?/Puterea pământescă nu se mai isprăvește?/De ce o ticăloasă frământare/Frânge mereu cerescu-avânt al nopții?*”¹³³⁶), destinația peregrinărilor nocturne diferă în totalitate. Poetul se imaginează un demon lermontovian gata să atenteze la armonia sufletească a unei Tamare angelice („*să turbur fericirea/Fecioarei cu vis alb ca de hermină?*”), cu toate acestea, nota elegiac-sentimentală rămâne atât de puternică încât visătorul impenitent simte nevoia sublinierii gestului de frondă: „*Cântarea mea e cinică, trușasă,/Și minte-n nota ei sentimentală*”¹³³⁷. În descendență eminesciană și baudelairiană, poetul – „*cu răs-n veci amar, cu fruntea arsă*”¹³³⁸ – se expune privirii infernale a unei Venere negre: „*Și ochii ei ce poartă mocirle de păcate/Aruncă răutate asemenea unor sulți?*”¹³³⁹. Suflul poetic al artistului nu se va întezi însă remarcabil prin frecventarea concupiscentei

¹³²⁹ idem, p. 246.

¹³³⁰ idem, p. 249.

¹³³¹ idem, p. 251.

¹³³² idem, p. 253.

¹³³³ Ș. Cioculescu, T. Vianu, Vl. Streinu, **op. cit.**, p. 346.

¹³³⁴ Ștefan Petică, **Scrieri**, vol. I, Editura Minerva, București, 1970, p.63.

¹³³⁵ idem, p. 111.

¹³³⁶ **Antologia poeziei romantice germane, Imn către noapte II**, p. 54.

¹³³⁷ Ștefan Petică, **op. cit.**, p. 113.

¹³³⁸ idem, **Cîntecul toamnei**, p. 132.

¹³³⁹ idem, p. 129.

de tavernă, întrucât și pentru el, ca și pentru romanticul Blake: ‘*Corporeal friends are Spiritual Enemies*’, care corup sufletul cu o ‘*intoxicating delight*’ (Milton)¹³⁴⁰.

Titanismul vaticinar al lui **Octavian Goga** își are originea în presimțirea și anunțarea revoltei unui popor împilat care mai așteaptă doar „– *nfricoșatul vijor/ Al vremilor răzbumătoare*”¹³⁴¹ (**Plugarii**). Poetul vorbește în numele Țăranului văzut în ipostază de Apostol clăcaș, simbol al umilirii unui neam întreg; de aici și rolul bardului, de mesager al unei suferințe insuportabile: „*Urlai țăriilor amarul/Mâniei tale-nfricoșate*”¹³⁴². Tensiunea cauzată de sentimentul in justiției sociale, sporită de incapacitatea dezrobirii imediate, conduce la revărsarea frustrării generale în memoria genetică a întregii colectivități, în *etosul* național. Dar *etosul* unui popor agrar conține și cadrul peisagistic al viețuirii sale, așa că Oltului îi va fi încredințată misiunea răzbunării sfârșitului tragic al românilor din Ardeal: „*Dar de ne-om prăpădi cu toții,/ Tu, Oltule, să ne răzbuni!/ Să verși păgân potop de apă/ Pe șesul holdelor de aur;/ Să piară glia care poartă/ Înstrăinatul nost’teaur;/ Țărâna trupurilor noastre/ S-o scurmi de unde ne-ngropară/ Să ne mutăm în altă țară!*”¹³⁴³ (**Noi**). Dorul de „*clîpa răzbumării sfinte*” este întreținut nestins în inima acestui „*neam sfârșit de jale*” de „*bătrânul mag*”¹³⁴⁴, mag ce nu mai deține atributele de astrolog-vrăjitor pe care i le conferise Eminescu, ci unicul atribut de Apostol investit cu funcția de păstrător și întetitor al conștiinței de neam. Un realism critic, așadar, flexibilizat de tăișul metaforelor jelaniei ce creează, contrapunctiv, impresia de proximitate fatală a revoltei.

Eugen Lovinescu menționa o „reducere a naturii la unitatea. temperamentului”¹³⁴⁵ și fixarea acestei naturi la nivelul versului „prin latura sa socială și revoluționară”¹³⁴⁶. Dar fascinația poeziei creatorului ardelean vine mai puțin din romantismul ei mesianic, cât din calitățile ei estetice intrinsece. O notă personală remarcabilă a liricii lui Goga este titanismul ei „mocnit”, nerezolvat în rebeliune deschisă. Caracteristica esențială a acestei poezii este dată de împletirea exortației belicoase cu jalea (eminesciană) a unui popor contemplativ, pașnic, ce nu agreează perspectiva recurgerii la violență; mesianismul lui Goga nu stă sub semnul intransigenței, așa cum se întâmplase cu Andrei Mureșanu sau cum va fi cazul lui Aron Cotruș. Răscoala mereu amânată este semnalată de biciul fulgerului: „*E-al răzvrătirii noastre tunet,/ Și-n neagra ta cutremurare,/ Atâtea veacuri umilite/ Își gem strivita răzbumare*”¹³⁴⁷, provocând îmbolnăvirea uranică: „*Luceafărul bolnav în lumea de-ngeț/ Clipește din gene molatic*”, în timp ce „*Cu ochii plânși, stelele toate se duc/ Pe patul de nori să se culce*”¹³⁴⁸ (**Dimineața**). Același critic opina că la țăranul lui Goga se distinge cu precădere „funcția lui socială de viitor instrument al revoluției naționale”¹³⁴⁹. În acest sens se poate evidenția *titanismul mesianic* care străbate ca un fir roșu multe din creațiile poetului. Substanța acestora este adesea comună cu cea a poemelor pașoptiștilor luptători pentru drepturi cetățenești – spre pildă la Cezar Bolliac -, însă soluțiile oferite pentru eradicarea in justiției sociale nu mai sunt reformiste, ci profund radicale: „*El, cel frumos și frate bun cu glia,/ Nou-întrupatul suflet de Mesia,/ Va fi județul ceasului de mâne,/ Ce-ntr-un zorit aprins de dimineață,/ Cu mâna lui vitează, îndrăzneată,/ Zdrobi-va cartea legilor bătrâne.*”¹³⁵⁰. Poporul-Mesia, văzut în stilul grandios romantic al lui Michelet ori Mickiewicz, i se alătură în încercarea supremă componentele plaiului străbun, căci *topos*-ul este intim legat *etos*: „*S-or ridica, ei, cari au fost străjerii,/ Amarului, și-ai morții, și-ai durerii,/ Cu brațul greu de greul*

¹³⁴⁰ **An Anthology of English Literature, The Romantic Age**, („Prietenii trupești sunt Dușmani Spirituali’ și „plăcere-otrăvitoare”, trad. n.), p. 83.

¹³⁴¹ Octavian Goga, **Poezii**, Editura Minerva, București, 1979, p. 11.

¹³⁴² Ibidem, p. 13.

¹³⁴³ Ibidem, p. 16.

¹³⁴⁴ Ibidem, **Apostolul**, p. 20.

¹³⁴⁵ Eugen Lovinescu, **Critice**, vol. I, Editura Minerva, București, 1979, p. 114.

¹³⁴⁶ Ibidem, p. 117.

¹³⁴⁷ O. Goga, **op. cit.**, **În codru**, p. 34.

¹³⁴⁸ Ibidem, p. 35.

¹³⁴⁹ E. Lovinescu, **op. cit.**, vol. II, p. 114.

¹³⁵⁰ O. Goga, **op. cit.**, p.74.

răsplătirii,/Toată țărâna gliei dezrobite/Și munții toți și-adâncurile firii/Vor prăznuir din pacea lor urnite/Înfricoșata clip-a premenirii”¹³⁵¹ (**Clăcașii**).

În felul acesta, Octavian Goga rămâne un „*ostaș al sfintei munci depline*”¹³⁵². (**Un om**), cum se autocaracterizează în paginile volumului **Ne cheamă pământul** din 1909, și un poet ce anunță prin forța titanescă – articulată *in tyrannos* - a verbului său blestemele argheziene; așa se întâmplă în poezia **Graiul pînii**: „*Simt dubul răzvrătirii negre,/Înfricoșata și de mâne/Cum și-au dospit amărăciunea/În bucătura mea de pâne*”¹³⁵³. Fiecare element al realității rurale este, în felul acesta, cu o remarcabilă încărcătură simbolică.

Un poet al atitudinilor spirituale oscilante, dar de o vervă neostoită, este **Tudor Arghezi**. Eugen Lovinescu găsea asemănări între virtuosul esteticii urâtului în poezia românească și un creator ca Baudelaire, asemănări detectabile în „amestecul macabruului cu senzualitatea”¹³⁵⁴. Criticul mai fixa însă ca repere ale comparației „scăparea în paradox” și sadismul comun poetului parizian și lui Tudor Arghezi din **Litanii**¹³⁵⁵. Se ajunge, astfel, la discuția despre „modernismul baudelairian”¹³⁵⁶ al autorului **Cuvintelor potrivite**, despre latura demonică a inspirației sale, fără a fi remarcată îndeajuns complexitatea funciară a spiritualității argheziene.

Versurile **Psalmilor** sunt străbătute de o anxietate declanșată de imposibilitatea cunoașterii transcendente, de *cenșura transcendentă* impusă deschiderii cosmice al genului: „*O neliniștită patimă cerească/Brațul mi-l zvâcnește, sufletul mi-l arde*”¹³⁵⁷. Nesatisfacerea „*patimii*” determină reclusiunea în scepticismul demonic, în anonimatul descompunerii morale: „*Vreau să pier în bezna și în putregai,/Nencercat de slavă, crâncen și scârbii*”¹³⁵⁸. De altfel, caracteristica generală a **Psalmilor** o constituie continua interogare a divinității inabordable și insondabile - prilej pentru revolta titaniană: „*Cercasem eu, cu arcul meu,/Să te răstorn pe tine, Dumnezeu!/Tâlhar de ceruri, îmi făcui solia/Să-ți jefuiesc cu vulturii Tăria*”. Invocatorul perseverent al divinității dezvoltă o foarte personală teologie catafatică, căci: „*Ispitele ușoare și blajine/N-au fost și nu sunt pentru mine./În blidul meu ca și în cugetare,/Deprins-am gustul otrăvit și tare*”¹³⁵⁹. Aceasta este și cauza pentru care Eugen Simion menționa, în legătură cu poezia religioasă a lui Arghezi, o *temă a urcușului*, „pusă în legătură cu simbolul unei damnațiuni absurde”¹³⁶⁰. Imaginea psalmistului modern se conturează ca o emblemă a nonconformistului religios ce caută rezolvări poetice la dilemele dogmatice și conferă versului înalte demnități metafizice. Nu ne mai întâlnim cu retoricul *poeta vates*, ci cu o poetică a religiozității contestată, proprie unei individualități puternice, cu înclinație fermă către *disputatio*: „*Tare sunt singur, Doamne, și pieziș!/Copac pribeag uitat în câmpie,/Cu fruct amar și cu frunziș/Țepos și aspru-n îndârjire vie*”¹³⁶¹. Impulsul inițial al titanului arghezian este specific genialității interogatoare, mistuită de dorința comprehensiunii complete: „*Ochiul mi-e viu, puterea mi-e întregă/Și te scrutez prin albul tău veșmânt/Pentru ca mintea mea să poată să-nțeleagă/Nengenuncheată firii de pământ*”¹³⁶². Conștient de excelența ființei sale și provocat de reticența la dialog a Creatorului, geniul se transformă în titan, titan ce rămâne suspendat între teluric și uranic, străin de orice matrice existențială: „*Pe coate cu luceferi, spoit pe piept cu aur/Și tatuat cu fulger, să nu-nving? să nu lupi?*”¹³⁶³. Justificarea combativității

¹³⁵¹ Ibidem, p. 75.

