

STUDII EMINESCOLOGICE

Volumul *Studii eminescologice* este publicația anuală
a Bibliotecii Județene „Mihai Eminescu” Botoșani.
Apare în colaborare cu Catedra de Literatură Comparată
și Teoria Literaturii / Estetică a
Universității „Al. I. Cuza” din Iași

ISBN: 973-555-214-0

STUDII EMINESCOLOGICE

Coordonatori:
Ioan CONSTANTINESCU
Cornelia VIZITEU

**CLUSIUM
1999**

Coperta: Lucian ANDREI

Culegere & Tehnoredactare:
Costel Dorin Grigoruță, Marius Glasberg,
Iulian Moldovanu, Aura Pelcear
Corectura a fost asigurată de către
Biblioteca Județeană Botoșani

CASA DE EDITURĂ «ATLAS-CLUSIUM»

Director general: Valentin TAȘCU

EDITURA «CLUSIUM»

Director: Nicolae MOCANU

ROMÂNIA, 3400 Cluj-Napoca,

Piața Unirii 1

tel/fax 064-196940

© Editura CLUSIUM, 1999

ARGUMENT

O publicație “Eminescu”

Sînt înclinată să cred că o posibilă primă reacție la apariția *Studiilor eminescologice* ar putea fi formulată (în mediile intelectuale sau chiar ale specialiștilor) astfel: “iar Eminescu?”; “iar o *revistă Eminescu*?”.

O anumită “saturație” sau chiar un anumit “refuz” față de autorul *Luceafărului* – și nu mă gîndesc *doar* și nici *în primul rînd* la acea, pe nedrept numită astfel, “campanie antieminesciană” “pusă la cale” în revista “Dilema” –, are / au, se poate lesne presupune, numeroase cauze: nu doar *cultul exacerbat al Poetului* și “sărbătorirea” lui de două ori pe an (mereu – ca și cum s-ar întîmpla *cînd și cînd*), revenirea mai de fiecare dată, la aceleași texte și interpretarea nedisimulat naționalistă a lor (recitarea, în public sau la televiziune a *Doinei*, comentariul, desigur, superficial, al acestei poezii și al altora asemănătoare, devenise nu numai semnul unui mare “curaj” civic, dar și o *victorie exegetică*, de parcă acolo s-ar afla chintesența eminescianității) – deci nu numai asemenea fapte sînt răspunzătoare de *înstrăinarea* reală a multora dintre noi

față de Eminescu, ci și, poate paradoxal, inexistența, pînă în 1994, a unei ediții integrale și științifice a operelor lui. În ultimul deceniu au apărut (se spune / se scrie) aproximativ 50 (cincizeci) de cărți și sute (poate chiar mii) de articole despre autorul *Gemenilor*. Cele mai multe dintre ele n-au făcut decît să consolideze vechile (și, în bună parte, *relele*) noastre obișnuințe în materie eminescologică. Unul dintre cele mai semnificative exemple ce confirmă aserțiunea noastră îl constituie faptul, remarcat de Petru Creția însuși, în prefața cărții sale *Testamentul unui eminescolog*, că marele eveniment cultural al definitivării ediției complete de *Opere*, începută de Perpessicius în anul 1939, “ a trecut ca un moment literar între altele” (p. 5).

Studiile eminescologice editate de noi nu-și propun, în consecință, să “revoluționeze” hermeneutica operei eminesciene. Mai întîi, precizăm că ele nu se vor a fi, *stricto sensu*, o “revistă”, nici de genul celei editate de Leca Morariu și Bogdan Duică, în perioada interbelică, nici de felul “Caietelor Eminescu” ce erau coordonate de Marin Bucur. *Studiile* intenționează să devină o *publicație anuală* a Bibliotecii Județene Botoșani, concepută și realizată în colaborare cu Catedra de Literatură Comparată și Teoria Literaturii de la Iași. În al doilea rînd, publicația noastră, nefiind, pur și simplu, o “revistă de istorie literară”, e orientată multidisciplinar, încearcă / va încerca așadar să se situeze în “corespundere” cu opera vie căreia i se consacră și este, de la început, deschisă oricărui drum hermeneutic și oricărei sugestii profesioniste.

Autorii studiilor cuprinse în acest prim volum știu (au și spus-o cu ocazia simpozionului “Mihai Eminescu” desfășurat în zilele de 14-15 iunie 1998) că cercetarea

operei eminesciene *intră / trebuie să intre într-o altă vîrstă*, că ea este marcată de existența (în sfîrșit!) a ediției integrale (Perpessicius – Creția–Vatamaniuc), a creației poetului și că faptul acesta, în timp ce ne obișnuim cu prezența lui, obligă la o nouă abordare a textelor, ceea ce din perspectiva întregului, dar și a părților lui componente aflate într-o nouă interrelație. Iar ea, această nouă interrelație / intercon-diționare, văzută în contextul raporturilor literar-artistice și de idei din Europa ultimelor trei jumătăți de veac, ne-ar putea oferi, în timp și prin contribuția *Studiilor*, o imagine pe alocuri diferită de acea tradiție, poate chiar o imagine nouă a operei eminesciene. În același timp, știm că tradiția (adevărată tradiție) e integratoare. Este de înțeles că autorii exegezelor din acest volum sînt departe de a crede că se poate lucra "împotriva" tradiției, altfel decît asumînd-o, integrînd-o treptat în ceea ce se va numi cîndva posteritate. Cît ne privește pe noi cei ce ne aflăm în această "patrie" a tradiției, ne gîndim că efortul hermeneutic la care tocmai ne referim este inlesnit de exemplul unui mare *botoșănean – cetățean al lumii* și al "republicii literelor" – Nicolae Iorga. Gîndul său despre autorul *Scrisorilor*, gînd ce se dovedește atît de deschis și de modern, îi însoțește pe semnatarii studiilor de față în demersul lor eminescologic.

prof. Cornelia VIZITEU

PRECUVÎNTARE

Se dedică lui Petru Creția

Eminescu și generația de mâine sau despre starea de întregime a operei

Titlul acestei *precuvîntări* reformulează și încearcă să “tălmăcească” înțelesul pe durată al cunoscutei expresii a lui Iorga – “Eminescu și generația de astăzi” – expresie ca datează de la începutul secolului. El propune, în același timp, și o *colaborare* a semnificațiilor (pe care le avea și pe care le capătă acum, la sfârșitul aceluiași veac) ale propoziției epocale a marelui istoric – “un nou Eminescu apăru” (v. și studiul nostru inclus în acest volum!) – un alt context, în pragul unei noi mentalități culturale și al unei noi *Weltanschauung*. În mare, mă refer la solicitările, la “sfidarea” pe care ne-o pun în față tendințele generale către globalizare, către o reală internaționalizare (și a faptului de cultură) – iar ele câștigă teren, în mod mereu mai evident, în raport cu vechile naționalisme resuscitate, în înclinația către izolare, precum și cu “insurecția” fundamentalismelor de tot felul –, în mic, este vorba despre starea în prezența căreia se află eminescologia / eminesco-

logii contemporani. Am numit-o: *starea de întregime a operei*, situație fără precedent și ea nu va rămîne lipsită de urmări în planul mare al culturii noastre (și, poate nu numai), ca și în acela al exegezei eminescologice. Nu mai putem citi, ca înainte de 1994, cînd apare ultimul volum al ediției integrale Perpessicius-Creția-Vatamaniuc, nu mai putem înțelege și, implicit, nu mai putem interpreta opera eminesciană ca și cum ea n-ar exista în întregul ei. Faptul se petrece / se va petrece – este una din certitudinile pe care le putem avea –, chiar dacă acel *moment important* al încheierii monumentalei ediții “a trecut”, cum scrie cu înțeleaptă mîhnire Petru Creția, “ca un moment literar între altele, cu micile liturghii de rigoare, fără să prilejuiască însă, cum s-ar fi convenit, un examen de conștiință al întregii culturii românești și încercarea de a desluși niște semnificații care o privesc și o definesc ca întreg” (*Testamentul unui eminescolog*, Humanitas, 1998, p. 5).

Prin apariția ultimului volum din seria de *Opere*, se împlinea nu numai “dezideratul, de mult formulat de Nicolae Iorga, ca fiecare rînd scris de Eminescu să vadă lumina și să cunoască răspîndirea tiparului” (Creția), ci și “visul” mai multor generații de istorici literari și ai culturii, filosofi ori politologi, dar, mai ales, a fost satisfăcută o necesitate culturală veche, cu siguranță, în felul ei, cea mai importantă.

A-l invoca pe Iorga, în acest context, este, din punctul nostru de vedere, semnul recunoașterii unora dintre ideile sale *cu rol de continuitate* în trecerea ce, iată, începe să se producă / se produce de la “vechea” eminescologie, la cea care ar putea deveni una *nouă*, dacă perspectivele și contururile ei abia schițate, dacă substanța ei teoretică... se vor concretiza în faptă hermeneutică. “Am pomenit de

Nicolae Iorga (și de Alexandru Rosetti)” (scrie și Petru Creția), “ca de cel mai avizat spirit din prima jumătate a veacului în materie de editare a lui Eminescu (în planul dezideratelor, nu a împlinirilor: ediția lui din 1922 nu poate fi luată în considerare)” (op. cit., p. 42). Dar marele istoric merită citat aici, mai mult, el trebuie considerat un *însoțitor* pe acest drum, nu doar pentru gândul său deschis, ca potențial editor, și pentru un *eșec*, ci, cu deosebire, pentru una dintre cele mai productive idei ale eminescologiei din totdeauna – *productivă*, deși ea a început / începe să rodească aproape un secol mai târziu: “un nou Eminescu apăru...” Iorga avea atunci în fața ochilor săi profetici (faptul se petrecea în 1903, după ce parcursese o bună parte a “postumelor” din manuscrise) “ediția” tuturor scrierilor literare ale poetului.

“Profeția” lui Nicolae Iorga s-a împlinit: putem spune acum, cu o reconfortantă certitudine (dincolo de mîhnirea resemnat–neresemnată a lui Petru Creția: “Eminescu a devenit obiectul unui cult, cu dogmele de rigoare, cu o martirologie, cu ritualuri și ceremonii fixate deja de o tradiție încremenită în *înfricoșătoarea ei vacuitate*”, *ibidem*, p. 6), că ceea ce *apare* în prim plan la lectura textelor ediției de *Opere* (complete), este tocmai acel “nou Eminescu”. Iar această “noutate” este dată de o stare paradoxală, aceea de *întregime a operei*: așteptată multe decenii la rînd, ediția integrală a devenit, brusc, o prezență... *neșteptată*. Ea se constituie, așadar, într-un factor de perplexitate a exegeților / exegezilor în domeniu. “De fapt, ce s-a întîmplat?”, se întrebă Petru Creția, nedepășindu-și tristețea hermeneutică. “Peste tot ce înseamnă studii eminesciene s-a întins pustiul. Cercetătorii cei mai de seamă au murit, alții sunt bătrîni și obosiți,

alții, după câte o încercare mai mult sau mai puțin meritorie, s-au îndreptat către altceva. *Pe tineri eceste studii nu-i atrag*" (*ibidem*, p. 5).

Eminescologia se află, în mod evident, la o răscruce, cu siguranță - la cea mai mare și mai importantă din întreaga ei istorie. Au mai existat, se înțelege, și altele, de pildă, cea marcată de Ibrăileanu; cu rigorile sale greu de înțeles și greu de acceptat în privința "postumelor", mai ales dacă ne amintim că, într-un articol din "Viața Românească" (octombrie 1911), scria această frază în fond absurdă: "Cel mai mare omagiu care s-ar putea aduce lui Eminescu, mai mare decît cea mai înaltă statuie, ar fi *distrugerea volumului de postume, care nu poate avea altă însemnătate decît ca material de studiu pentru critici și istorici literari*".

În ce ne privește, fără a insista, atunci, în mod expres, asupra *răscrucilor* eminescologiei, sugerăm, într-un articol de acum aproape trei decenii (publicat în "Romanische Forschungen" 1-2, 1972) existența a încă trei dintre ele: Măiorescu, G. Călinescu, I. Negoïtescu și adăugăm, cu referire la cunoscuta carte a celui din urmă: "După această aprofundare nouă, după exegeza acelei dedublări în «neptunic» și «plutonic», e necesară o întoarcere la *antume*, unde dedublarea se păstrează, deși în alt sens".

Îi cer cititorului permisiunea de a adăuga aici încă un fapt ce se situează în consens cu remarcile noastre anterioare. Tot în acea vreme, în alte cîteva texte (unele dintre ele apărute și într-o carte - *Moștenirea modernilor*, 1975) "pleda" pentru *asemănarea* (identitatea) de structură, de gînd poetic și metapoetic dintre "antume" și "postume", pledoarie, astăzi, mai curînd derizorie, în lumina afirmației unuia dintre cei mai importanți trei eminescologi - N.

Iorga, G. Călinescu, Petru Creția: “din punctul de vedere al girului definitiv al autorului, *nu putem afirma despre nici una din poeziile antume* ale lui Eminescu că n-ar mai fi intervenit asupra ei...” (*Testamentul...*, p. 51). Altfel spus, “antumele” au fost supuse de poet aceluiași regim creativ ”plutonic”, așa ca și “postumele” (iată o altă explicație, poate cea mai temeinică, a faptului că Eminescu purta pretutindeni cu sine lada cu manuscrise), ele sînt “carne” din “carnea” operei în întregul ei.

Revenind la încercările noastre eminescologice de la începutul deceniului al optulea, adăugăm doar că ele erau expresia unei deferente distanțări față de perspectiva hermeneutică a lui I. Negoîtescu. Într-un loc, afirmam că “disputa dintre idee și imagine, dintre filosofie și viziune nu se tranșează definitiv în favoarea uneia sau alteia, dar înclină totuși, *chiar în antume* către «focul lumii plutonice»: *Mai am un singur dor, Odă (în metru antic)* ș.a.” (*vol. cit.*, p. 20). Iar în alt loc, ne refeream la *Epigonii* ca la un “poem – nucleu” al operei și-l consideram drept “o «oglină» în care Eminescu *se vede* (vizionar) pe sine însuși” (*ibidem*, p. 51). Astăzi am fi tentați să revenim la afirmația dintîi și la felul tranșant în care Negoîtescu scria despre “fața dublă a lui Eminescu”, întrucît cea dintîi consecință a acestei priviri hermeneutice este, cum scria și-n alt text, pierderea echilibrului oferit totuși, în straturile ei de adîncime, de opera – “Ianus” a poetului.

Starea de întregime a operei, despre care vorbeam, determină, fapt mai important decît oricare altul, *starea ei de unitate*. Ne aflăm astfel, nu doar în plan editorial, ci și în acela al exegezei eminescologice, la un *capăt de drum*. El este însă, în același timp, un *nou început, o cale ce se deschide*. “Întreaga ediție trebuie regîndită temeinic și

apoi reluată” scrie Petru Creția, în opinia noastră: cel mai problematic și mai *eminescian* dintre editorii poetului. La o altă pagină a *Testamentului...* său, nu fără un subtext polemic, el adaugă: “Pentru ca, fie și greu, comunitatea culturală să fie convinsă de necesitatea, pe care eu o socotesc imperioasă, a reeditării operei poetice, sînt dator să demonstrez aici că felul în care a editat-o Perpessicius nu mai corespunde exigențelor actuale, determinate de mai mulți factori, dintre care cel mai important este perspectiva de ansamblu de care dispunem acum, după ce întreaga operă a fost publicată” (p. 10 și 15).

Toate aceste fapte la care ne-am referit anterior sînt tot atîtea argumente în favoarea afirmației noastre privitoare la cea mai mare și mai importantă *răscruce a eminescologiei*, aceea de acum. De altfel, Petru Creția însuși avea senzația unui “fin de siècle” eminescologic și își declara *retragerea*: “simt că mă aflu la sfârșitul unei tradiții, cea care a început odată cu primii ani ai veacului, reprezentată prin Chendi, Hodoș, Scurtu, Rădulescu-Pogoneanu și care sfârșește cu noi, cei care am încheiat ediția întemeiată de Perpessicius. Dacă în ce privește produsul final dezideratele de mai sus pot fi considerate mai sus decît orice minte competentă și obiectivă, în ceea ce privește metodele de lucru, cred că apune un ev” (*ibidem*, p. 29). Și o face nu în stilul unui *adio*, ci într-un fel creator, chiar polemic, așa ca în perspectiva unei necesare “revederi”, iar “dezideratele” sale sînt proiecte ample, trimiteri substanțiale la structura *viitoarei ediții*, sugestii hermeneutice punctuale sau de ansamblu – toate *bogate* ca pentru un întreg *nou ev eminescian*.

Formulările *testamentare* ale lui Petru Creția nu au un caracter “bilanțier”, nu sînt atît priviri orientate spre un

trecut ce-l nemulțumește, cît orientări către un viitor în care *adevărata ediție* a *Opereilor* să se constituie potrivit spiritului și ordinii interioare specifice textelor eminescienne și după criterii și cu mijloace într-adevăr moderne.

Poate că o asemenea ediție, proiectată de autorul *Testamentului* pînă în amănunt, va sluji studiile asupra operei poetului și în alt sens: viitorii editori și exegeți ai lui Eminescu nu vor mai avea “de îndurat noienele de considerații inepte sau zănatice ale unei bune părți din literatura eminescologică” (p. 53).

Petru Creția, cel ce avea conștiința “sfârșitului unei tradiții” și a “evului care apune”, odată cu el însuși, nu este doar ultimul mare eminescolog *al vârstei trecute*, ci devine, prin felul *despărțirii* sale de noi, și primul eminescolog important al noii vârste. Pentru viitorul cercetărilor asupra operei poetului, “Testamentul” său ar trebui considerat, în toate sensurile, nu numai pur și simplu, ca un doct “îndrumar”: el este un *principiu viu*, indispensabil generației eminescologice de mîine.

Revenim astfel la formularea noastră din titlu. Acea generație / acele generații se va afla / se vor afla în fața unei încercări nu mai puțin dificile decît aceea a “pionierilor” G. Călinescu, Perpessicius–Creția–Vatamaniuc și a unei responsabilități paradoxal mai mare decît a celor doi din urmă: ei au acceptat structurile impuse de primele șase tomuri ale ediției și au lucrat în cadrele lor, chiar dacă, treptat, pe măsură ce se adăugau noi volume, gîndeau, punctual sau pe ansamblu, altfel.

Generația de mîine ar trebui, mai întîi, să reediteze cele șase volume scoase de Perpessicius, între altele – și pentru a se familiariza, în toate sensurile, cu o operă de care e necesar să se despartă. În *Testamentul unui eminescolog* se

fac numeroase obiecții ediției Perpessicius: de concepție, de fond și formale. Ele sînt formulate însă într-un fel stimulatîv-creator și cu admirație ce nu exclude spiritul critic. Din această atitudine (unică, de fapt, în cultura noastră), rezultă o apreciere ce se constituie, poate în părți egale, din îndreptățită severitate și înțelegere omagioasă. După ce remarcă necesitatea unei specializări riguroase pentru “consultarea fructuasă a venerabilei ediții” și citează în sprijinul opiniei sale rezerva din 1939 a lui Nicolae Iorga (“Matematica adnotatorului va putea fi foarte greu urmărită. Eu unul nu o pot face ușor; uneori mă pierd.”), Petru Creția continuă cu acest pasaj de o ținută intelectuală exemplară, iar el merită reprodus aici în întregime: “Cine cunoaște haosul manuscriselor eminesciene nu poate decît să admire fără rezerve izbînda, atîta cîtă este, a unei trude solitare dusă pînă la capătul ei. Iar toată dantelăria aceea are o frumusețe în sine, iradiază de emoția unei căutări anevoioase și răbdătoare, a șovăielilor, a soluțiilor fericite, are o senină maiestate și un patos discret. Și se simte trecînd peste sărbătoreștile pagini umbra anilor și anotimpurilor, schimbarea vremilor, trecerea vieții. *Toate cele șase volume ar trebui retipărite ca atare ca monument al unei mari strădării și al unei nobile reușite, precum și ca un indispensabil instrument de lucru. Dar de aici pînă la a ignora, din neinformată pietate sau chiar obscură rezistență la mișcarea înainte a culturii, datoria de a îndrepta ce e de îndreptat este toată distanța dintre adevărata grijă și nepăsarea crasă față de opera lui Eminescu*” (p. 26, s.n.).

În al doilea rînd, *generația de mîine* va trebui să publice *noua ediție*, după criteriile riguroase ale celui mai experimentat eminescolog din ultimile decenii – autorul *Testamentului*.

Apoi în al treilea rînd, și ca o consecință a supunerii la ele, editorii și exegeții ce vor veni se vor menține cu necesitate în cadrele spiritului critic și al exigențelor moderne în raport cu *asemenea* texte. Altfel spus, constituindu-și “metoda” “din mers” / în timp și în conformitate cu “mișcarea înainte a culturii”, *generația* de mîine se va afla în situația de a “corecta”, de a dezvolta ori de a reorienta *dezideratele* lui Petru Creția.

În sfîrșit, noua exegeză eminescologică mai are de dus pînă la capăt încă o povară. Ea s-ar numi *lepădarea de o mentalitate hermeneutică provincială, de un nărav interpretativ vechi ale căror principale manifestări sînt: “cultul lui Eminescu”* (ale cărui urme caricaturale sînt vizibile pretutindeni: în istorii literare, în tratate, în manuale de liceu, în cărți despre, în articole de ziar, în cuvîntări ocazionale etc.), lenea în materie de editare și graba, nerăbdarea “exegetică” (de unde “noienele de considerații inepte sau zănatice” despre care era vorba mai sus), sau acea neroditoare “rezervă” - am putea-o numi “prudență”? - (vine ea din comoditate, din nepricepere, din indiferență? din toate la un loc?) de a situa și valoriza cu adevărat opera poetului în singurul *context normal*, acela al literaturii europene din a II-a jumătate a secolului al XIX-lea, adică “în zorii” pre / post modernismului.