¹³⁵² Ibidem, p. 90.

¹³⁵³ Ibidem, p. 94.

¹³⁵⁴ E. Lovinescu, **op. cit.**, vol. II, p. 230.

¹³⁵⁵ Idem, p.232.

¹³⁵⁶ Idem, p.234.

¹³⁵⁷ Tudor Arghezi, **Versuri**, vol. I, Editura Cartea Românească, București, 1980, p. 12.

¹³⁵⁸ Idem, p. 13.

¹³⁵⁹ Idem, p. 17.

¹³⁶⁰ Eugen Simion, **Scriitori români de azi**, vol. I, Editura Litera, Chișinău, 1998, p. 21.

¹³⁶¹ T. Arghezi, **op. cit.**, **Psalm**, p. 24.

¹³⁶² Idem, p. 34.

¹³⁶³ Idem, **Nehotărîre**, p. 42.

susținute, a înfruntărilor metafizice constante, se face prin invocarea unei geologii sufletești abrupte: „*Sufletul meu de piscuri mari de piatră*”¹³⁶⁴.

În volumul **Flori de mucegai**, din 1931, este dezvoltat motivul sufletului căruia i s-a prescris un *fatum* dureros, generator de inadaptabilitate; incapacitatea de a se face înțeles ajunge să declanșeze o revoltă ce se perpetuează indefinit, o adevărată „*streche*”. Unui astfel de damnat nu-i mai este acordată nici măcar posibilitatea faustică – absurdă, dar analgezică – a alianței cu forțele întunericului: „*Îmi caut leacul/Și la Dumnezeu și la Dracul,/Degeaba./Văzduhul mă ustură ca leușteanul și ceapa*”¹³⁶⁵. Niciodată Arghezi nu va concede clipei de beatitudine supremă, clipă așteptată cu nerăbdare de goetheanul Mefistofel (*Verweile doch, du bist so schön*). De aceea poetul se refugiază într-un „realism fantastic”¹³⁶⁶, așa cum îl definea Eugen Simion, un realism populat de monștri ce au „acea exactitate vizionară pe care o au desenele lui Goya”¹³⁶⁷.

Asemenea geniului eminescian, nici celui arghezian nu-i este hărăzită comuniunea spirituală cu semenii săi, de unde rezultă o anumită atonie emoțională în ordinea afectelor habituale: „*Știi suferi, iubi și mângâia,/Îndepărtat de oameni și de tine,/Dar bucurii, tânjire și suspine/Nu aburesc oțelul și sticlirea ta*”¹³⁶⁸. Va trebui să vină anul 1956 pentru ca pana artistului să se înflăcăreze într-o **Cântare omului** ce proclamă eroismul făpturii umane în universul privat de oblăduirea proniei divine: „*Tu ți-ai învins pământul, mormântul și destinul*”¹³⁶⁹. Mândria rasei umane este acum *născocitorul*, cel ce își asumă jertfa prometeică: „*Într-un avânt sălbatec te-ai dus până la stele/Și te-ai întors, aprinsă, cu una dintre ele*”¹³⁷⁰. Conflictul metafizic își găsește, așadar, rezolvarea aproximativă în glorificarea gestului altruist, în renunțarea la „*gâlceava*” cu Creatorul în favoarea implicării totale în experiența perisabilă a unei umanități aflate în neobosită ebuliție. Arghezi se va pronunța pentru *titanismul faustic*, al asumării totalității experienței: „*Înaltul să-l cuprind în mine și adâncul ca-ntr-un caier,/Să-adun în mine tot ce-i rază, tot ce-i vaier,/Să mă lărgesc ca omenirea, să mă zbat și să veghez,/Asemenea ei, la urmă, însumi să naufragiez*”¹³⁷¹. Un titanism ce se hrănește din contestație și exces și care se menține în afara sferei demonismului mai ales prin disponibilitățile sale comprehensive, prin adăstarea în preajma *theoriei*.

Un romantic cu viziuni expresioniste este și **Aron Cotruș**, cel care în a doua sa culegere de versuri, **Sărbătoarea morții** (1914 – 1915), privește prin **Geamurile sângerii** ale războiului și își încarcă retina cu imagini terifiante: „*În râu par’c-au căzut macabri sori,/Și apele murdare le-au aprins.../În râu par’c-au căzut macabri sori/Ș-acum plutesc pe apele murdare...*”¹³⁷². De la metafora cosmică se trece la mesajul mai puțin cifrat al alegoriei conflagrației mondiale, văzută ca un carnagiu tribal: „*Războinicii brutali,/Războinicii de-atât omor sătui,/Privesc pământul cu priviri de gâde,/Iar demonul distrugerii azi râde,/La cea mai mare sărbătoare-a lui...*”¹³⁷³.

Volumul cu titlatură oximoronică, **Neguri albe**, din 1920, aduce, - în același vers colțuros și cu măsuri inegale, asemănător cu cel al lui Hasdeu, dar folosit din plin și de Arghezi - răbufnirea titanică izvorâtă dintr-o vitalitate deconcertantă: „*Cu dizgust imens, cu-ncredere nebună,/Cu jind sălbatec, diavolesc,/Nu știu de ce,/Mă opintesc/Spre culmile ce-n neguri se înglugă -/Pământule,/N-am fost, nu ți-oi fi slugă*”¹³⁷⁴. Purtat de elanul dezmarginirii interioare, poetul apelează la modul liric al confesiunii, abandonând orice trucaj imagistic: „*Căci m-am născut cu dorul de lucruri uriașe*”¹³⁷⁵. Se

¹³⁶⁴ Idem, **Inscripție pe un portret**, p. 64.

¹³⁶⁵ Idem, **Streche**, p. 122.

¹³⁶⁶ E. Simion, **op. cit.**, p. 42.

¹³⁶⁷ Ibidem.

¹³⁶⁸ T. Arghezi, **op. cit.**, Suiș, p. 252.

¹³⁶⁹ Idem, vol. II, **Până atunci**, p. 7.

¹³⁷⁰ T. Arghezi, **op. cit.**, **La stele**, p. 9.

¹³⁷¹ Goethe, **Faust**, p. 99.

¹³⁷² Aron Cotruș, **Versuri**, Editura Minerva, București, 1985, p. 40.

¹³⁷³ Ibidem, p. 48.

¹³⁷⁴ Ibidem, p. 79.

¹³⁷⁵ Ibidem, p. 78.

verifică, astfel, setul de comparații cu substrat titanesc întrebuițat de Perpessicius pentru a caracteriza un poet care are „destinul unui leu din Numidia, închis în cușca cu gratii a unui circ roman” și întruchipează „un soi de Prometeu, devorat de propriile-i năzuinți”¹³⁷⁶. Și George Călinescu observa apartenența organică a lui Aron Cotruș la „familia poeților barocului giganticului, ai mesianismului apocaliptic (linia Walt Whitman, Verhaeren, Blok, Bjelyi, Esenin)”¹³⁷⁷, în timp ce Ov. Crohmălniceanu vorbea de „acea *Formlosigkeit* a unei întinse părți din lirica expresionistă”¹³⁷⁸.

Simbolul vegetal preferat al poetului este bradul (ales cândva și de B. P. Hasdeu), adevărat *axis mundi* ce țintește **Către cer**. Totuși, verticalitatea cutezătoare nu funcționează ca un principiu de ordine, întrucât corespondentul uman al bradului este **Nebunul**, în fapt un titan ce nu-și poate controla năprasnica forță: „În pieptul meu se zbat puteri de uriaș/cum nicicând n-au mai fost pe lume-ntr-altul.../și tari cum e bazaltul/sunt mușchii supti pe brațu-mi uriaș”¹³⁷⁹. Ca și în cazul lui Eminescu, titanismul nu se rezumă la o exhibare a forței brute, ci crește către tragismul genialității: „O, creierul: coroana mea de aur,/întregul meu tezaur!/O, creierul: coroana mea de spin”¹³⁸⁰. Exortarea este, adesea, modul liric ales de Cotruș pentru a-și traduce în cuvânt explozia temperamentală: „Ciocan să-ți fie vrerea; răbdarea: nicovală/Dac-ai căzut o clipă în marea-nvălmășeală,/Mai dârzi,/Mai drept, te scoală?” (**Ciocan Să-Ti Fie Vrerea**)¹³⁸¹. Dispoziția artistului este romantică, înrudită cu entuziasmul antiburghez al lui Mickiewicz: „Dacă m-arunc năvalnic unde e lupta mare,/Nu-mi stăviliți avântul cu micul vostru sfat”¹³⁸².

Cu volumul **Măine** (1928), poetul se retrage în munții Transilvaniei deoarece, așa cum însuși mărturisește, **Aici E Dârzia-Mi Toată**: „Aici e dârzia-mi toată!/Cu inimă neînfricată/ca Horia/crunt/vreau să-nfrunt/a nedreptăților roată...”¹³⁸³. Muntele, *topos* al confluenței titanismului cu genialitatea, este și locul unde **Întrebările se-nfing în mine ca niște sîrme ghimpate**: „O, nici un deal nu-i așa de nalt ca dealul gândului!”¹³⁸⁴.