Scriind despre tandemul terminologic *eminescolog* / *eminescologic*, Petru Creția preciza că el își capătă “demnitatea și rostul lui” abia prin prestigiul lui Călinescu și Perpessicius. Dincolo de adevărul pe care îl conține această afirmație, aș formula aici un dezacord parțial cu o altă aserțiune a autorului *Testamentului*: acești termeni, strict vorbind, postulează existența unei științe a individualului, ceea ce e o contradicție în termeni, individualul fiind

inefabil. Nu ignorăm faptul că tot Petru Creția adaugă, nu fără o anume tentă utopică: “sugerînd o situație în sfera științei (a unui *logos*) și spiritului științific a discursului întemeiat pe rigoarea statornicirii și examinării faptelor și pe stringența conceptelor și a argumentării, cuvîntul *eminescologie* contribuie la înlăturarea din domeniul acesta primejdii a tuturor formulelor de impostură” (p. 12-13, s.n.). Pasajul de față este tot un deziderat, iar el ar avea șansa să se împlinească, mai ales că acea “contradicție în termeni” ce ar fi conținută de cuvîntul *eminescologie* e ... contrazisă de natura însăși a operei poetului. Ea își asumă, în mod evident, aproape întreaga experiență a literaturii (de la cunoscutul “în ochi la Kalidasa, pe buza lui Omer”, pînă la “experimentele” cromatice ale liricii epocii sale), pe care o “rezumă” într-un “extract” poetic de o derutantă actualitate. Faptul este vizibil la nivelul tematic, la acela al expresiei (“sondării”) prin limbaj a esențelor sau al versificației, ca și la nivelul metatextual.

Eminescologia “noului eu” poate fi ea însăși creatoare de tradiție, dar numai integrîndu-și vechea tradiție și depășind-o *în substanță și în forță, în varietate și în profunzime*, “numai cum *cei vechi* pot fi depășiți” (Novalis). Ea poate accede la *demnitatea și rostul* ei numai prin *gîndul* (aici parafrazat) și prin *fapta* ce el o presupune – acelea ale dobîndirii lor zilnice, mereu. Văzute în acești termeni, raporturile ce se pot / vor stabili între *opera eminesciană* și *generația de mîine* se anunță a fi tensionat – creative.

prof. univ. dr.
Ioan CONSTANTINESCU

Cei “doi” Eminescu

Ioan CONSTANTINESCU

Sintagma din titlul textului nostru are mai multe înțelesuri ce țin de domeniul istoriei literare și al culturii, de “țesătura” de relații pe care o determină și în care există opera, de raportul național/internațional în planul valorizării textului poetic, în sfârșit, de acel “sistem” ... nesistematic asemănător unei jungle, dar fără regulile ei, pentru că el se situează la interferența dintre cultură, pe de o parte, și pseudocultură, politică și politicianism, eseistica socio-politologică și exegeza istorică mai mult sau mai puțin profesionistă, pe de altă parte.

Atunci când Nicolae Iorga scria, în anul 1903, articolul intitulat *Eminescu și generația de astăzi*, după ce descifrase o parte a manuscriselor depuse de Maiorescu la Biblioteca Academiei, *abia* în anul 1902 (!), și exclama: “un nou Eminescu apărură!”, el se referea în fapt, la un *alt* Eminescu, la “poezia și proza pe care nu le-a tipărit . Dar nici nu le-a distrus”.

Afirmația aceasta din urmă a rămas multă vreme (opinia noastră este că s-a întâmplat astfel pînă la și după Ion Negoitescu) nu chiar luată în seamă. Astfel spus, așa-

numitele “postume” nu erau, se pare, în opinia lui Eminescu, atît de *diferite*, cum le considerau Ibrăileanu și alții, de celelalte texte, iar *Strigoii* ori *Melancolie*, de pildă (deși nu numai ele), nu fac decît să confirme perspectiva poetului.

Iorga nu rămînea la sintagma citată mai sus și nici la remarca, ce ține de bunul simț comun, privitoare la faptul că autorul *Scrisorilor* a păstrat, chiar cu o anume grijă, am adăuga noi astăzi, opera nepublicată. Istoricul descria imaginea existentă atunci a creației eminesciene, a celor ce o cunoșteau prin selecția bine știută întreprinsă cu (s-o numim astfel:) destulă “zgîrcenie” de Maiorescu, în anul 1883:

“Ei înțeleseră pe Eminescu”, scria Nicolae Iorga, “ca pe un romantic: din voia lui se despărțise de lume, pe care artistul (...) are dreptul și datoria de a o disprețui (...). Trăise cu toată demnitatea schivnicului într-un «turn de fildeș», «nepăsător și rece», cum singur s-a zugrăvit. Avea oarecare simpatie pentru vremi de tot vechi, compătimire pentru cei de tot săraci și încolo dorise pentru neamul omenesc distrugerea pe care o merită. Scrisese puțin și greu, amestecînd blestemul pentru realitate în rugăciunile lui către ideal. Un zeu sinistru, tăiat în marmură neagră. Cît de rău a făcut această concepție - nu se poate spune îndeajuns. Însă iată că ea se dovedește falsă.”

Astăzi putem “măsura” cu adevărat efectele aceluia “rău”; “falsa concepție” a supraviețuit pînă în vremea noastră: omul de cultură medie, precum și cea mai mare

parte a intelectualilor nu știu mai mult și nu au o *altă* imagine despre autorul *Luceafărului* decât cea din vremea lui Iorga.

Marele istoric a fost unul dintre cei puțini care au “pre-simțit”, au înțeles dimensiunile, rolul și destinul operei eminesciene în contextul literaturii române și nu numai. Scriind despre “un nou Eminescu”, adică despre un *altul*, despre un “al doilea”, el atrăgea atenția asupra conceptului îngust, constrângător, rămas și astăzi o *etichetă* (în manuale, în cursuri universitare, în lexicoane respectabile) - “ei îl înțeleseseră (...) ca pe un *romantic*” (s.n.) - și, totodată, a prevenit, fără succes, “gîlceava” dintre cei care, în descendența lui Ibrăileanu, erau convinși că publicarea “postumelor” ar fi o impietate (!), față de operă și autorul ei, și *ceilalți* care se aflau de partea adevărului istoric-literar.

În același timp, Iorga anticipa cu peste 70 de ani întrebările formulate ușor-demagogic de Constantin Noica:

1. “Cum să ne mulțumim cu cele 90 de poezii publicate în timpul vieții sau cu cele ale ediției Maiorescu?”;
2. “De ce Maiorescu ne-a refuzat imaginea omului deplin al culturii noastre și ne-a lăsat cu imaginea *marelui bolnav* și a geniului romantic, am zice a *unui mare spirit mutilat?*”¹.

Perspectiva noastră asupra celor “doi” Eminescu nu se situează în prelungirea ideilor autorului *Istoriei literaturii românești contemporane* și nu este nici o continuare a opiniei călinesciene despre “dedublarea” creației poetului,

¹ În Eminescu sau gînduri despre omul deplin al culturii românești, București, Editura “Eminescu”, 1975, p. 23 și 11.

opinie, în fond, dependentă de aserțiunile citate anterior ale lui Iorga: "Opera lui", scrie criticul, "este cu două fețe, una de in și alta de mătase, e izvor și cascadă catastrofală și poate figura simultan cu aceleași piese în culegerea lui Arnim și Brentano și în operele lui Novalis sau Hölderlin ori, în fine, pentru cine prețuiește muzica obscură a sufletelor, intuind relațiile secrete din univers, în acelea ale lui Rimbaud".² Deși nu asupra *acestei* "dedublări" intenționăm să zăbovim aici (ea a fost doar enunțată, dar nicăieri, în exegezele lui G. Călinescu, *materializată*, supusă adică analizei comparatiste propriu-zise, adăugăm totuși că "fața de in" trebuie să fie cea *romantică*, iar "fața de mătase", cu vălurile ei "ezoterice", ar putea fi cea *baudelairean-rimbaldiană*, postromantică în general.

Din păcate, imaginea călinesciană despre opera autorului *Gemenilor* ca un "Ianus bifrons" n-a fost productivă pentru eminescologie, în ciuda numeroaselor sugestii pe care ea le oferă.

Se știe că Ianus, "zeu autohton roman", este unic în contextul mitologiilor europene. Ovidius, care-l numea "biformis" – altfel decât Vergilius în *Eneida*, VII, v. 180: "Janique bifrontis imago" –, se întreba: "de ce ești singurul dintre cei cerești care vezi totodată și în fața ta, și în spatele tău?" (*Fasti*, I, v. 90-92). Ne sînt cunoscute și alte fapte sugestive în planul ce ne interesează: Ianus era divinitatea tuturor începuturilor și sfârșiturilor, a "oricărei intrări și ieșiri"; veghea ușa sau poarta ("ianua") clădirilor publice sau particulare, porțile Cetății Eterne; el era protectorul Romei și al drumurilor, chiar al drumului

² v. *Eminescu, poet național*, în "Eminescu – poetul național", antologie, note și comentarii, tabel cronologic de Gh. Ciompec, București, Editura "Eminescu", 1983, p. 267-268.

“ceresc al Soarelui” păzea “curgerea anului”, “ca începător al fiecărei luni”, cea dintâi – *ianuarie* (cînd, probabil, s-a născut) – fiindu-i consacrată; în sfîrșit, ca ultimă sugestie, mai adăugăm că Ianus l-a găzduit pe Saturn, după ce Jupiter îl izgonise din Olimp, iar zeul timpului și al ogoarelor îl răsplătește “cu darul dublu de cunoaștere concomitentă a trecutului și a viitorului”,³ ceea ce, în termeni eminescieni ar însemna: “Viitorul și trecutul/ Sunt a filei două fețe./ Vede-n capăt începutul/ Cine știe să le-nvețe”.

Sterilitatea propunerii călinesciene privitoare la opera autorului *Gemenilor* ca “Ianus biformis” se explică, probabil, în primul rînd, prin mult discutatul destin al culturii române de a o lua mereu de la capăt, adică, altfel spus, prin ceea ce Franz Kafka gîndea că este “păcatul”: “nepăsarea, neglijența, nerăbdarea” noastră în materie intelectuală. Cartea de referință a lui Ion Negoitescu, apărută exact acum treizeci de ani, este un fapt al acelui destin, prin accentul disproporționat pus asupra nivelului *plutonic* al operei, adică prin pierderea echilibrului oferit de “Ianus” cel cu două chipuri.