Ov. Crohmălniceanu considera că „acumularea de epitete ale grandiosului în înșiruirii nesfârșite” și „fluxul exaltant al limbajului vaticinar”¹³⁸⁵ diminuează imagistica și plasticitatea cuvântului, iar „funcția principală poetică o preia patosul activist”¹³⁸⁶. Aron Cotruș a beneficiat, totuși, de revoluționarea argheziană a limbajului poetic; lirismul său nu mai apelează la modalitățile expresivității romantice, selectând – ca principală formulă stilistică – doar hiperbola. Scriitorului transilvănean îi revine, mai cu seamă, meritul de a fi creat un limbaj poetic generator de motricitate sufletească în direcția eroismului și excepționalului. Tot ca un erou – al graiului – este descris și Eminescu, în poemul omonim din 1939, căruia Cotruș i se adresează mai mult decât admirativ cu „Dante valah, Măria-Ta” și-i atribuie modificarea glorioasă a destinului României în modernitate: „râvnind nemărginirea și înaltul,/hamal cu fruntea-n cer, hamal de fier,/ai ridicat năprasnic din străfunduri supt, stingber,/ca pe-o minune nouă-, țara asta,/i-ai înălțat în soare, peste lume creasta,/ca nimeni altul...”¹³⁸⁷. În fața acestei admirații nestăvilite, zămislițoare de mari energii poetice, portretul intelectual al lui Eminescu, realizat deseori în manieră negativistă de atâția alții („un profet național *à rebours*”¹³⁸⁸), se anihilează de la sine.

•

¹³⁷⁶ Perpessicius, **Aron Cotruș: „În robia lor”**, în **Opere**, 2, Editura pentru Literatură, București, 1967, p. 201.

¹³⁷⁷ G. Călinescu, **Compendiu**, p. 337;

¹³⁷⁸ Ov. S. Crohmălniceanu, **op. cit.**, vol. II, p. 520.

¹³⁷⁹ A. Cotruș, **op. cit.**, p. 120.

¹³⁸⁰ Ibidem, p. 125.

¹³⁸¹ Ibidem, p. 166.

¹³⁸² Adam Mickiewicz, **op. cit.**, **Corăbierul**, p. 34.

¹³⁸³ A. Cotruș, **op. cit.**, p. 183.

¹³⁸⁴ Ibidem, p. 185.

¹³⁸⁵ Ov. S. Crohmălniceanu, **op. cit.**, p. 521.

¹³⁸⁶ Ibidem, p. 524.

¹³⁸⁷ A. Cotruș, **op. cit.**, p. 257.

¹³⁸⁸ E. Cioran, **op. cit.**, p. 25.

Primul volum de versuri al lui **Lucian Blaga, Poemele luminii** din 1919, se deschide cu un poem (**Eu nu strivesc corola de minuni a lumii**) ce îndeplinește funcția de profesie de credință a geniului artistic împresurat de decorul tot mai indiferent la sortilegiile artei al lumii moderne: „*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii/și nu ucid/cu mintea tainele, ce le-ntâlnesc/în calea mea/în flori, în ochi, pe buze ori morminte*”¹³⁸⁹. Poetul se dezvăluie, în timpurile moderne, ca un protegiuitor al vieții „întru mister și pentru revelare”; făptura sa, cuprinsă de elanul pur al bucuriei de a lua contact cu minunățiile create de divinitate, se lansează într-un dans primitiv, eliberator de energii mistice: „*O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat!/Să nu se simtă Dumnezeu/în mine/un rob în temniță – încătușat./Pământule, dă-mi aripi:/săgeată vreau să fiu să spintec/nemărginirea,/să nu mai văd în preajmă decât cer,/deasupra cer,/și cer sub mine -/și-aprins și-n valuri de lumină/să joc/străfulgerat de-avânturi nemaipomenite/ca să răsufle liber Dumnezeu în mine, să nu cârtească: << Sunt rob în temniță!>>*”¹³⁹⁰. Ov. S. Crohmălniceanu identifica originile nietzscheiene ale vitalismului dionisiac¹³⁹¹ ce permează substanța versurilor de tinerețe ale poetului. Tratatând despre „poezia sentimentului cosmic și a fiorului metafizic”, capitol la care îi încadra pe Lucian Blaga și pe Alexandru Philippide, istoricul literar remarca faptul că „eul liric cunoaște o irepresibilă dilatare cosmică, părăsește carcera individualității și, mânat de porniri coplesitoare, tinde să se reverse asupra lumii, imprimându-i elanul său vital”¹³⁹². Despre influența lui Nietzsche vorbește și Eugen Lovinescu, acuzându-l pe tânărul poet de atonie emoțională și de faptul că transpunea în poezia sa doar „senzația frenetică”, provocând, astfel, o „reducere la senzație a emoției”, iar prin surprinderea descompunerii „împinse pînă la pulverizare” a sentimentelor, criticul credea a fi descoperit „insuficiența lirismului modern”¹³⁹³, în totalitatea lui.

„Ciocănită mai de aproape, expresia aceasta ni se descopere ca improprie”¹³⁹⁴. Vitalismul blagian nu este rod numai al sugestiilor nietzscheiene sau expresioniste, ci și al datului etnic, conform căruia poetul este un avatar al strămoșului comun unui întreg neam: „*Se spune că strămoșii, cari au murit fără de vreme,/cu sânge tânăr încă-n vine,/cu patimi mari în sânge,/cu soare viu în patimi,/vin,/vin să-și trăiască mai departe/în noi/viața netrăită*”¹³⁹⁵. Explozia aceasta energetică va fi interiorizată, urmând să fie redată prin intermediul unei religiozități vulcanice: „*Dar munții – unde-s? Munții,/pe care să-i mut din cale cu credința mea?*”¹³⁹⁶. Spiritul artistului rămâne, la această epocă, sub semnul dionisiacului intempestiv, oricât de complex ar fi deghizat acesta sub haina simbolurilor creștine. Când nu construiește poezia în jurul unui conținut epic, tânărul Blaga adoptă metoda directă a confesiunii: „*Nu-mi presimți tu nebunia când auzi/cum murmură vieța-n mine/ca un izvor/năvalnic într-o peșteră răsunătoare?*”¹³⁹⁷.

Voluptățile păgâne, pe care poetul nu și le poate reprimă, nu constituie nicidecum un motiv de lamentație în marginea firii păcătoase a fiilor lui Adam: „*Spre soare râd!/Eu nu-mi am inima în cap,/Nici creieri n-am în inimă./Sunt beat de lume și-s păgân!*”¹³⁹⁸. Demonia are ca sursă tocmai separația dintre *minte* și *inimă*; iraționalul și raționalul constituie două aspecte complementare ale naturii umane și, răpit de fluxul nestăvilat al fantaziei, Blaga reinterpretează doctrina creștină într-un mod original, mărturisind în favoarea unei învățături (*airesis*) neortodoxe: „*Ca un eretic stau pe gânduri și mă-ntreb:/De unde-și are raiul -/lumina? – Știu: Îl luminează iadul/cu flăcările lui!*”¹³⁹⁹. De la o erotică panic-naturistă și de la o religiozitate cu infuzii maniheiste, nu mai rămâne decât un pas

¹³⁸⁹ Lucian Blaga, **Poezii**, Editura Cartea Românească, București, 1982, p. 9.

¹³⁹⁰ Idem, **Vreau să joc**, p. 11.

¹³⁹¹ Ov. S. Crohmălniceanu, **Literatura română între cele două războaie**, vol. II, Editura Minerva, București, 1974, p. 219.

¹³⁹² Ibidem, p. 220.

¹³⁹³ Eugen Lovinescu, **op. cit.**, p. 179.

¹³⁹⁴ L. Blaga, **Trilogia culturii, Orizont și stil**, p. 3.

¹³⁹⁵ L. Blaga, **op. cit.**, Liniște, p. 16.

¹³⁹⁶ Ibidem, **Dar munții – unde-s?**, p. 19.

¹³⁹⁷ Ibidem, **Nu-mi presimți?**, p. 20.

¹³⁹⁸ Ibidem, **Lumina raiului**, p. 21.

¹³⁹⁹ Ibidem, idem,

până la venerația panteistă a creației ca *imago Dei*, iar poetul și-l asumă fără zăbavă: „*De ce-n aprinse dimineți de vară/mă simt un picur de dumnezeire pe pământ/și-n genunches în fața mea ca-n fața unui idol?*”¹⁴⁰⁰.

Volumul **Pașii Profetului**, din 1921, reia multe din pulsațiile energetice, din acea *sauvagerie* a **Poemelor luminii**, reușind o îmbinare a titanismului cu demonismul, precum în poemul cu titlu exortativ **Veniți după mine tovarăși!**: „*C-un chiot vreau astăzi să-nchin/În cinstea sălbaticii mele minuni?*” sau „*Sunt beat și aș vrea să dărâm tot ce-i vis,/ce e templu și altar!*”¹⁴⁰¹. Aceeași tinerețe debordantă se face simțită în **Dați-mi un trup voi munților**, unde poetul-titan simte nevoia de a-și înveșmînta sufletul entuziast într-o materie minerală, inexpugnabilă prin duritatea ei. „*Lutul slab*” al cărnii se dovedește nevolnic pentru „*strașnicul suflet*” al celui ce-și dorește un trup de stâncă, trup în care „*nebulia în plin*” să se poată „*descărca*”. Munții înșiși se vor dovedi insuficienți pentru cuprinderea anvergurii sufletești a poetului ce, în gradație ascendentă, îi solicită acum Pământului: „*fii amfora eului meu îndărătnic?*”. Natura titaniană va dezvolta un eros pe măsură, iubirea sa cotropind universul în toată necuprinderea lui: „*Când aș iubi,/mi-aș întinde spre cer toate mările/ca niște vânjoase, sălbatic brațe fierbinți,/spre cer/să-l cuprind,/mijlocul să-i frâng/să-i sărut sclipitoarele stele*”¹⁴⁰². Elanul sentimentului este acompaniat, însă, de o tensiune cogitativă ardentă și *Lumea* este chemată să „*răcorească*” „*fruntea-nfierbântată/ca nisipul dogorât*”¹⁴⁰³ a..geniului-profet.

Vitalitatea universului poetic blagian, simbolizată de ludicul panic și de entuziasmul ditirambic, este diminuată, treptat, de înstăpânirea unui alt eon al Spiritului universal, eon ce aparține unei divinități mâhnite, saturniene: „*Subt clopot de vecerne Pan e trist./Pe-o cărăruie trece umbra/de culoarea lunii/a lui Crist.*”¹⁴⁰⁴. Mini-ciclul de poeme **Moartea lui Pan** anunță tocmai anxietatea expresionistă, a cărei tensiune - consideră Ov. S. Crohmălniceanu¹⁴⁰⁵ – poate fi comparată numai cu cea din poeziile lui Georg Trakl. Demonismul noii ordini a invadat armonia naturală a vechii organizări universale și, odată cu el, viziunile poetului preiau, leit-motivic, imaginea devastată a unei *Menscheitsdämmerung*¹⁴⁰⁶. O altă serie de poeme reunite sub un titlu de rezonanță medievală, **Pustnicul**, continuă să redea, într-o atmosferă faustică, efectele dezagregării paradisului panic. Glasul Spiritului Pământului exprimă patima barocă de a reuni într-un singur tot două naturi absolut incompatibile, spiritul și materia: „*Din veci mă arde-același gând:/să fii pământ – și totuși să lucești ca stea!*”¹⁴⁰⁷. Realitățile contrastante se înfruntă neîncetat „*în spațiul nespațial al cerului*”¹⁴⁰⁸, culminând cu provocarea lansată divinității de un Lucifer mai mult byronian decât miltonian: „*De câte ori priveam această ordine divină/și lumea văduvă de cel din urmă strop/de minte,/aș fi voit în fața Celui Veșnic blând să mă ridic/în arătarea mea de șarpe fără vină -/și îmbiindu-i mărul cunoștinței/umilit să-i zic:/Nu ți-ar strica Înalt-Prea-Sfinte/să guști din el și Tu un pic!*”¹⁴⁰⁹. Sub tiparul unei moralități medievale, Bлага, asemenea lui Eminescu în **Demonism**, inversează ordinea spirituală consacrată, fără ca luciferismul său să mai cunoască revolta marilor romantici – un demonism veleitar, așadar, menținut la nivelul monologului interior, relevând epuizarea comoției expresioniste cu mult timp înaintea survenirii catastrofei.

Dezolarea decorului de factură expresionistă îi este caracteristică și lui **Alexandru Philippide**, relevantă, în acest sens, fiind chiar titulatura volumului său de versuri din 1922, **Aur sterp**. Într-un grupaj de poeme denumit **Popasuri pe marginea vremii**, poetul, ce trăiește mintal un solstițiu al vârstei sistemului solar, se întreabă dacă: „*Bătrânul Soare orb trăiește încă?*”¹⁴¹⁰.

¹⁴⁰⁰ Ibidem, **Pax Magna**, p. 34.

¹⁴⁰¹ L. Blaga, **op. cit.**, p. 42.

¹⁴⁰² Ibidem, p. 50.

¹⁴⁰³ Ibidem, **Strigăt în pustie**, p. 53.

¹⁴⁰⁴ Ibidem, **Umbra**, p. 58.

¹⁴⁰⁵ Ov. S. Crohmălniceanu, **op. cit.**, vol. II, p. 227.

¹⁴⁰⁶ Ibidem, p. 230.

¹⁴⁰⁷ L. Blaga, **op. cit.**, p. 61.

¹⁴⁰⁸ Ibidem, p. 65.

¹⁴⁰⁹ Ibidem, p. 69.

¹⁴¹⁰ Al. Philippide, **Poezii. Proză**, Editura Minerva, București, 1984, p. 16.

Scena lumii devine un **Desen murdar** pe care spațiul și timpul se dezagregă deopotrivă: „*Văzduhu-n zdrênțe-atârnă pe câmpie./[...]Pe-aceia vântul suflă veșnicie,/Și Timpul, prin noroi, pășește strâmb!*”¹⁴¹¹. Contaminată în profunzime se dovedește a fi și substanța umană cea mai sensibilă, *psyché*, asemuită acum unui **Țintirim**, căci: „*Dacă privești în suflet mult, ți-e frig*”¹⁴¹². Discordia (*veikos*), de care vorbea Empedocle, transformă universul într-un **Preludiu de toamnă** cu sonorități sepulcrale: „*Pe-un deal, la margine de târg, umflat/Și vână, soarele s-a spânzurat*”¹⁴¹³. Poetul trăitor **În preajma veșniciei** anunță iminența unui cataclism insolit, ca măsură punitivă aplicată unei rase căzute în *hybris*: „*Îndată clopotele au să zboare/În cavalcadă către soare, Și-au să se-ntoarcă liniștit, la trap,/Să ne cadă pe cap,/Să ne cadă pe cap*”¹⁴¹⁴. Este sfârșitul epocii romantice pe care Hölderlin și-o imagina înflorind sub semnul masculin al lui Apollo: „*Soare, tu floare a florilor mele*”¹⁴¹⁵, dar și un avertisment dat civilizației reificatoare, în directă descendență eminesciană.

Ceea ce-l evidențiază pe Al. Philippide, însă, este rolul jucat, alături de Lucian Blaga, în reorientarea poeziei române către „amețitoarele visuri cosmice eminesciene”¹⁴¹⁶. Ov. Crohmălniceanu considera că eul poetului se „cosmicizează”¹⁴¹⁷ prin impersonalizare – caz identic cu cele ale lui Baudelaire și Mallarmé -, având ca rezultat un „copleșitor avânt romantic” ce reușește să înalțe spiritul „deasupra dezastrelor existenței la o ardență rece, ideală”¹⁴¹⁸. Răzvrătitul din **Izgonirea lui Prometeu** a fost comparat cu „Prințul” arghezian ori cu supraomul lui Nietzsche¹⁴¹⁹, în ceea ce privește inadaptabilitatea sa funciară la o umanitate oportunistă. Dar titanul răstignit în Caucaz este, la Philippide, în primul rând un vagant galactic, însetat de acțiune și refractar la perpetuarea în răgaz: „*Mă voi urca spre soarele puternic,/Să-ntâmpin vremea nouă-n drumul meu*”¹⁴²⁰. Acest alter-ego al poetului rămâne un obsedat al luminii percepute spațial, ca drum de parcurs către necunoscut, și patima sa se situează dincolo de orice răsplată ori sancțiune venită din partea semenilor: „*Ca un vulcan lumina-n mine fiarbă!/[...]Bulboana soarelui clocotitor/Pe veșnicie să mă soarbă*”¹⁴²¹. Idealismul solar al eroului lui Shelley rămâne în vigoare și la poetul român, căci, și la el, Prometeu reprezintă: „tipul celei mai înalte desăvârșiri a naturii morale și intelectuale, care, mânat de cele mai curate și mai îndreptățite imbolduri, năzuiește spre cele mai bune și mai nobile țeluri”¹⁴²².

Sub semnul titanismului debutează și volumul din 1930, **Stânci fulgerate**, poemul **Frontispiciu** proclamând materialitatea aspră a substanței sufletești: „*Mi-am plămădit un suflet din țândări de bolid,/Aerian și aspru, cu nostalgii de vid*”. Ov. Crohmălniceanu observă că mijloacele expresioniste folosite aici sunt „destinate să împingă imagistic orice teme către un plan *stibial*”¹⁴²³. *Psyché* are însă sensibilitățile ei, pe care și le protejează izolându-se într-un timp glacial, caracteristic genialității pure: „*Când clița pământeană apasă greu pe gând/Desfășur albul viscol al stelelor în mine*”¹⁴²⁴.

Spre sfârșitul carierei poetice, Al. Philippide ajunge să practice un **Monolog în Babilon** (1967), prilej de a-și manifesta uimirea în fața unei schelării alambicate și proliferate la modul demonic, căreia este imposibil să-i afle **Tainicul țel**: „*Era un vâlmășag imens de scări,/Asemeni unei uriașe schele/Care-astupase cele patru zări./Și eu urcam și coboram pe ele./De lemn, de marmură, de lut, de*

¹⁴¹¹ Ibidem, p. 20.

¹⁴¹² Ibidem, p. 25.

¹⁴¹³ Ibidem, p. 26.

¹⁴¹⁴ Ibidem, p. 31.

¹⁴¹⁵ **Antologia poeziei romantice germane, Gotthard**, trad. de Al. Philippide, p. 43.

¹⁴¹⁶ Ov. S. Crohmălniceanu, **op. cit.**, vol. II, p. 256.

¹⁴¹⁷ Ibidem, p. 260.

¹⁴¹⁸ Ibidem, p. 270.

¹⁴¹⁹ Ibidem, p. 266.

¹⁴²⁰ Al. Philippide, **op. cit.**, p. 43.

¹⁴²¹ Ibidem, p. 44.

¹⁴²² Shelley, **op. cit.**, p. 342.

¹⁴²³ Ov. S. Crohmălniceanu, **op. cit.**, vol. II, p. 267.

¹⁴²⁴ Al. Philippide, **op. cit.**, p. 47.

fier,/Și vechi și noi, și simple și luxoase,/Ce arhitect nebun le ridicase,/Haotică grămadă, către cer,/Într-un avânt de trepte hârțagoase?¹⁴²⁵. În tot acest haos cu aparențe de ordine străfulgeră un crâmpei de sens, însă el este pervertit și resemantizat la modul negativ: „Și sus, ca stâlpcii din vremi străvechi,/Rânjindu-și colții și ștergându-și pumnii,/Un Demon sta pe creștetul columnii/Și mă privea ca un prieten vechi¹⁴²⁶”. Observația că „prin onirismul lucid al poetului luăm contact cu marile mituri gnoseologice¹⁴²⁷” accentuează forța unui demers poetic ce recurge la absurdul grotesc pentru a releva mai bine combustia spirituală a unei umanități în derivă. În contra acestei aberații civilizatoare poetul imaginează – obsesie expresionistă – o **Răzvrătire** a naturii – „*viseș o răzvrătire a lumii vegetale*” – care nu face decât să potențeze demonia unui univers aflat într-o expansiune hibridă și imprevizibilă: „*Eucaliptii și cedri cu brațe uriașe/Și baobabi bubonici cu trupul numai noduri/Se năpustesc năprasnici spre marile orașe/Zdrobind palate, fabrici, gări, hale, turnuri, poduri/[...]/Și arbori fără nume, giganți cu brațe-cângi,/Les fioroși din junglă cu uraganu-n coarne/Purtând, drept coliere, șerpi boa și, drept goarne,/Maimuțe urlătoare împleticite-n crengi¹⁴²⁸*”. Periplul poetului se va încheia **Prin niște locuri rele**, adevărate bolgii à la Lautréamont, un „*șuoi de zidărie*” din care ființarea este eliminată, și care are drept luminător celest „*Un fel de soare alb și lăbărtat,/Bulboană-n cer de șapte ori mai mare/Decât obișnuitul nostru soare*”. Acest. soare-hidră domnește peste o „*metropolă funerară*”, în fapt „*Un încalcit amestec uriaș/De scări, de stâlpi, de bolți, de monumente,/Îngrămădiri de piatră și de fier,/Sucite-arhitecturi arborescente/Escaladând vâzdubul pân-la cer,/Un babilon de turnuri și palate¹⁴²⁹*”. Reiterând viziunea eminesciană din **Privesc orașul furnicar...**, poetul modern aduce în plus spaima de o biologie hipertrofiată, creând imaginea coșmarescă a unei mișunări pestilențiale: „*Vedeam un furnicar de oameni, dar/Nu deslușeam o singură figură./Parc-ar fi fost o mare vietate,/Ca mugurii aceluiași poliș,/Un trup în mii de trupuri îmbinate/Și-n mii și mii de fețe-același chip¹⁴³⁰*”. Întoarcerea, din ce în ce mai hotărâtă, către estetica urâtului expresiv – desființarea clarității conturului și contorsionarea liniei drepte sau ondulate la modul elegant -, Al. Philippide o practică în semn de protest față de reificarea substanței umane – un inadaptat romantic, așadar, într-un univers poluat, *urbi et orbi*, de o trufie tehnicistă, dezumanizantă, un univers în care Apollo a fost înlocuit de un „*Ochi alb și orb holbat pe-albastra boltă¹⁴³¹*”.