Cei “doi” Eminescu la care ne gîndim noi nu sînt nici consecința existenței *unuia* dintre “ei” în spațiul nostru cultural și a *altuia* – în spațiul de cultură internațional, *cel de acolo* fiind un scriitor mult mai puțin cunoscut decît credem sau ne place nouă să credem, deși, dintre cele 8-9 cele mai bune cărți despre opera poetului, publicate în ultima jumătate de veac, 4-5 au apărut în Italia, Franța, Danemarca și Germania.

³ v. Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, p. 238-239.

În sfârșit, perspectiva noastră asupra celor “doi” Eminescu nu este dependentă nici de ceea ce numeam mai sus – acel “sistem” asemănător unei jungle, dar fără regulile ei, situat la interferența dintre cultură, pe de o parte, și pseudocultură, politică și politicianism, pe de altă parte. Cu un alt prilej, afirmam că unul dintre cele mai grave și mai păgubitoare abuzuri ce se produc în cultura noastră este acela care implică opera lui Eminescu în diferite cauze politice (mai puțin culturale) și îl consideră pe marele poet și gazetar ca pe un antecesor al unor tendințe ideologice și doctrinare de tristă memorie. Extrema dreaptă, ca și extrema stângă, fasciștii, ca și comuniștii, precum și urmașii lor de astăzi – și nu numai ei: monarhiștii și republicanii, tradiționaliștii sau “moderniștii” n-au procedat altfel; s-au revendicat, nu doar o singură dată, din opera eminesciană – și nu numai din cea publicistică. Iar faptul s-a petrecut/se petrece de peste un secol sub toate regimurile politice, în toate epocile culturii noastre, chiar dacă noi ne-am învrednicit, abia după o sută de ani de la moartea poetului, să-i publicăm, în întregime scrierile. Din câte știm, nu există o altă cultură europeană în care o figură tutelară să fi fost/să fie folosită, pentru scopuri străine creației ei, într-un fel atât de abuziv. Faptul acesta nu e doar un semn de imaturitate culturală, ci el deturnează sau chiar falsifică exegeza operei.⁴

În ce privește istoria contemporană a României, perioada ultimilor 70 de ani ne apare astăzi relativ unitară

⁴ v. Ioan Constantinescu, *Exegeza extremei drepte românești*, Iași, Editura “Junimea”, 1998, capitolul “Modelul” eminescian?.

la mai toate nivelele (cu nuanțele și diferențele de la un deceniu la altul: criza de identitate politică, deruta intelectualității, exacerbarea naționalismelor, tendințele xenofobe și antisemite, o anumită iresponsabilitate a clasei politice, o lipsă de perspectivă și de fermitate în politica externă, ca și în cea internă) – și la nivelul ce ne interesează aici, cel al atitudinii față de Eminescu: și ne gândim nu doar la personaje mai mult sau mai puțin discreditate (în cam toate sensurile) precum Corneliu Zelea Codreanu ori Constantin Papanace, Corneliu Vadim Tudor sau Radu Theodoru, ci și la scriitori și gânditori importanți, de primă mărime chiar, ca Octavian Goga, Mircea Eliade sau Constantin Noica.

Dacă ar fi să ne referim punctual doar la o parte a publicisticii interbelice a lui Mircea Eliade, ar trebui să cităm pasaje ca următorul:

“Asprul său *fanatism naționalist*” (al lui Eminescu, n.n.) “i-ar fi închis multe porți. *Intransigența sa politică i-ar fi atras asupra-i renumele de «huligan» și «fascist» (...).*”

De altfel, nici mitul lui Eminescu n-ar fi fost posibil astăzi. *Antisemitismul și naționalismul său feroce* ar fi stîrnit împotriva-i o cohortă de critici și moralști”.⁵

Întrucît nu putem intra în detaliile pe care le-ar presupune o replică amănunțită la asemenea aserțiuni (ea s-ar situa și în afara cadrului acestor însemnări), precizăm

⁵ Mircea Eliade, *Mai multe feluri de naționaliști*, în “Vreimea”, 15 iulie 1936.

pe scurt, în primul rînd, că *mai nici una* dintre caracterizările pe care le face Mircea Eliade textelor eminesciene *nu este adevărată*, că în ciuda intransigenței sale politice și a unor excese polemice, cînd, cum recunoștea el însuși, în articolele lui “a vorbit adesea pasiunea politică”, Eminescu nu a practicat nici “fanatismul naționalist”, nici “antisemitismul feroce”. El nu a fost nici “legionar” și nici “fascist” avant la lettre. Adăugăm apoi că *acest* Eminescu *al lor*, al unor asemenea texte (iar între ele se află și unele aberante, precum cartea lui Constantin Papanace – *Eminescu. Un mare precursor al legionarismului românesc*, reeditată în 1995, sau cea a lui Radu Theodoru, *Nazismul sionist*, 1997, ori volumul unor istorici, ce-l imită păgubos pe Papanace, intitulat *Radiografia dreptei românești*, 1996), este un *alt* Eminescu, unul însă ce nu are nimic comun cu Eminescu *al nostru*, adică acela al *Opereleor* de care dispunem acum în ediția Perpessicius - Creția - Vatamaniuc, cea în 16 volume.

Și totuși, cei “doi” Eminescu la care ne gîndim se află într-o anume relație cu acea parte a creației poetului ce a suportat abuzul politicianist și jurnalistic, mai ales în deceniile 3-4-5 ale veacului nostru, în “epoca anilor lumină” sau în perioada post decembristă. “Ei” se află în interiorul operei, “unul” în cea poetică, celălalt în publicistică și sînt/par să fie: “cel dintîi” – foarte diferit de “cel de-al doilea”.

Poezia lui Eminescu este marcată – parțial și în descendența lui Schopenhauer – de o *Weltanschauung* “pesimistă”. În *Memento mori*, istoria umanității e reprezentată, de-a lungul secolelor, ca o “panoramă a deșertăciunilor”, iar veacul al XIX-lea e caracterizat

succint într-un vers de sfârșit de lume: “E apus de zeitate ș-asfințire de idei”. Străduințele popoarelor sînt zadarnice, ne mai spun unele texte poetice, progresul – o iluzie; o lume în care “Dumnezeu e mort” nu poate avea vreun viitor. “Căci vis al morții eterne e viața lumii-ntregi” – sună un vers obsedant.

S-ar putea spune că jurnalistul Eminescu are o cu totul altă *Weltanschauung*. E adevărat, el se revendică din valorile tradiției, ca adept al evoluției organice, ale cărei legi au rădăcini în trecutul și în natura poporului, el caracterizează revoluția drept o “criză a unei boli sociale”. În *Studii asupra situației*, un text esențial pentru înțelegerea gândirii politice eminesciene, publicistul definește exact concepția sa asupra progresului: el ar fi “o treptată și continuă evoluție a muncii fizice și intelectuale” (...) “Adevăratul progres” are “legile sale naturale”, “el poate fi realizat, pe de o parte, prin păstrarea a ceea ce e tradițional, pe de altă parte, prin asimilarea a ceea ce e nou – o legătură vie între trecut și viitor” (...) “Adevăratul progres este deci o legătură naturală între trecut și viitor, inspirat din tradițiile trecutului și evitînd inovațiile improvizate și aventurile riscante”.

Jurnalistul Eminescu nu credea doar în viitorul poporului său (chiar dacă dădea expresie și îndoielilor sau temerilor proprii cu privire la evoluția politică a țării), ci și în bunele perspective ale secolului în care trăia: el nu era înclinat să-l considere doar un veac pozitivist. Publicistul se arăta interesat de “surprinzător de multe descoperiri minunate în domeniile fizicii, chimiei, biologiei, mecanicii” ș.a.m.d. și de diversitatea posibilităților de transpunere a lor în practică. “Progresul continuă”, mai scrie el, nu fără un anume simț premonitoriu,

“domeniile de cercetare se înmulțesc și se dezvoltă în același ritm rapid, așa încât ne trebuie o fantezie puternică, pentru a ne reprezenta cât de departe va ajunge activitatea pe acest tărîm”.⁶ Consecvența teoriei sale organice (explicită mai ales în *Influența austriacă asupra românilor din Principate și Studii asupra situației*) devine aici, într-unul dintre cele mai importante articole publicate în “Timpul”, încă o dată, vizibilă, întrucît Eminescu socotește imaginea unitară a lumii (concept de o actualitate intactă, acum, în orizontul secolului 21), pe care știința modernă a vremii sale se străduia s-o ofere, drept moștenirea cea mai importantă pentru generațiile viitoare.⁷

Întinderea tematică, perspectiva cuprinzătoare a publicistului Eminescu, precum și competența sa teoretică și interpretativă în domeniul economiei politice, al organizării statale, al sociologiei, al filosofiei, al “metodei genetice”, pe care o aplică la studiul fenomenului politic, soliditatea concepției sale tradiționaliste, care totuși nu exclude accesul la modernitate, vizionarismul său sînt caracteristici ale unui gînditor politic de format european. La acest nivel, se *întîlnesc* poetul și publicistul. Stilul celui din urmă: obiectiv, lucid/sec, uneori de o neașteptată acribie, după caz – *științific*, dar și polemic, “neuefemistic” (așa cum scrie el însuși), punctat/poantat de ironie și sarcasm, neîndurător și, totodată, plin de înțelegere.

În această varietate stilistică se unesc iarăși cei “doi”,

⁶ Eminescu, *Opere*, vol. XI, ediția Perpessicius-Creția-Vatamaniuc, p. 407.

⁷ v. Ioan Constantinescu, *Die politische Publizistik Mihai Eminescus*, în “Publizistik”, I, Konstanz, 1990, p. 80-95.

publicistul și poetul; se întîlnesc, își aparțin unul altuia, deși ei sînt așa de diferiți: poetul – pentru care istoria lumii e o fundătură, iar străduințele omenești zadarnice –, jurnalistul – pentru care oamenii au un viitor – un spațiu unde ei sînt, în orice privință, capabili de a evolua.

Nu se poate vorbi totuși despre două vocații paralele. Cele două *Weltanschauungen*, cea a poetului și cea a publicistului, nu ne permit să conchidem că ne aflăm în fața unei personalități schizofrenice. Există între ambele opere – cea poetică și cea publicistică – particularități tematice și sisteme motivice, izvoare, ca și motivații comune, suprafețe de suprapunere, puncte de atingere, asemănări stilistice. Perspectivele și “concluziile” celor “doi” sînt adesea diferite, mai mult: opuse unele altora, chiar dacă ele exisă, se consolidează, rămîn pe terenul modernității: poetul – prin apartenența sa stilistică și structurală la generațiile lui Baudelaire, Rimbaud și Conrad Ferdinand Meyer, publicistul – în măsura în care nu mai vedea individul ca pe o “monadă”, ci ca pe o parte inseparabilă a societății sale.

Creația poetică și cea publicistică sînt, și la Eminescu, două moduri de a percepe lumea și de a-i oferi cîte un “chip și un nume”, iar ele se dovedesc atît de diferite între ele. Fără a căuta paradoxul, cele două *lecturi* ale lumii sînt felul lui Eminescu de a fi unitar.