Tradiționalismul lui **Vasile Voiculescu** diferă de cel al lui Ion Pillat și prin convulsiile stihiale ale peisajului interior și exterior, el creând ceea ce Ov. Crohmălniceanu numește un „peisaj ciclopice”. Nuanța etică a versului voiculescian se traduce într-o titanomahie a sentimentelor morale, încheștare redată cel mai expresiv la nivelul stilistic al alegoriei. Dar și alegoriile sale – intuiția același critic – sunt chemate „să figureze procese morale” care se dovedesc „mai totdeauna dramatice” și „implică o luptă grea între spirit și materie, aceasta din urmă caracterizându-se prin marea ei duritate și rezistență minerală¹⁴³²”. Tot Ov. Crohmălniceanu opina că autentică personalitate artistică a poetului se dezvăluie o dată cu apariția volumului **Pârgă** (1921), unde natura lui „telurică, înfiorată de puternice aspirații spirituale¹⁴³³”, se manifestă în toată complexitatea sa. Volumul, de altfel, conține mesajul unui **Prometeu** introvertit, titan al bătăliei pentru redutele sufletești, prea puțin interesat de ciocnirile cu un Olimp ce prețuiește forța brută: „*Ci, ne-ncetat ciocnindu-mă cu mine,/M-am strădui să scapăr singur eu¹⁴³⁴*”. Eroul voiculescian își

¹⁴²⁵ Ibidem, p.95.

¹⁴²⁶ Ibidem, p. 98.

¹⁴²⁷ Ov. S. Crohmălniceanu, **op. cit.**, vol. II, p. 281.

¹⁴²⁸ Al. Philippide, **op. cit.**, p. 102.

¹⁴²⁹ Ibidem, p. 121.

¹⁴³⁰ Ibidem, p. 123.

¹⁴³¹ Ibidem, p. 128.

¹⁴³² Ov. S. Crohmălniceanu, **op. cit.**, vol. II, p. 290.

¹⁴³³ Ibidem, p. 289.

¹⁴³⁴ Vasile Voiculescu, **Poezii**, Ed. Porto-Franco, Galați, 1995, p. 9.

marchează viziunile angelice cu note contrapunctice la o *ars poetica* aflată cu precădere sub semnul numinosului: „*Urează-mi luptă, nu-mi ura izbândă*” (**Urează-mi**)¹⁴³⁵.

Culegerea de versuri **Urcuș**, din 1937, îl aduce în prim plan pe **Noul vânător** care: „*Pe piscuri reci de cifre-și trece anii/ Și munți de slove-ncălecând mereu, / El umblă pe-nălțimile Sataniei/ Cu gândul de-a vâna pe Dumnezeu*”¹⁴³⁶. Actorul liric evoluează pe dimensiunea argheziană a lui *sau-sau*, însă, în adâncuri, poetul-demiurg, deși aflat în crâncenă încheștare cu năzăririle cărnii, nu oscilează real între polul plus și polul minus - direcția este una singură, ascensională.

În **Întrezăriri** (1940), psalmistul modern intonează **Cântecul omului**, înălțând ființa la demnitatea geniului nepămîntesc: „*Sunt soi neîmpămîntenit. / Atârn de-o altă-mpărăție, / [...] / Și din cereasca panoplie / Aleg doar dubul ascuțit*”¹⁴³⁷. Aceași detașare eminesciană de regimul teluricului și, totodată, aceeași exuberanță vitalistă – comună lui Argezi și Blaga – care-l face pe supra-omul inspirat să se contemple în calitate de *axis mundi*: „*Cu părul meu se-nfășură pământul / Și-nșipt în el stau grindă pentru glob...*”¹⁴³⁸. Aspectul compozit, grevat de tensiuni interioare inexorabile, al sufletului învins de ispita creației lirice devine și mai pregnant în **Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginată de V. Voiculescu**, publicate postum în 1964. Aici, creatorul își revendică pătimaș condiția de geniu-artist, orgolios, dar și arzând în văpăile iubirii: „*Eu îmi clădesc sonetul în piscuri, o cetate / Cu rimele creneluri și orice vers un zid*”¹⁴³⁹ (**Sonetul CLXII**). Când iubirea se lasă în voia plăcerilor carnale, demonice, ghimpele conștiinței îl sfâșie nemilos pe cel care se bizuise prematur pe infailibilitatea lui spirituală; asemenea lui W. Blake, îndrăgostitul trăiește ‘*on the abyss of the five senses*’¹⁴⁴⁰. Traseul trăirilor estetice se încapățânează să rămână unul oscilant, în fond uman tocmai prin imprevizibilitatea sa: „*În alba-ți demonie căzut fără scăpare, / Presimt ce-i veșnicia cu fiecare chin, / Și simțuri-le-mi, șase năpârci spăimântătoare, / De tine asmuțite, mă-mbată cu venin. / De gerul voluptății durerile-mi scânteie*” (**Sonetul CCI**). Nereușind să rămână identic cu sine însuși, poetul locuiește un limb al contradicțiilor, peisaj sufletesc nesatisfăcător pentru apetiturile sale mistice, ceea ce nu-l determină, totuși, să devină un titan al luptei în contra șovăielniciei naturii umane. În pofida tribulațiilor morale, crezul sonetistului are ca punct de plecare dictonul *homo sum...*: „*Și plâng, Adam nemernic, la sacre porți de rai, / Din iadurile-ți nalte afară când mă dai...*”¹⁴⁴¹. Cu referire la ineditul baroc al acestui ciclu de sonete, Zoe Dumitrescu-Bușulenga își exprima părerea că „iubirea reia înfățișările succesive din urcușul gândirii poetice a lui Voiculescu, de la cea arzătoare în trup la cea luminoasă și purificată a spiritului, la cea titanică, prometeică, demiurgică, neclintit însă raportate la zenitul ideii, al creației prime, al eternelor arhetipuri.”¹⁴⁴².

Poezia din a doua jumătate a secolului XX evoluează, fatidic, sub o zodie demonică. Cel mai eficient și mai crud veac din istoria umanității lasă urme sub formă de cicatrice și în creația artistică. Poeziile lui **A. E. Baconsky**, reunite în 1969 sub titlul **Cadavre în vid**, tind să surprindă, într-un limbaj complex metaforizat, deruta spirituală a unei lumi amețite de perspectiva mecanizării ori electronizării totale a vieții individului tot mai mult rupt de natură și de firea sa intimă. Este mesajul emis de un poet care „crede în superioritatea artei – remarcă Eugen Simion - ; poezia și eseistica lui puțin scorțoasă, cultă în chip excesiv, însă profundă și originală, apără totdeauna imaginea creatorului solemn, estetizant, seniorial, pierdut în cerul marilor modele.”¹⁴⁴³. Dumitru Micu consideră că Baconski contribuie la „estetizarea melancoliei” deoarece poezia lui

¹⁴³⁵ Ibidem, p. 13.

¹⁴³⁶ Ibidem, p. 44.

¹⁴³⁷ Ibidem, p. 54.

¹⁴³⁸ Ibidem, p. 61.

¹⁴³⁹ Ibidem, p. 87.

¹⁴⁴⁰ **An Anthology of English Literature, The Romantic Age, The marriage of Heaven and Hell**, („pe marginea abisului celor cinci simțuri”, trad. n.), p. 41.

¹⁴⁴¹ Vasile Voiculescu, **op. cit.**, p. 95.

¹⁴⁴² Zoe Dumitrescu-Bușulenga, **Ultimele Sonete în opera lui Vasile Voiculescu**, în *Viața Românească*, nr. 5, 1973, pp. 98-99.

¹⁴⁴³ Eugen Simion, **Scriitori români de azi**, vol. III, Editura Litera, București, 1998, p. 29.

învederează „aplecarea către fluid, difuz, brumos, cețos, evanescent, himeric. <<Metoda>> poetului, pronunțat impresionistă, este contemplația, plutirea în reverie.”¹⁴⁴⁴. **Cadavre în vid** exploatează reveria inutilului, pe care o încearcă **Hamlet apocriful**, dezamăgit de lipsa de eroism a tragediei transpuse în modernitate: „*nu mai ai nici pe cine ucide/ și nici de cine să fii ucis*”¹⁴⁴⁵. Universul modernității se compune din schematism și algoritmi ai formelor fără fond; non-sensul își perpetuează indigența zgomotoasă asemenea unui *perpetuum mobile* și tablourile baconskiene tind să se apropie ca subiect, mai puțin ca generozitate a tușei, de cele ale lui Al. Philippide: „*Doamne al visului, sângele/ nu mai are venin – gilotina/ decapitează cadavre./ un Nu, poate un Nu,/ Ar mai fi de rostit/ în această biserică goală/ unde predică fără încetare,/ o bandă de magnetofon*” (**Aleluia**).¹⁴⁴⁶. Disparația leibnizienei *ratio sufficiens* face imposibilă orice transfigurare onirică a realității mutilate. Lumea-coșciug din poemul eminescian **Demonism** revine ca imagine orfic-malefică a unei existențe golite de semnificație, asumată ironic ca o **Seară idilică**: „*Pune coșciugului coarde noi și fii nepribănit trubadur/ frumuseții acesteia, închide ochii și cântă/ până când auzi-vei bulgării de țărână/ sunând în carcasa violoncelului tău.*”¹⁴⁴⁷. Până și înălțarea sufletească ce acompania **Cântecul cavalerului** este diluată de tristețea emanată de un veac absurd; eposul glorios se încarcă de imagini ale funebrului: „*Am tăiat cu spada noaptea-ntreagă/ până când în locul zorilor au venit corbii,/ corbii erau heraldzii absurdelor mele victorii/ risipindu-mi numele urbi et orbi*”¹⁴⁴⁸. În dezolarea generală, fostele simboluri romantice, generatoare de lirism la modul infatigabil, devin indezirabile și nu mai reprezintă decât un act cultural revolut, un **Gând exilat**: „*pentru cine-mi mai toarnă și luna/ noapte de noapte în craniu/ fosforul ei?*”¹⁴⁴⁹. Primăvara, timp al palingenezei, a devenit un demonic **Anotimp electronic** din care se detașează mai cu seamă **Martie falsul**, scenariu ratat al unei înjghebări artificiale ce încearcă să țină loc de miracol al resuscitării naturii: „*false păsări adorm/ sus în văzduh – și falsul craniu/ emite mesaje cifrate/ falsului soare.*”¹⁴⁵⁰. În felul acesta, un poet al impresiei redată cu ajutorul metaforei fastuoase demisionează de la incantația magic-benignă, adoptând proferarea blestemului ca unică metodă a exorcizării prezentului de fantasmale descumpănitoare ale viitorului.

Pentru **Nichita Stănescu** cel din primul volum, **Sensul iubirii** (1960), demonicul este echivalat cu ororile produse de război, orori surprinse într-o imagine extrem de dinamică: „*Războiul înfinge-n câmpie/săgeata trupurilor rupte*” (**Meditație de iarnă**)¹⁴⁵¹. **O viziune a sentimentelor**, volumul din 1964, plasat și el sub semnul afectivului, descoperă pornirile ascensionale combinate, așa cum se va întâmpla mai tot timpul la poetul care va cânta **Oul și sfera**, cu un simț „*rectiliniu*” al înregistrării datelor realului. Un **Cântec** descrie zbaterea incipientă a gândirii, tâlmăcită în regim oniric: „*Visam tot timpul linii drepte/ și-o febră a plecărilor în sus*”¹⁴⁵². Pentru „*acest tânăr Hyperion*”, scria Eugen Simion, „*cosmosul este un ansamblu de obiecte transparente, văzduhurile nu au tradiționalele vămi, plutirea este o mirifică aventură*”, criticul mai identificând și o „*poetică a zborului* asociată cu o *poetică a diafanului*”¹⁴⁵³. Această poetică este specifică romanticilor, care exaltă tinerețea și anulează efectele trecerii timpului prin zborul vertical la viteze cosmice către raiul entuziasmului și al inspirației, zbor descris în **Oda tinereții** a lui Mickiewicz: „*Scheletice lumi, fără inimi, nici dub./ Dă-mi tu, tinerețe, aripa ta sfântă/ Să zbor peste moartele lumi prin văzduh,/ S-ajung paradisul din bolta cea mare:/ Acolo, avântul stârnește minuni,/ Tulpile noi legănându-le-n floare/ Și fețe-aurii în nădejdi le-nveșmântă*”¹⁴⁵⁴.

¹⁴⁴⁴ Dumitru Micu, **Limbaje lirice contemporane**, Editura Minerva, București, 1988, p. 66.

¹⁴⁴⁵ A. E. Baconski, **Scrieri I – Poezii**, Editura Cartea Românească, București, 1990, p. 320.

¹⁴⁴⁶ Ibidem, p. 320.

¹⁴⁴⁷ Ibidem, p. 324.

¹⁴⁴⁸ Ibidem, p. 331.

¹⁴⁴⁹ Ibidem, p. 336.

¹⁴⁵⁰ Ibidem, p. 349.

¹⁴⁵¹ Nichita Stănescu, **Poezii**, Editura Minerva, București, 1988, p. 12.

¹⁴⁵² Ibidem, p. 32.

¹⁴⁵³ E. Simion, **op. cit.**, vol. III, p. 87.

¹⁴⁵⁴ Adam Mickiewicz, **op. cit.**, p. 11.

Cu începere din 1965, poetul își cere **Dreptul la timp**, în fapt un demers titanic ce se va concretiza prin **Îndoirea luminii**: „*Încercam să încordez lumina,/ asemenea lui Ulisse arcul, în sala/ de piatră a peșitorilor*”. Atletul acesta are viziunea concreteții razei solare pe care încearcă să o disciplineze prin frângere: „*Încercam să aplec lumina,/ s-o frâng pe genunchi, ca pe o sabie,/ dar tășul ei îmi sărea din mâini,/ retezându-mi degetele/ /.../ / Și luam lumina în brațe/ ca pe un trunchi de copac,/ și încercam să se lase-ndoită de mine*”¹⁴⁵⁵. Încleștarea cu abstracțiunile, rămasă fără izbândă, îl aruncă pe noul Ulise într-o stagnare demonică, stază contemplativă având ca obiect abisul nocturn, funebru al eului întors asupra sa, ca oglindă tumefiantă a cosmosului: „*Stam la marginea unui lac negru/ cu un singur țârm -/ (osul frunții mele)/ și priveam prin el cum privești/ printr-o lupă. / / Priveam prin lentila neagră/ a visurilor de noapte,/ în adâncul pământului,/ unde soarele cădea fâlfâitor*”¹⁴⁵⁶. O asemenea resemnare tranzitorie îl convinge pe E. Simion să conchidă că „revolta nu mai ia forme titanice, înfrângerea nu mai trage după ea toate cerurile universului, poate și pentru faptul că poetul modern se revoltă având, încă de la început, conștiința eșecului”¹⁴⁵⁷.

Geniul stănescian revine la dorința de ordine antropocentrică în **Laus Ptolemaei** (1968), ordine fastă pentru deschiderea cognitivă a creatorului pe portativ liric: „*O, foame, / tu îmi împodobești totdeauna creștetul/ cu o aură de dinți*” (**Axios, axios!**)¹⁴⁵⁸. Anvergura pe verticală atinge, odată cu **Necuvintele** din 1969, tensiunea unui titanism demiurgic: „*Eu sunt făcut de Dumnezeu, pentru că/ eu l-am făcut pe Dumnezeu*”¹⁴⁵⁹.

Periplul cosmic al imaginației poetice va avea ca rezultat ciclul de poeme din **Epica Magna** (1978), poeme ce avertizează asupra descompunerii universale în urma decesului spiritului coagulant. În **Roata cu o singură spiță**, fostul entuziast al explorării spațiale prin intermediul sentimentului își amintește cum: „*Mirosea a mort de pe altă planetă./ Pe șirele spinărilor de cai/ încolțea iarba și o egretă./ Mirosea a mort de pe altă planetă*”¹⁴⁶⁰.

În aceste condiții, pentru a nu fi afectat de progresiva demonizare a lumii, poetul încearcă să se retragă în geometria plană a cuvântului – în fapt a necuvântului, ca negație a conținutului semantic -, așa cum atestă **O confesiune**: „*Aș vrea să locuiesc/ în propriile mele cuvinte*”¹⁴⁶¹. Aceasta este și explicația faptului că N. Stănescu începe să scrie în **Noduri și semne** (1982), dând curs tentației de a cifra cuneiform mesajul liric. Intenția criptică nu va fi dusă până la capăt, însă; în **Nod 5** descrierea geniului ca *unitas multiplex*, ca supremație a ființei devine explicită: „*El era un singur ochi peste tot,/ o singură gură de jur împrejur,/ un singur piept peste tot,/ o singură frunte de jur împrejur*”¹⁴⁶². Modelul, finalmente acceptat, rămâne geniul eminescian, expresie a condensării infinitului în finit, a plenitudinii umane: „*Cuvânt apăsând pe cuvânt/ ce umbră de codri surâzând!/ Gând apăsând pe gând,/ ce luceafăr în noapte arzând?*” (**Triptic eminescian**). Închinarea la icoana voievodului poeziei românești nu face decât să confirme diagnosticul lui E. Simion, conform căruia „toate aventurile spirituale ale lui Nichita Stănescu sfârșesc în același fel: în aproximarea, eterna aproximare a *sinelui*, <<cogito>>-ul poeziei sale, centrul gânditor al acestei Utopii”¹⁴⁶³.

Cele trei categorii ale spiritului, demonismul, titanismul și genialitatea, - atât de bine reprezentate în cadrul poeziei românești – emană, parcă neîncetat, din acea entitate inepuizabilă care este poezia eminesciană. De aceea credem potrivit a încheia itinerariul nostru de-a lungul poeziei românești cu adorația religioasă practică de **Valeriu Anania** în **Imn Eminescului**, adevărat acatist întru cinstirea răstignitului pe crucea poeziei. Celui considerat un „*haiduc al*

¹⁴⁵⁵ N. Stănescu, **op. cit.**, pp. 56-57.

¹⁴⁵⁶ **Ibidem**, p. 58.

¹⁴⁵⁷ E. Simion, **op. cit.**, vol. III, p. 117.

¹⁴⁵⁸ N. Stănescu, **op. cit.**, p. 142.

¹⁴⁵⁹ **Ibidem**, p. 181.

¹⁴⁶⁰ **Ibidem**, p. 254.

¹⁴⁶¹ **Ibidem**, p. 263.

¹⁴⁶² **Ibidem**, p. 306.

¹⁴⁶³ E. Simion, **op. cit.**, vol. III, p. 131.

*suferinții*¹⁴⁶⁴ i se celebrează cu precădere genialitatea, reflectată în harul de a crea limbaj poetic: „*bucură-te-nmugurire din gândire și din grai/bucură-te-nveșnicirea Eminescului Mihai!*” (**Treapta întâi**)¹⁴⁶⁵, dar și dârzenia arătată în lupta cu in justiția socială: „*bucură-te cel ce-i sparii pe cezarii puși pe trai/bucură-te-nveșnicirea Eminescului Mihai*” (**Treapta a cincea**)¹⁴⁶⁶.

Așadar, dacă ipostazele genialității și titanismului sunt exploatate plenar în perioada romantismului, inadaptarea fiind mai ales o atitudine orgolios-artistică, simbolismul sfârșitului de secol XIX și, mai cu seamă, expresionismul din prima jumătate a secolului XX aduc în avanscenă problematica demonică. De data aceasta demonul nu mai poate fi raportat la dreptul de veto exercitat de o conștiință socratică. (*τό δαιμόνιον*) sau la calitatea de semizeu (*ὁ δαίμων*), ci el va fi o reflectare a neîmplinirii metafizice și ontice a omului plasat în centrul lumii. Ceea ce trebuie remarcat cu necesitate, este că numai poezia eminesciană reușește să înglobeze toate cele trei *figuri* sau modalități de potențare, de adâncire și dezmarginire ale spațiului, timpului și eroului liric; poezia aceasta se apropie, prin amplitudinea inspirației și profunzimea interogației metafizice de condiția grandioasă a unui poem universal (*ein Weltgedicht*), condiție pe care și-o asumase și **Faust**-ul goethean. Iată de ce atât poeții contemporani, cât și cei ce vor urma lui Eminescu se vor îndrepta spre creația sa ca spre un *manteion*, un templu al divinației, în momentele când vor simți nevoia unui stimul imaginativ. O asemenea încercare- cum este cea de față - de sintetizare a aspectelor titanice, demonice și geniale din poezia românească nu poate decât să confirme marea forță de iradiere a viziunii eminesciene asupra efervescenței creatoare a conașionalilor săi. În acest sens, emblematic, opera poetului național asigură, prin simpla sa prezență, supraviețuirea dimensiunii romantic-eroice a unei poezii adesea dominate de formalism, spirit elegiac și innografie ocazională. Or, așa cum arăta Aureliu Goci într-o carte apărută în anul 2001: „poezia românească a parcurs două mari crize: *eminescianismul și proletcultismul*”, crize cu efecte categoric antagonice, deoarece ele „polarizează, în fond, tipurile umane esențiale: privighetoarea, care în noapte se caută pe sine, și ciocârliă, ce caută soarele în lumina lui orbitoare. Dar, ca în versurile shakespeareene, ciocârliă nu-și începe cântecul decât când își termină privighetoarea recitalul”¹⁴⁶⁷. Însă demersul meu caută să desființeze mitosul crizei declanșate de poezia eminesciană, arătând că nu se (mai) poate vorbi de un complex Eminescu în literatura română, ci de punerea bazelor unui destin cultural remarcabil, cu o înflorire exemplară în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

¹⁴⁶⁴ Valeriu Anania, **Imn Eminescului**, Editura Cartea Românească, București, 1992, p. 20.