Cînd Nicolae Iorga scria propoziția – după opinia noastră – începătoare de nouă epocă eminescologică: “un nou Eminescu apăru”, el intuia adevărata dimensiune a creației poetului – și asta nu numai în contextul culturii române. Acum, cînd dispunem de textele întregii opere eminesciene, am putea repeta afirmația lui Iorga; de

această dată, ea ar căpăta o semnificație mai cuprinzătoare. “Un nou Eminescu” ar însemna un Eminescu în întregimea sa adevărată: de poet și prozator, de publicist și gânditor politic, de comentator al literaturii și teatrului, al culturii în general, de traducător etc. Lucruri știute, s-ar putea spune, și de multă vreme: niciodată însă, ca pînă în ultimii ani, *cu toate textele în față*.

Imaginea acestei *întregimi* transformă o “legendă”, un “mit” în realitate: un proces neobișnuit, dar întru totul necesar. Acel *uomo universale*, despre care s-a vorbit adesea, devine vizibil și pentru marele public. “Legenda” devine așadar, trebuie să fie tangibilă, adică o realitate literară și de cultură *ca toate celelalte*. Cei “doi” devin unul singur și noi datorăm această “simbioză” – și încă în dublu sens – mai ales operei publicistice. Și cum creația poetică apare, în contextul scrierilor complete, în altă lumină, iar personalitatea scriitorului poate fi văzută în *reală/textuala* ei complexitate, această, în sfîrșit dobîndită, *întregime* oferă posibilitatea și, în același timp, solicită o nouă valorizare a operei lui Eminescu.

Zusammenfassung

Die zwei unterschiedlichen Weltanschauungen von Eminescu, die des Publizisten und jene des Dichters, die hier uns beschäftigen, lassen keineswegs auf eine schizophrene Persönlichkeit schließen. Es gibt zwischen den beiden Werken Berührungspunkte, Überlagerungen, gemeinsame Quellen, stilistische Ähnlichkeiten, thematische Gemeinsamkeiten. Die Perspektiven und die Schlußfolgerungen sind unerschiedlich, zuweilen entgegengesetzt, auch wenn beide auf dem Terrain der Moderne bleiben: der Dichter, der stilistisch und strukturell zur Generation von Baudelaire, Rimbaud und Conrad Ferdinand Meyer

gehört; der Publizist vor allem indem er das Individuum nicht mehr als «Monade», sondern als untrennbaren Bestandteil der Gesellschaft sieht. Das politische/publizistische und das dichterische Schaffen sind zwei Modalitäten, die Welt wahrzunehmen und auf sie zu reagieren; im Grunde, ohne die Paradoxie zu suchen, sind sie die Art Eminescus, einheitlich zu sein.

Als Nicolae Iorga im Jahre 1903 einen Teil des "posthumen" Werkes vom Autoren des "Memento mori" gelesen hatte, schrieb er: "Un nou Eminescu apăru" ("Ein neuer Eminescu ist uns erschienen"). Damals erahnte er die wahre Dimension seines dichterischen Schaffens – und dies nicht nur im Kontext der rumänischen Literatur. Er sah zum ersten Male den Dichter in der Ganzheit seines poetischen Werkes – ein völlig neues Bild, das später G. Călinescu und andere Literaturkritiker bestätigt haben. Jetzt, da sein ganzes publizistisches Werk zugänglich ist, könnte man Iorgas Satz wiederholen. Diesmal darf dieser Satz einen noch breiteren Sinn bekommen: "Un nou Eminescu" heißt: Ein Eminescu in seiner Ganzheit – Dichter und Prosaschriftsteller, Publizist und politischer Denker, Kulturphilosoph und Übersetzer usw.

Das Bild dieser Ganzheit wandelt eine "Legende" zur Realität – ein ungewöhnlicher Vorgang. Der uomo universale, von dem Constantin Noica sprach, wird jetzt auch für das große Publikum sichtbar. Die "Legende" ist also greifbar, und dies ist im doppelten Sinne dem publizistischen Werk zu verdanken. Da im Kontext der Gesamtschriften das dichterische Schaffen in einem anderen Licht erscheint, und die Persönlichkeit des Schriftstellers sich in ihrer Komplexität sehen läßt, bietet und verlangt diese endlich erlangte Ganzheit eine neue Bewertung von Eminescus Werk.

Contestatarii și adulatorii – “Jugul” lui Eminescu –

Dan MĂNUCĂ

Atît denigratorii, cît și adulatorii lui Eminescu izvorăsc din același fond comun subcultural.

Negat, chiar vehement, îndată ce a început să colaboreze la “Convorbiri literare”, Eminescu a fost încărcat cu trei capete de acuzare. Mai întîi, era contestat omul. Eminescu, argumentau partizanii acestei orientări, este un mercenar al Junimii, angajat de membrii primejdioasei societăți ieșene pentru a le susține și propaga ideile nocive. El era considerat drept un pion într-un joc care îl depășea și în care rămînea din motive oculte. În al doilea rînd, printr-un raționament subsecvent, erau luate în discuție capacitățile intelectuale și morale ale artistului, chiar și înainte de criza din vara lui 1883. Firește, după internarea poetului în ospiciu, atacurile s-au intensificat, încurajate de ceea ce părea a fi o probă decisivă, survenită ulterior simptomelor semnalate de justițiar. În al treilea rînd, era luată în discuție opera literară, sub aspect imagistic, prozodic, gramatical. Dacă adepții primelor două direcții proveneau din categorii diverse, aceștia se

revendică din intelectualitate. Chiar dintr-un segment specializat al acesteia, criticii și istoricii literari.

Printre primii care au pus în relație valoarea operei eminesciene cu susținerea ei de către junimiști au fost redactorii publicației ieșene "Perdaful", în toamna și iarna lui 1875. Aici, nu se folosesc argumente, ci numai invective, îngrămădite în expresii chiar și azi ireproductibile. Cele mai multe atacuri veneau dinspre adversarii politici ai junimiștilor și ai conservatorilor. Este orientarea din care vor descinde contestările viitoare, cele actuale îndeosebi, care au în vedere ideologia și orientarea politică ale lui Eminescu. Acestea din urmă nu mai condiționează valoarea operei literare, pe care o și afirmă, de la bun început, de concordanța substratului ei ideatic cu acela propriu. Ele pun la zid doar părțile considerate neconvenabile propriilor lor concepții. Evoluția argumentării și a limbajului sînt evidente.

Partizanii celorlalte două orientări au fost tot atît de numeroși. Virulența lor a început să se manifeste îndată după articolul *Direcția nouă în poezia și proza română* apărut, sub semnătura lui T. Maiorescu, în "Convorbiri literare" din 1871 și 1872. În mod vizibil, ne aflăm în fața unei reacții a celor vizați. "Cu totul deosebit în felul său, om al timpului modern, deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate, pînă acum așa de puțin format, încît ne vine greu să-l cităm îndată după Alecsandri, dar, în fine, poet, poet în toată puterea cuvîntului, este d. Mihai Eminescu. De la d-sa cunoaștem mai multe poezii publicate în "Convorbiri literare", care toate au particularitățile arătate mai sus, însă au și farmecul limbajului (semnul celor aleși), o concepție înaltă și, pe lîngă aceste (lucru rar

între ai noștri), iubirea și înțelegerea artei antice”. Acestea le scria, atunci, Maiorescu, făcînd, totodată, și alte rezerve: “rimele rele”, o antiteză prea “calculată”, etc.

Dezlănțuirea antimaiorescienilor a fost furibundă, Maiorescu însuși numărînd peste optzeci de riposte. Aproape toate, adăugăm noi, cuprindeau referiri negative și la Eminescu. Cel dintîi care a aruncat piatra a fost B.P. Hasdeu. Îndată după ce Maiorescu și-a publicat atacurile la adresa “Revistei contimporane” (*Beția de cuvinte la “Revista contimporană” și Răspunsurile “Revistei contimporane”*, ambele din 1873) corul iritațiilor s-a mărit, prin adăugarea lui Petre Grădișteanu, Gr. Gellianu, D. Aug. Laurian și a altora. Nu se aduce nimic nou față de rezervele fundamentale ale lui Maiorescu. Și este mai mult decît limpede că Maiorescu a fost cel dintîi care l-a judecat nepărtinitor pe Eminescu și care a procedat în următorii cincisprezece ani cu aceeași desăvîrșită onestitate. Criticul junimist a fost unul din puținii care nu au luat în derîdere principiile “republicii literelor”, între care corectitudinea aprecierilor, ca un semn de respect față de preopinent și față de public.

Ce puteau, așadar, să mai aducă nou Gellianu, Grădișteanu sau Laurian în ceea ce privește defectele poeziilor lui Eminescu?! Nu le mai rămînea decît contestarea *de plano*. Ceea ce au și făcut. Fără talent și fără abilitate. Cu incultură și reavoință. Un exemplu, elocvent pentru modul în care s-a scris despre versurile eminesciene intitulate *Mortua est*, se datorează lui Grigore Gellianu, nume care poate fi al unui jurist bucureștean: “Ce înseamnă *un vis ce își moaie aripa-n amar?* Își poate închipui cineva un vis înaripat care-și moaie aripa-n *amar?* În concepțiunea poetului, de ce culoare era penele

acestei aripe și ce întindere de lac sau de mare era acel amar?” Este limpede că Gellianu, care a mai publicat și alte câteva intervenții eseistice, era fie de-a binelea ignorant în ale artei cuvîntului, fie de-a binelea nepriceput în a-și construi un argument ironic. În mod cert, ambele ipoteze se arată valabile și se conjugă în concluzia ce urmează: “un nămol de greșeli de versificare, de rime imposibile, de imagini inexacte, de cuvinte fără sens”. Este limpede că Gellianu făcea eforturi serioase să se alinieze atitudinii generale adoptate de revista la care colabora față de Junimea și față de membrii ei.

Nu a fost Eminescu singurul scriitor nedreptățit de critici pentru că aparținea unei grupări literare pe care respectivii nu o agreau. A fost și cazul lui Sadoveanu, pus la punct de anti-viețistii H. Sanielevici și E. Lovinescu. Umorile extra-literare se revarsă deseori în arena aprecierilor estetice. Însă au savoarea lor numai între gladiatorii apti să coboare în arenă și să respecte regula jocului *du-tac-au-tac*.