¹⁴⁶⁵ Ibidem, p. 6.

¹⁴⁶⁶ Ibidem, p. 14.

¹⁴⁶⁷ Aureliu Goci, **Geneza și structura poeziei românești în secolul XX**, Editura 100+1 GRAMAR, București, 2001, p. 9.

CONCLUZII

Pe parcursul deplasării interesului eminescian de la odă la elegie, am putut urmări avatarurile eroilor lirici, epici și dramatici, avataruri care se influențează reciproc, se admiră sau se repudiază, dar nu ajung să se elimine ori să se substituie definitiv. Între ipostazele titanice, demonice și geniale există suprapuneri, dar ulterior ele se separă, fiecare revenind la o individualitate proprie, ce nu suferă transformări masive de substanță. Indiferent dacă are loc ascensiunea în paradisul geniului sau traversarea infernului demonic, titanul își va continua periplul lui inconfundabil, până la epuizarea marilor sale disponibilități energetice. Energia mi se pare a fi datul fundamental al imaginației eminesciene, calitate ce favorizează eroismul.

Gândirea social-umanitară a titanului, de factură dialectică, chiar antitetică (impulsivitate faustică), se diferențiază net de contemplativitatea geniului, care se raportează la umanitate doar în limita unei filosofii a istoriei și nu distinge nici un sens major în constructele specifice civilizației. Alăturarea goetheană a poeziei și adevărului nu-i este fastă lui Eminescu, la care imaginarul devansează descriptivul realist. Totuși, ghilotina timpului impune un transfer al imaginației reformatoare într-o dimensiune oniric-temporală. Delirul oniric va fi continuu alimentat de cogitația orfică. Istoria își găsește, astfel, salvarea în basm. Eficiența (critică) sincroniei diurne maschează magia diacroniei nocturne, magie caracterizată de spectaculosul feeric ori mitologic, dar și de rigoarea silogistică a înlănțuirii viziunilor. Cugetătorul care contrage lumea în cifră, acționează, de fapt, în sensul idealului antic de *musiké*. În felul acesta, componenta orfică devine un epifenomen al manifestării inteligenței cosmice, ordonatoare.

Timpului și spațiului dimensionate titanic din **Memento mori** li se vor alătura luxurianța biosferei și monumentalitatea geologiei. Sclipirea de basm oriental a materiei, feericul delicat și perdeliuirea mătăsoasă dau certitudinea conservării vârstei adamice, de aur, în *oikumena* genialității. Dochia-Lohengrin în plutire onirică spre Dacia arcadiană, țară a soarelui dar și *mundus subterraneus*, sub protecția codrului interplanetar și a muntelui cosmic, închipuie visul meliorist al genezei neamului. Geneza, la rândul ei, va fi pusă sub semnul anaxagorianului *νοϋς*, Dunărea gânditoare reflectând și ea ambițiile logosului, strălucirea adevărului. Este marea reușită a poetului de a-și fundamenta constructele imagine pe o solidă bază filosofică. În această lume valurile fluviului-bastion, valuri de timp, asigură regenerarea ciclică, măsura, și numai rareori conceptul surclasează plasticitatea imaginii.

Silogismul istoric, necruțător, face ca Dacia neptunică, feminină, să fie înfrântă de Roma uranică, masculină. Stihialul dacic, zeii călări pe bouri, nu pot stăvili invazia civilizatorilor anti-paradisiaci, întâmpinați de un Decebal bizantinizat, efigie a geniului schopenhauerian, ce își lansează profetia revanșardă. Dar Eminescu nu se ridică împotriva civilizației, căci și Imperiul Roman al începuturilor fusese tot o „barbarie sănătoasă”, ci în contra *cuceririi*, a manifestării violente, spiritul lui neregăsindu-se în largul său – precum în

cazul lui Petöfi – atunci când trebuie să lanseze chemarea la luptă. Comportamentul lui Mircea este relevant în acesta sens.

Prăbușirea stării edenice face ca Luceafărul să cadă sub necesitatea dură și impersonală a erosului. Un predeterminism hegelian ce dă seamă pentru durerea dislocării din sfera esențelor pure și pentru absurdul „luminilor”. În tiparul unei simetrii cu încărcătură morală inversată, Lermontov hotără ca Demonul însetat de iubire să se îndrăgostească de ascetica Tamară, în timp ce hedonista Cătălina invocă un iubit stelar ce o timorează prin cerebralitatea sa excesiv de luminoasă. Aflându-se în incapacitate de a *decoda* limbajul Luceafărului, ea recurge la „șantajul” botezului prin moarte, în fapt o amânare în vederea răzgândirii. Sortilegiul iubirii înseamnă și *descântec*, ademenire, așa cum observa G. Călinescu, dar mai cu seamă alegere titanică, înfruntare și dezmarginire a sorții (*τύχη*). Ipostaza supralunară a Luceafărului, Hyperion, luptă pentru schimbarea ordinului de ființare, dezvăluind un apetit gnoseologic dispus să-și asume tragicul ireversibilității. Zborul *dasein*-ului spre *ens realissima*, abstragerea numinoasă către nucleul demiurgic – *fons et origine* –, coincide cu *dezvelirea* chipului titanic. Proiectarea glorioasă în *abyssus superior* are ca scop *eliberarea* de sub atemporalitate, eliberare ce implică stingerea ființei, ridicarea harului, în compensație pentru profana „oră de iubire”. Cele două „nașteri” stihiale nu anunțau, însă, „setea de repaos” în imperiul sublunar. De abia momentul îndrăgostirii va face ca astrul reprezentat antropomorfic să nesocotească absurdul condiției umane: eleatismul inexorabil nu mai sfidează fatigantul *panta rhei*. Pentru a-și trezi arhiereul din uitarea rangului de ființare, Demiurgul îl va chema pe „numele de putere” (tehnică egipteană antică): Hyperion. În ființa hyperioncă se află cuprinse înțelegerea superioară a geniului, ceea ce predispune la neimplicare, și impulsul titanic de restructurare, de relansare a posibilului. Conștiința limitei se traduce în chestionarea ilimitatului – acesta este și sensul revoltei hyperionice. Oportunitatea tentativei sale este demonstrată de faptul că în structura fixă - (ptolemaico-aristotelică) a universului – numai Cătălin și Cătălina sunt puncte mișcătoare.

Astrul, ca emisar al cosmosului, e absorbit de haos, aceasta fiind „contradicția din chiar structura eminesciană, setea voluptoasă a neantului și hegeliana biruință a spiritului în istorie”¹⁴⁶⁸. Și pentru Heidegger Ființa pură și Nimicul pur sunt unul și același lucru; esențele neamestecate țin de o ordine ideală, utopică. Dar această absorbție poate fi interpretată ca trecere de la potență la act, în cheie daoistă ea reprezentând „călătoria la Originea lucrurilor”, spre eternul prezent, așa cum șamanul zboară către Centrul Lumii. Reintegrarea în epoca paradiziacă de dinaintea „căderii”, menținerea în transcendență (*μετα τα φουσιὰ*), nu va însemna mai mult de un interval de tranziție. Dacă raiul dacic nu mai poate fi instaurat ca prototip al normalității, eroul eminescian adoptă o poziție intermediară, la intersecția între lumi, situare ce îi asigură un maximum de ființă posibil.

Există, așadar, o evoluție în funcție de conjuncturi a eroului eminescian, ca și a cadrului natural ori a tonalității vocii auctoriale.

¹⁴⁶⁸ I. Negoitescu, **op. cit.**, p. 64;

BIBLIOGRAFIE

1. Alecsandri, Vasile, **Ostașii noștri**, Editura pentru literatură, București, 1967.
2. Alexandru, Ioan, **Pământ transfigurat**, Editura Minerva, București, 1982.
3. Anania, Valeriu, **Imn Eminescului**, Editura Cartea Românească, București, 1992.
4. **Antologia poeziei românești de la începuturi pînă astăzi**, vol. I, E.S.P.L.A., București, 1954.
5. **Antologia poeziei romantice germane**, antologare și prefață de Hertha Perez, Editura pentru Literatura Universală, București, 1969.
6. **Antologie bilingvă de poezie franceză**, traduceri de I. Cămărășan și Ion Bindea, Editura didactică și pedagogică, 1970.
7. **An Anthology of English Literature, The Romantic Age**, Universitatea din București, București, 1989.
8. Alexandrescu, Grigore, **Satiră. Duhului meu**, Editura Porto-Franco, Galați, 1993.
9. Arghezi, Tudor, **Versuri**, vol. I, Editura Cartea Românească, București, 1980.
10. Augustin-Doinaș, Ștefan, **Alfabet poetic**, Editura Minerva, București, 1978.
11. Baconski, A. E., **Scrieri I – Poezii**, Editura Cartea Românească, București, 1990.
12. Baudelaire, Charles, **Les fleurs du mal**, Éditions Jean Claude Lattès, Paris, 1987.
13. Béguin, Albert, **Sufletul romantic și visul**, traducere de D. Țepeneag, Editura Univers, București, 1970.
14. Bhose, Amita, **Eminescu și India**, Editura Junimea, Iași, 1978.
15. Blaga, Lucian, **Cenzura transcendentă**, Editura Humanitas, București, 1993.
16. Blaga, Lucian, **Poezii**, Editura Cartea Românească, București, 1982.
17. Blaga, Lucian, **Trilogia culturii. Orizont și stil**, Editura pentru literatură universală, București, 1969.
18. Bolintineanu, Dimitrie, **Poezii**, Editura Minerva, București, 1977.
19. Bolliac, Cezar, **Poezii și articole**, Editura Tineretului, București, 1957.
20. Browning, Robert, **Poems**, Tauchnitz Edition, Leipzig, 1941.
21. Byron, **Poeme**, traducere de Virgil Teodorescu, Editura Minerva, București, 1983.
22. Carducci, Giosue, **Scrieri alese**, traducere de Tudor George și Barbu Solacolu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1964.
23. Călinescu, Matei, **Titanul și geniul în poezia lui Eminescu**, Editura pentru Literatură, București, 1964.
24. Călinescu, George, **Istoria literaturii române. Compendiu**, Editura Minerva, București, 1983.
25. Călinescu, George, **Opera lui Mihai Eminescu**, vol. I-II, Editura pentru Literatură, București, 1969.