Faptele devin inadmisibile cînd unul din combatanți se află, din diverse motive, în imposibilitatea evidentă de a răspunde. S-a întîmplat ca celălalt să abolească orice conduită cît decît morală, gestul izbucnind din obtuzitate ori din nelegiuire. Alexandru Macedonski a plătit extrem de greu incalificabila epigramă scăpată în “Literatorul”, în vara lui 1883. O reamintesc, întrucît ea deschide drum unui lung șir de gladiatori de carton. “Un X ..., pretins poet, acum,/S-a dus pe cel mai jalnic drum .../L-aș plînge dacă-n balamuc/Destinul său n-ar fi mai bun,/Căci pînă ieri a fost năuc/Și nu e azi decît nebun”. Macedonski s-a oprit, în ceea ce îl privește pe Eminescu, aici. Însă după moartea poetului, procedeul punerii în relație a operei cu viața este

reluat și amplificat. Versurile sînt considerate un rezultat nemijlocit al bolii. Altfel spus, poezia lui Eminescu este socotită fără valoare, secretată de un creier măcinat mult timp de boală. Și încă nu o boală oarecare, ci una ereditară. Este silogismul, îndelung meșteșugit, pe care îl construiește Aron Densușianu. În 1885, el tipărește la Iași, unde era profesor universitar, *Istoria limbei și literaturii române* Aici, Eminescu este cruțat. Adică nu este luat în seamă defel, întrucît Densușianu se deslănțuie împotriva lui Alecsandri, considerat un propagator al junimismului. Abia peste cîțiva ani, în a doua ediție, Densușianu îi acordă o atenție specială lui Eminescu, mort însă de cîțiva ani. Versurile lui ar fi consecința a doi factori: nebunia ereditară, transmisă de mama sa; influența pesimismului schopenhauerian. Universitarul ieșean îmbină atacul *ad personam* cu argumentul literar, pentru a ajunge la concluzia că se află în fața unei "literaturi bolnave".

A intervenit, pe dată, Titu Maiorescu (*În lături!*), pentru a elimina din practica vieții literare astfel de procedee, compromițătoare pentru cel care le utilizează.

Dar Aron Densușianu nu făcea altceva decît să preia modelul de argumentare al unui ardelean de-al său, anume preotul unit Alexandru Grama. Prin cîteva articole din "Unirea", canonicul blăjean își prefașase libelul din 1891, intitulat *Mihai Eminescu* și subintitulat "studiu critic". Grama dedică un întreg volum celui pe care îl consideră un "biet comediant". Disproporția dintre vehemența atacului și presupusa ei lipsă de obiect crește vertiginos, de vreme ce preotul unit susține că poeziei eminesciene i-a fost supralicitată valoarea de către Junimea, adeptă a lui Schopenhauer, a cărui gândire imorală ar fi impus-o și membrilor ei. Ar fi rezultat o creație lipsită de însemnătate

artistică, vulgară și, lucru semnificativ, cu totul imorală și dăunătoare. Concluzia, apodictică, de o obtuzitate inchizitorială, este construită după toate regulile retoricii: Eminescu nu a fost “nice geniu, nice barem poet”. Și pentru a-și înnobila truda intelectuală, Alexandru Grama crează un argument *eiusdem farinae*, care se întoarce împotriva lui însuși, dezvăluind totodată resorturile adevărate ale cruciadei. El invocă “jugul fanarioților”, apoi “jugul limbei slavice”, pe care le-au suportat românii, căzuți acum (1891) sub o stăpânire mult mai grea, aceea a lui Eminescu. Și afirmă, într-o incredibilă consonanță cu unii din contestatarii moderni: “așa rușinos însă ca jugul lui Eminescu n-a fost nici unul”.

În comparație cu afirmațiile lui Gherea și Maiorescu, cele scrise de Grama și de Gellianu au rezultat în mod evident dintr-o atitudine umorală. Este limpede că valoarea pe care se străduiau să o combată ori chiar să o înlătore era atât de greu de clintit, încît, exasperați de propria neputință, ei recurg la singura modalitate care le rămăsese: macularea. Exasperarea răzbate din scrierile celor doi, provocată de neputința de a se desprinde altfel decît prin violență de atracția exercitată de sfera valorii eminesciene. Aceasta este explicația pentru metafora “jugul lui Eminescu”. Într-adevăr, poezia acestuia exercita o atracție atât de puternică, încît clericul unit va fi considerat drept o blasfemie declararea, sub orice formă, a admirației. Același a fost mecanismul care a funcționat și în cazul lui A. Densușianu. Nu și în cazul lui Gr. Gellianu, chiar al lui B.P. Hasdeu. În mod cert, nu și în cazurile gazetarilor mărunți de la “Românul”, “Trompeta Carpaților”, “Perdaful”, ș.a.m.d. La Gellianu și la jurnaliștii anonimi, era vorba, pur și simplu, de meserie comandată.

de executare, bine-rău, a unei dispoziții venite din partea superiorilor, inamici ai Junimii și ai lui Maiorescu.

Prin urmare, Grama și Densușianu sînt singurii care pot intra în categoria așa numiților “denigratori”, în secolul al XIX-lea, pentru că cele scrise de ei mărturisesc, în primul rînd, recunoașterea unei valori de o superioritate incontestabilă și, în al doilea rînd, efortul conștient de distrugere.

Este ceea ce s-a întîmplat, după 1989, cu Marin Preda, Nichita Stănescu, Marin Sorescu ori Mihail Sadoveanu. Nu-i consider, în nici un fel, “denigratori” pe cei care, argumentînd profesional, altfel spus – aducînd probe literare – doresc să schimbe o imagine de scriitor. Este vorba, aici, de un proces firesc de confruntare a valorilor. Sînt însă, fără îndoială, “denigratori” cei care, confundînd deliberat planurile biografic și literar, precum Grama și Densușianu, urmăresc să impună o scară falsă.

Nu putem discuta despre detractorii eminescieni, fără a ridica și problema adulțitorilor. Desigur, fiecare cititor are libertatea de a-și crea un cult pentru unul sau altul dintre artiști. Și nu cred că poate exista cineva care să nege acest drept. Trebuie, în schimb, dezaprobată în mod ferm deturnarea unui act intim într-o procesiune publică.

T. Vianu descrie două moduri de receptare a artei. Unul de tip “sentimental-asociativ”, altul de tip “intelectual-apreciativ”. Mecanismele de funcționare a receptării sînt complexe și greu poate fi vorba de o tipologie pură. Dar este limpede că atît denigratorul, cît și adulțitorul aparțin aceleiași tipologii, rezultat al unor umori și nu al unor argumente, fie ele chiar ilogice.

Idolatrizarea poeziei eminesciene a început tot din

timpul vieții. Prin intervenția lui, Alexandru Grama confirmă, fără voie, existența, în epocă, a ceea ce Al. Vlahuță a numit “curentul Eminescu”. Această denumire a fost consacrată din 1892, dar existența unei mișcări literare tutelate de poezia eminesciană este atestată mai de mult. O aduce în discuție C. Dobrogeanu-Gherea, într-o amplă analiză, din 1887. Dar, deși îngrijorat de răspîndirea activă a “pesimismului eminescian”, criticul nici nu se gîndește, precum Grama, să pună la îndoială valoarea estetică a operei. În 1889, Titu Maiorescu începea astfel studiul *Eminescu și poeziile lui* “tînăra generație română se află astăzi sub influența operei poetice a lui Eminescu.” Și încheia: “pe cît se poate omenеște prevedea, literatura română va începe secolul al XX-lea sub auspiciile geniului lui, și forma limbei naționale, care și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire pînă astăzi va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmîntului cugetării românești.” Mult mai liber în gîndire decît Gherea, criticul junimist ia în discuție numai influența literară a lui Eminescu. Nu este interesat deloc de posibilele ei efecte sociale nocive, întrucît, în concepția lui, o operă valoroasă nu are cum, socialmente, să fie periculoasă. Textul lui Maiorescu a rezultat dintr-o analiză serioasă, prelungire a aceleia din 1871, a operei și vieții lui Eminescu, fără a fi o hagiografie și detașîndu-se de atitudinea celor ce alcătuiau “curentul eminescian”.

“Curentul eminescian” reprezintă o primă coagulare socială a unei atitudini extatice la nivel individual. Cauzele au fost numeroase. Gherea, Vlahuță, Ibrăileanu și alții au oferit explicații din diverse perspective. Ca și în cazul denigratorului, mecanismul poate fi declanșat de

absența unei personalități puternice, tradusă, de această dată, prin mecanismul identificării. În amîndouă împrejurările, mecanismul social este declanșat de incultură. Atît denigrarea, cît și adularea sînt rezultatul unor grave carențe culturale, care nu pot fi suplinite în nici un fel. T. Arghezi îl invoca pe cititorul extaziat de "Iminescu și Victor Cucu". Asimilarea vocalică regresivă, în cazul deformării numelui lui Eminescu (asemănătoare, ca tip construcției vulgare "buletin de indentitate") și asociația, înrudită cu etimologia populară în cazul deformării numelui lui Victor Hugo (asemănătoare ca tip construcției vulgare scrumbieră pentru scrumieră) sînt rezultatul unei evidente mutilări a receptării operei lui Eminescu. Pentru că, în cazul lui "Iminescu", versurile cele mai apreciate vor fi, cu certitudine, acelea vehiculate de romanețe. "Iminescu" și "pe lîngă pleopii fără soți" merg foarte bine împreună.

Nu însă totdeauna. Idolatria apare și în cercurile cu ambiții culturale, fără a fi altceva decît o dovadă în plus de subcultură. Iată o mostră dintr-un astfel de amestec de date culturale elementare și o salată de cuvinte preparată în subsolurile schizoidiei. Textul este extras dintr-o foaie volantă distribuită de trei instituții organizatoare a unui concurs pe teme de eminescologie: "organizatorii urmăresc un *Banchet Eminescian* în spirit platonian. Încercînd desmărginirea limitelor *Eminescologiei* acestui secol, căutăm "viziuni îndrăznețe" a ceea ce am putea numi în viitorul secol *Eminescomagie* Și întrucît problema numărul unu a Poeziei e Poetul, vom pune accentul pe *Ființa* lui Eminescu, pe *ontologie* – vom coborî în *abisul său ontologic*, la *început*, în *Universul Demiurgic* – Logosul în înțelesul primei filosofii – al

teologiei. Cultivăm eseul asupra Creatorului și a Creației eminesciene *din perspectiva sacralului*

Juriul va reține pentru premiu un singur eseu – *cel mai platonian eseu asupra creației eminesciene de dragoste* – și se va premia cu un milion de lei, însoțit de trofeul ”Banchetul Eminescu”.

Să precizăm că tehnoredactarea aparține autorilor textului. Avem în vedere mai ales reliefările prin majuscule și prin subliniere.

După cum se observă, întocmai ca în limbajele de lemn, se utilizează sugestiile tabuizării, spre a eșua, în cele din urmă, în idolatrizare. Invocat de organizatorii concursului în preambulul celor de mai sus, G. Călinescu avea cuvinte cât se poate de disprețuitoare la adresa ”eminescologilor” și ”eminescologiei”. Și citez dintr-un articol publicat de critic în 1932: ”se cheamă *eminescolog* un publicist care, fără să se fi ilustrat în nici un domeniu al culturii (ba, uneori, fiind cu totul refractar ei) se așează ca mușța pe suprafața problemei eminesciene și o umple cu cangrenă verzuie și fetidă. Caracteristica eminescologiei este prohibiția pentru alții a oricărei apropieri de Eminescu. Atunci cade asupra îndrăznețului o muscărie mărunță de insulte și invocări către Dumnezeu. Eminescologul este ori cu desăvârșire incult, ori de o incomprehensibilitate fioroasă, de un fanatism și de un moralism superlativ, care mîrîie la orice presupusă atingere a gloriei eminesciene. Dacă Eminescu ar trăi și ar citi ce scriu eminescologii noștri despre el, sunt încredințat că ar muri subit”.

Îndrăznesc să cred că, dacă G. Călinescu ar citi chestiile cu ”Eminescomagia” și cu ”Banchetul Eminescu”, ar muri, subit, din nou.

De unde se vede că ”jugul lui Eminescu” apasă greu

atît pe umerii iconoclaștilor, cît și pe umerii idolatrilor,
uniți, în nemurire, prin incurabilă ignoranță.

Contestataires et adulateurs.

“Le joug” de M. Eminescu

L'auteur trouve un rapport de ressemblance entre ceux qui mettent en doute la valeur de l'oeuvre d'Eminescu et ceux qui l'aiment éperdument. Dans les deux cas il s'agit tant d'inculture littéraire que de défautement psychologique, ethnique ou politique.

Un om al timpului său

Petru URSACHE

Cu aceste cuvinte Titu Maiorescu îl situează pe autorul *Luceafărului* în seria timpului și-i prevestește destinul în postumitate. Mai precis, criticul scrie: “om al timpului modern”, acela care pune mai presus de izbînda interesului personal și material, recunoașterea și promovarea valorilor ideale. Prin “modern” se înțelegea, deocamdată, opțiunea rapidă pentru adevăr, decisivă într-o vreme în care confuzia în lucruri, încetineala în gîndire, amestecul hilar de obiceiuri și moravuri nu rezervau nimic bun soartei românilor. Maiorescu mai putea să afirme că poetul a fost un “om al timpului prezent” și înțelesul ar fi rămas același. Oricărui ins îi este dată șansa prezentului, dar nu oricine știe să profite de ea. De modul în care individul poate să se implice cu toată forța idealismului său în prezent depinde conturarea personalității sale. Prezentul și numai acesta reprezintă *tăietura* posibilă pe care și-o adjudecă cineva ales pentru a găsi calea liberă spre timpul cel mare; este clipa semnificativă, veriga plină de sens din lanțul nesfîrșit al eternității. Dar nu clipa eudemonologică a lui *a fi* și a lui *a avea*. Aceasta nu

depășește sfera de interes a individului ca individ, aparține timpului neevenimential, monoton și steril. Ea scapă memoriei și culturii. Este vorba de "clipa cea repede", dramatică, existențială. În ea se intră bărbătește și dramatic, adică prin cheneză, suferință, lepădare de sine, fiind specifică geniului, eroului și sfântului. Aceștia sînt cu adevărat creatorii de epocă și de cultură.

Iată că ideea ce rezulta din sintagma a fi "om al timpului modern", adică a fi implicat în clipa și prezentul tău și numai al tău, de dragul unor idei generoase, nu o găsim numai în scrierile lui Maiorescu, din tinerețe sau de mai târziu. Ea aparține întregii epoci a criticului, inclusiv lui Eminescu. Ca niște adevărați dioscouri, ei au pus-o în practică, angajîndu-se deopotrivă în cele mai acute probleme ale momentului, destinate să schimbe din temelie înfățișarea societății timpului, pe baze democratice și axiologice, în polemici aprige, în activități practice, în munca de creație culturală și poetică. Fiecare s-a afirmat mai bine în latura lui, iar amîndouă s-au completat armonios, deocamdată spre binele contemporanilor lor. Ei erau atît de bine coordonați și uniți în idee, îndeosebi în ultima vreme, încît poetul avea motive să creadă că Maiorescu "a făcut epocă" la momentul respectiv, iar criticul, la rîndul lui, chiar să noteze în *Însemnări zilnice* ca un cronicar riguros, "grea epoca Eminescu".

Încă din tinerețe, din *Einiges philosophische (Considerații filozofice)*, prima carte de meditație filozofică, încerca să lămurească accesul la memorie, într-o manieră atee și pornind de la dihotomia trup/spirit. Primul, trupul, aparține sensibilului, prin urmare este muritor; doar spiritul din om, tradus în faptă și valoare, supraviețuiește: "Nu-i mai puțin adevărat, scria tînărul atunci, cu înflăcă-

rarea de moment bine cunoscută, că cel ce, murind, nu a lăsat o altă amintire decît cea a ființei sale sensibile, acela rămîne mort în vecii vecilor. Căci numai adevărul universal este eternul fluviu al nemuririi; doar cel și-a croit un drum pînă la liman și s-a scaldat în apele lui este dus prin spații și timpuri pînă în portul eternității”. Dintre categoriile apriorice kantiene, timpul etern și abstract exercita o presiune morală dizolvantă asupra individului, constrîns biologic să viețuiască într-o secvență limitată. Generația lui Blaga și apoi cea a lui Mircea Eliade nutreau iluzia, cum se știe, că retragerea din prezent și din istorie ar fi benefică, prin revenirea la matca mitului, pentru creație și pentru păstrarea identității colective; generația anterioară, a lui Maiorescu și a lui Eminescu, a dioscurilor, avea ferma convingere că, din contra, implicarea energetică în prezent și în istorie asigură formarea unei personalități individuale puternice, de tip genial și deschide calea spre timpul “tare” al eternității. Prezentul ar fi vîrful de lance care străpunge linia dreaptă și dură a lui Cronos și provoacă tăieturi de neșters în interiorul acesteia, devenind ele însele eterne. Timpul prezent și semnificativ (sau “clipa cea repede”) concurează eternitatea prin ceea ce are specific, valoarea creată. Datorită acesteia, timpul de astăzi se întîlnește cu cel de mîine, iar umanitatea din om este salvată. Individul, acela care moare în sens maiorescian, se ridică în ființă.

Sintagma maioresciană “om al timpului modern” poartă și un alt înțeles. Prin toate referirile scrise privind personalitatea poetului, criticul de la “Junimea” a realizat o schiță a ceea ce am putea numi “mental” vis-à-vis de Eminescu, pe care contemporanii și-au însușit-o și chiar au dezvoltat-o; s-a ivit ca o lucrare colectivă și a căpătat, încet dar sigur, un caracter instituționalizat. Prima însem-

nare de asemenea interes se află în *Direcția nouă* unde citim că poetul se bucura de “semnul celor aleși”. Din acest moment, probabil, a început să se contureze în mintea lui Maiorescu portretul omului de geniu, definitivat peste două decenii în *Eminescu și poeziile lui*. A urmat micul elogiu al poetului Vasile Alecsandri care echivalează cu o consacrare și recunoaștere în scara valorilor, cu atât mai mult cu cât venea din partea unui coleg de breaslă: “E unul care cîntă mai bine decît mine?/Cu-atît mai bine țării și lui cu-atît mai bine”. Bardul de la Mircești (se folosesc denumiri cu caracter local, regional, nu național) este primul care a sugerat că lui Mihai Eminescu i se cuvine cununa de lauri a “poetului național”. Tocmai de aceea s-a produs încă un eveniment în direcția ce ne interesează și în consens cu Alecsandri. Ne referim la polemica iscată de Vlahuță și Delavrancea, reprezentanți ai generației tinere, pe tema “cine e mai mare”. Se cunoaște intervenția echilibrată și diplomată a lui Titu Maiorescu din *Poeți și critici*. Nu fondul ei interesează aici, că poeții nu sînt dotați structural și organic pentru critică, iar Alecsandri trebuie considerat “mare” în felul lui. Important ni se pare că “mentalul Eminescu” se construia organic, în mod natural și la nivelul conștiinței, nu sub presiunea din afară a unor cercuri interesate, a unor indivizi gălăgioși. Și încă o dată se cuvine citat Al. Vlahuță, cel din *Unde ni sînt visătorii* și din *Curentul Eminescu*, ambele scrise într-o perioadă dramatică de epigonism (epigonic, epi + gonic, gonie = după creație) și criză literară. Autorul îndeamnă pe cei din generația sa să se delimiteze de marele lor înaintaș, recunoscînd, implicit, că i-a precedat o epocă distinctă, aceea a lui Eminescu. El nu o face în nume propriu, ci al tuturor pentru a găsi împreună o cale nouă în creație.

Să reținem: cei care făceau asemenea afirmații erau oameni cultivați, școliți temeinic în diferite centre uni-

versitare europene, știau ce înseamnă poezia, citeau filozofie, puteau să deosebească binele de rău și frumosul de urât. Tocmai de aceea mentalul “epocii Eminescu”, ca fapt încheiat s-a transmis și în secolul nostru, fără a fi contestat de nici una dintre personalitățile culturale ale vremii ce a urmat. Nici măcar Eugen Lovinescu, adeptul “revizuirilor”, nu l-a pus sub semnul îndoielii. Abia mai târziu, după război, poetul nu a scăpat de furia proletcultiștilor inspirați de Jdanov, care l-au trecut, cu mare avînt revoluționar și chiote, la coada listei.

Dar să reținem și un aspect metodologic în perspectiva sintagmei maioresciene: “om al timpului său” (modern, prezent). Există două soluții metodologice posibile. Una este calea mentalului, acel mental care îl plasează și-l justifică pe autor în propria lui epocă, îl integrează în istorie și-l situează firesc și natural în sfera valorilor. Este singura modalitate științifică pentru că pornește din interior, de la esență, de la cauză și necesități, pentru a pune în evidență linia de forță a continuității și primenirii creației. A doua cale ar fi sfidarea mentalului specific și abordarea problemei de pe poziția net diferențiată a altui mental. Pe scurt, se verifică întrebarea: mai pot fi citați astăzi, cu interes pentru cultură, Homer, Ovidiu, Corneille, Cervantes, Dante, Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoi (și curînd lista va continua cu Baudelaire, Proust, Dostoievski, Joyce, Faulkner, Borges etc.)? Ar fi, cum se spune, o poziție “critică”, “independentă”, “fără prejudecăți”. Lăsăm la o parte falsitatea acestor termeni și constatăm eroarea totală a acestei direcții, de altfel foarte la modă, cel puțin la noi. Ea nu pornește din interior, de la esență, de la valoare, ci din exterior, și se bazează ori pe neștiință ori pe interese aculturale (mai precis aculturație)

și politice. A judeca un mental prin altul înseamnă să-l deformezi. Așa a procedat celebra școală antropologică engleză de la Andrew Lang la Frazer, care trata marile culturi prealfabete ale omenirii cu instrumentele teoretice ale omului modern, ca în laborator, și ajungea la constatarea că miturile trebuie considerate simple aberații. A replicat școala sociologico-ritualistică a lui Durkheim și Van Gennep. Ei au demonstrat că gândirea fantastică (sau "sălbatică", Lévi-Strauss) a mentalităților tradiționale are la bază structuri coerente care dezvăluie o logică impecabilă și o morală ideală. Fiți atenți! De atunci, școala antropologică engleză, arogantă și elitistă a murit. Marea operă, *Creanga de aur* a lui Frazer, cea mai citită carte a începutului de secol, s-a transformat în material brut, cu destinația arhivă. Ce s-ar întâmpla dacă un ins foarte civilizată din zilele noastre, cunoscător ideal al poeziei moderne, dar fără nici o tangență cu antichitatea, ar încerca să valorizeze *Iliada* pentru cititorul contemporan obișnuit. Firește, ar fi un eșec mareț. Experiența ar duce la același rezultat negativ în legătură cu Dante, Shakespeare, Goethe și, de ce nu, Eminescu; aceasta numai datorită erorii metodologice și de gândire. Cazul Nietzsche rămâne unic în felul său și, poate, tocmai de aceea pilduitor. El a făcut afirmația șocantă că modernul Wagner nu este muzician. Compozițiile sale acționează ca niște narcotice; dacă le ascuți nu te mai poți întoarce la altă muzică. Prin asta filozoful nu a negat valoarea lui Rossini ori a lui Beethoven. A spus doar atât: *e altceva*.