26. Cioculescu, Șerban, Streinu, Vladimir, Vianu, Tudor, **Istoria literaturii române moderne**, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1971.
27. Cioran, Emil, **Schimbarea la față a României**, Editura Humanitas, București, 1990.
28. Constantinescu, Pompiliu, **O catedră Eminescu**, colecția *Eminesciana*, nr. 44, Editura Junimea, Iași, 1987.
29. Cotruș, Aron, **Versuri**, Editura Minerva, București, 1985.
30. Crohmălniceanu, Ovid S, **Literatura română între cele două războaie**, vol. II, Editura Minerva, București, 1974.
31. **Cugetări franceze**, Editura Albatros, București, 1972.
32. Damaschin, Ioan, **Despre credința ortodoxă**, Editura Parohiei Valea Plopului, 2000.
33. Dante Alighieri, **Divina comedie**, traducere de Eta Boeriu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1965.
34. Del Conte, Rosa, **Eminescu sau despre absolut**, traducere de Marian Papahagi, Editura Dacia, Cluj, 1990.
35. Depărățeanu, Alexandru, **Scrieri**, Ediție îngrijită de Dumitru Bălăeț, Editura Minerva, București, 1980.
36. Derrida, Jacques, **Scritura și diferența**, traducere de Bogdan Ghiu și Dumitru Tepeneag, Editura Univers, București, 1998;
37. De Sanctis, Francesco, **Istoria literaturii italiene**, Editura pentru literatură universală, București, 1965.
38. Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, **Eminescu și romantismul german**, Editura Eminescu, București, 1986.
39. Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, **Eminescu-Cultură și Creație**, Editura Eminescu, București, 1976.
40. Eckermann, Johan Peter, **Convorbiri cu Goethe în ultimii ani ai vieții sale**, Editura pentru Literatură, București, 1965.
41. Eliade, Mircea, **Istoria credințelor și ideilor religioase**, vol. I-II, Editura Universitas, Chișinău, 1992.
42. Eliade, Mircea, **Eseuri**, Editura Științifică, București, 1991.
43. Eliade, Mircea, **Sacru și profanul**, Editura Humanitas, București, 1992.
44. Eminescu, Mihai, **Basme**, Editura Vizual, București, 1995.
45. Eminescu, Mihai, **Poezii**, Ediția Perpessicius, E. S. P. L. A., București, 1958.
46. Eminescu, Mihai, **Teatru**, vol. I-II, Editura Minerva, București, 1984.
47. Faure, Élie, **Istoria artei. Arta modernă**, vol. IV, Editura Meridiane, București, 1970.
48. **Florilegium ovidianum**, traduceri de Grigore Tănăsescu, Editura Scripta, București, 1996.
49. Goci, Aureliu, **Geneza și structura poeziei românești în secolul XX**, Editura 100+1 GRAMAR, București, 2001.
50. Goethe, Johann Wolfgang, **Faust**, traducere de Lucian Blaga, E.S.P.L.A., București, 1955.
51. Goethe, Johann Wolfgang, **Poezii**, traducere de Maria Banuș, Editura Tineretului, București, 1957.
52. Goga, Octavian, **Poezii**, Editura Minerva, București, 1979.
53. Guillerrou, Allain, **Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu**, traducere de Gheorghe Bulgăr și Gabriel Pârvan, în colecția „Eminesciana” nr. 11, Editura Junimea, Iași, 1977.

54. Hasdeu, Bogdan Petriceicu, **Pagini alese**, Editura Tineretului, București, 1968;
55. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, **Estetica**, traducere de D. D. Roșca, Editura Academiei, București, 1966, vol. II.
56. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, **Prelegeri de filozofie a religiei**, traducere de D. D. Roșca, Editura Academiei Române, București, 1969.
57. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, **Știința logicii**, Editura Academiei, București, 1966.
58. Heidegger, Martin, **Repere pe drumul gândirii**, traducere de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, Editura Politică, București, 1988.
59. Heliade Rădulescu, Ion, **Poezii. Proză**, Editura Minerva, București, 1977.
60. Heliade-Rădulescu, **Scrieri alese**, Editura Albatros, București, 1984.
61. Hocke, Gustav René, **Lumea ca labirint**, Editura Meridiane, București, 1973.
62. Huch, Ricarda, **Romantismul german**, trad. de Viorica Nișcov, Editura Univers, București, 1974.
63. Hugo, Victor, **Les plus beaux poèmes**, Éditions Jean Claude-Lattès, Paris, 1987.
64. Ibrăileanu, G., **Scriitori și curente**, Editura Viața Românească, Iași, 1930.
65. Imre, Madach, **Tragedia omului**, traducere de Octavian Goga, Editura Cartea Românească, București, 1983.
66. Ionescu, Radu, **Scrieri alese**, ediție îngrijită de Dumitru Bălăeț, Editura Minerva, București, București, 1974.
67. Ivănescu, Cezar, **La Baad**, Editura Eminescu, București, 1996.
68. Jung, Carl Gustav, **Puterea sufletului, III**, Editura Anima, București, 1994.
69. Keats, John, **Selected poems**, Penguin Popular Classics, 1996, England.
70. Lermontov, Mihail Iurevici, **Demonul**, traducere de George Lesnea, Editura Univers, București, 1977.
71. Lermontov, Mihail Iurevici, **Poezii**, traducere de Leonid Dimov, Editura Univers, București, 1977.
72. Loghinovschi, Elena, **De la demon la luceafăr**, Editura Univers, București, 1979.
73. Lovinescu, Eugen, **Critice**, vol. I, II, Editura Minerva, București, 1979;
74. Macedonski, Alexandru, **Poezii**, Editura Minerva, București, 1970.
75. Mickiewicz, Adam, **Poezii**, traducere de Vlaicu Bîrna, Miron Radu-Paraschivescu, Virgil Teodorescu, E.S.P.L.A., București, 1957.
76. Micu, Dumitru, **Limbaje lirice contemporane**, Editura Minerva, București, 1988.
77. Mincu, Marin, **Mihai Eminescu – Luceafărul**, Editura Albatros, București, 1978.
78. Munteanu, George, **Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici**, vol. I,II, Editura Porto-Franco, Galați, 1994.
79. Nataf, André, **Maestrîi ocultismului**, Editura Enciclopedică, București, 1995.
80. Negoîtescu, Ion, **Poezia lui Eminescu**, Editura Junimea, 1980.
81. Novalis, **Dicîpolii la Sais. Heinrich von Ofterdingen**, Editura Univers, București, 1980.
82. Ovidiu, **Tristele**, traducere de Eusebiu Camilar, Editura Tineretului, București, 1957.

83. .Paleologu-Matta, Svetlana, **Eminescu și abisul ontologic**, Editura Științifică, București, 1994.
84. **Panciatantra**, traducere de Th. Simenschy, Editura Saeculum I. O., București, 1999.
85. Papu, Edgar, **Din clasicii noștri**, Editura Eminescu, București, 1977.
86. Papu, Edgar, **Apolo sau ontologia clasicismului**, Editura Eminescu, București, 1985.
87. Papu, Edgar, **Poezia lui Eminescu**, Editura Junimea, Iași, 1979.
88. Paraschivescu, Miron Radu, **Poezii**, Editura Minerva, București, 1973.
89. Perpessicius, **Opere**, vol. 2, Editura pentru Literatură, București, 1967.
90. Petică, Șefan, **Scrieri**, vol. I, Editura Minerva, București, 1970.
91. Petöfi, **Versuri**, traducere de Eugen Jebeleanu, Editura Tineretului, București, 1961.
92. Petrescu, Ioana Em., **Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică**, Editura Minerva, București, 1978.
93. Philippide, Alexandru, **Poezii. Proză**, Editura Minerva, București, 1984.
94. **Poeți latini postclacici**, Text latin selectat și traducere de Traian Diaconescu, Institutul European, Iași, 2000.
95. Popovici, Dimitrie, **Poezia lui Eminescu**, Editura Tineretului, București, 1969.
96. Pușkin, **Lirice**, Cartea rusă, București, 1957.
97. Rimbaud, Arthur, **Illuminations**, New Directions Publishing, New York, 1957.
98. Rusu, Liviu, **Estetica poeziei lirice**, Editura pentru Literatură, București, 1969.
99. Sf. Maxim Mărturisitorul, **Scrieri**, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1990, partea a II-a.
100. Shakespeare, William, **The Complete Works**, Gramercy Books, New York, 1975.
101. Shelley, **Prometeu descătușat**, traducere de Petre Solomon, Editura pentru Literatură, București, 1965.
102. Simion, Eugen, **Dimineața poezilor**, Editura Cartea Românească, București, 1980.
103. Simion, Eugen, **Scriitori români de azi**, vol. I, III, Editura Litera, Chișinău, 1998.
104. Stănescu, Nichita, **Poezii**, Editura Minerva, București, 1988.
105. Stăniloae, Dumitru, **Iubirea creștină**, Editura Porto-Franco, Galați, 1993.
106. Tacciu, Elena, **Romantismul românesc**, vol. I, II, Editura Minerva, București, 1982, 1985.
107. Todoran, Eugen, **Mihai Eminescu. Epopeea română**, Editura Junimea, Iași, 1981.
108. Unamuno, Miguel de, **Agonia creștinismului**, Institutul European, Iași, 1993.
109. Vianu, Tudor, **Mihai Eminescu**, Editura Junimea, Iași, 1974.
110. Vianu, Tudor, **Studii de literatură universală și comparată**, Editura Academiei, București, 1963.
111. Vigny, Alfred de, **Poésies choisies**, Librairie Larousse – Paris.
112. Vigny, Alfred de, **Versuri alese**, traducere de Ionel Marinescu, Editura Tineretului, București, 1968.
113. Voiculescu, Vasile, **Poezii**, Ed. Porto-Franco, Galați, 1995.
114. Vulturescu, George, **Scrisul agonice**, Editura AXA, Botoșani, 1999.

115. Wieland, **Oberon**, Editura Minerva, București, 1978, traducere Aurel Covaci și Laura Dragomirescu.
116. Yannaras, Christos, **Heidegger și Areopagitul**, Editura Anastasia, București, 1996.