Scriind aceste rânduri vreau, de fapt, să spun că nu înțeleg în ruptul capului campania zgomotoasă și penibilă ce se duce împotriva lui Eminescu, din decembrie 1989

încoace. I se caută poetului “pete mici și mari scandaluri” doar-doar s-o găsi un motiv pentru a-i fi dată jos statuia. Protagonistii nu realizează un lucru foarte simplu: nici măcar nu sînt originali. Dacă stăm strîmb și judecăm drept, prima dată au făcut-o comuniștii. Ei l-au scos din manuale, l-au încărcat cu epitete denigratoare, l-au trecut în josul paginii. Pe soclul rămas gol, l-au așezat în locul lui Eminescu, așa cum se încearcă și acuma, pe A. Toma, autorul poemului *Secerișul roșu*, sau cam așa ceva. Rezultatul se cunoaște: A. Toma a intrat în completă uitare, pentru că minciuna are picioare scurte. Se mai pretinde că mitul Eminescu, chipurile lansat de comuniști (i-auzi!), i-ar teroriza crunt pe tinerii poeți de astăzi, iar ei se află în teribilă căutare de identitate și n-o pot găsi. O fi așa, dar ce vină are Eminescu? El este departe, în timp și în spațiu. De altfel, cîrcotașii nu sînt nici de data aceasta originali. Nu întreprind nimic nou. Nevoia de desprindere de “curentul Eminescu”, de delimitare și chiar de ruptură a exprimat-o prima dată, cum am spus, Al. Vlahuță. El nu a făcut-o cu răutate și persiflant, ci în sprijinul creației, cu dragoste față de marele înaintaș, cu încredere și speranță în ziua de mîine. Să se rețină că însuși Titu Maiorescu, atent la “tot ce mișcă-n țara asta”, a scris tacit la gestul revoluționar al poetului Vlahuță. El însuși l-a promovat pe P. Cerna ca pe un reprezentant al posteminescianismului. Mai deranjează și faptul că Eminescu este *unic*. Păi, domnilor, aceasta este situația! Unic în felul său, cum v-ar spune-o Maiorescu. Poate nega cineva că Dante este cel mai mare poet al Italiei?, Shakespeare, cel mai mare dramaturg al lumii, Goethe, întîiul german? Eu nu aș putea jura că Goethe l-ar întrece pe Beethoven. Problema nici nu trebuie pusă astfel; nu are bază logică. Poate

Eminescu să nu fie bucuros de propria sa performanță, aceea a unicității. Fiind cunoscută generozitatea lui ar fi rostit și el asemenea lui Alecsandri: “E unul care cântă mai bine decît mine?” nu s-a întîmplat pînă acum. Încercați dumneavoastră, domnilor cîrcotași. Mă tem, însă, că vă e tare greu.

Résumé

Le syntagme măiorescian “homme de son temps” ou bien moderne, qui renvoie directement à Eminescu, est définitoire pour la compréhension de la destinée existentielle de toute personnalité créatrice. Le poète a représenté sa propre génération par ses faits fondateurs de culture ce qui assure le droit à la posthimité. En tant que “homme de son temps” Eminescu prend ses distances par rapport aux générations antérieures ou bien postérieures pour que les successeurs, à leur tour, affirment d’une manière créatrice l’individualité caractéristique à l’époque où se sent impliqué.

Adevărata esență a lui Hyperion (Luceafărul ca natura-naturans)

Leonida MANIU

În genere, toate studiile care într-un fel mai general sau mai special au atins problema naturii în poezia eminesciană n-au văzut în ea decît ceea ce și este de fapt, o natura naturata, adică o parte din ansamblul creațiilor existente. “Prin natura naturata – scrie Spinoza în *Etica* sa – înțeleg tot ceea ce derivă din necesitatea naturii lui Dumnezeu (termen identic în filozofia sa cu cel de substanță, n.n.), ori din fiecare din atributele lui, adică toate modurile atributelor lui Dumnezeu, întrucît sunt privite ca lucruri care sunt în Dumnezeu și care nu pot nici să existe, nici să fie concepute fără Dumnezeu”.¹ În felul acesta, sfera conceptului de natura naturata este mult mai largă decît cea pe care o are în vorbirea curentă noțiunea de natură. Raportul logic între realitățile desemnate de cei doi termeni nu poate fi altul decît cel dintre parte și întreg. Ființa umană, cu toate însușirile sale, este însă o altă ipostază a ceea ce am numit natura

¹ Benedict Spinoza, *Etica*. București: Editura Științifică, 1957. p. 70-71.

naturata. "Intelectul actual – observă același filozof – fie finit, fie infinit, ca și voința, dorința, iubirea și altele trebuie atribuite naturii naturate ...".² În sfârșit, lucrurile reprezintă alt mod de a fi al aceleiași naturi. Toate acestea se aseamănă unele cu altele în viziunea lui Spinoza – întrucât cauza care le-a determinat apariția nu se află în ele, ci în afara lor.

Natura eminesciană propriu-zis (pădurea, poienile, izvoarele, luna, stelele, gizele etc.) poartă însă însemnele eternității, dăinuie parcă din timpuri imemorabile și pare să dureze veșnic. Ea reprezintă aspectul durabil al naturii naturata, în vreme ce omul ilustrează cealaltă față a sa, vremelnicul. Codrul îi destăinuie poetului revenit pentru o clipă în împărăția lui, acest adevăr amar:

“Numai omu-i schimbător,
Pe pământ rătăcitor,
Iar noi locului ne ținem,
Cum am fost așa rămînem.”

Permanentul și trecătorul care, din perspectiva propusă mai sus, ca și din cea a oricărei viziuni dialectice asupra existenței, sunt manifestări complementare ale aceleiași substanțe, pot fi substituiți aproape exact, în poezia lui Eminescu, cu natura și omul. În consecință, comunicarea între domeniile lor se face în chip firesc și necesar. Astfel, alături de om, natura se pătrunde și se îmbogățește cu tot freamătul trăirilor sale, iar, în mijlocul naturii, omul, a cărui esență se dezvăluie în toată întinderea și adîncimea ei, învață să transforme clipa în eternitate.

În *Luceafărul*, relația om-natură pare a evolua, după primele strofe, pe coordonatele cunoscute. O “prea

² Benedict Spinoza, op. cit., p. 70-71.

frumoasă fată” de împărat privește de la fereastra iatacului său cum, în depărtări, peste nesfârșirea mării, pe ale cărei unde trec “corăbii negre”, “răsare și străluce” călăuza acestora, Luceafărul. Povestea ei pare a se desfășura într-un cadru (de natură) asemănător cu cel existent în alte poezii. În mod neașteptat însă, tocmai prin atingere cu acest cadru, înfloritoarea sa tinerețe este cutremurată de o stranie înfiorare, ca și cum asupra-i ar fi acționat legile altui univers. Explicația faptului ne-o oferă poema însăși. Privindu-se nopți de-a rîndul, fata și astrul se îndrăgostesc unul de celălalt. Această stare s-ar fi putut deci motiva prin sentimentul necunoscut care se trezește în sufletul ei, însă nefirescul care o învăluie nu-și are obârșia în zonele omenescului. Iubirea care se aprinde în Luceafăr făcîndu-l să-și schimbe pentru o clipă cursul, este copleșitoare pentru fată, întrucît este închipuită ca o putere cosmică. Nici un alt poet în afară de Dante (ultimul vers al *Divinei Comedii*, “iubirea ce rotește sori și stele”, este o glorie a forței sale universale) și de Eminescu n-au izbutit să transpună mai elocvent, în imagini artistice grandioase, nelimitata ei tărie. La cele două chemări ale iubitei, Luceafărul răspunde întrerupîndu-se succesiv din unirea unor elemente naturale care se opun, cerul și marea, soarele și noaptea:

“El asculta tremurător,
Se aprindea mai tare
Și s-aranca fulgerător,
Se cufunda în mare;

Și apa unde-au fost căzut
În cercuri se rotește,

Și din adânc necunoscut
Un mîndru tînăr crește.”

.....
“Cum el din cer o auzi
Se stinse cu durere,
Iar ceru-ncepe a roti
În locul unde piere;

În aer rumene văpăi
Se-ntind pe lumea-ntreagă,
Și din a chaosului văi
Un mîndru chip se-ncheagă.”

Extraordinara energie cu care rotește elementele naturii pentru a deveni om, apoi cuvintele prin care se angajează să-și ducă iubita în lumea lui și s-o facă stăpînă peste adîncurile oceanice sau s-o transforme în stea, ca și repeziciunea cu care străbate nemărginirea, nu mai sunt atribute ale cunoscutului cadru natural din lirica eminesciană. Luceafărul nu este ceea ce pare a fi la început sau, altminteri spus, nu mai reprezintă un component al naturii naturata, ci întruchipează însăși forța creatoare universală, acea natura naturans ale cărei manifestări nu mai depind decît de propria sa rațiune. “prin natura naturantă – afirmă Spinoza – trebuie să înțelegem ceea ce este în sine și se concepe prin sine, adică acele atribute ale substanței care exprimă o esență eternă și infinită, adică pe Dumnezeu, întrucît este considerat cauză liberă”.³ Cele două întrupări ale Luceafărului nu sunt, din unghiul pe care l-am propus, decît o elevată reprezentare artistică a unei astfel de

³ Benedict Spinoza, op. cit., p. 70-71.

“propoziții” filozofice. Ca atare, adevărata esență a Luceafărului pare a fi cuprinsă în sfera semantică a acestei sintagme, iar apropierea lui de Pluton, de Orfeu, de Arhanghelul Mihai ori de Satana sunt în firea lucrurilor, întrucât acesta poate apărea în fiecare din aceste ipostaze și încă în multe altele. În mod identic, drumul astrului spre Demiurg, simbol al puterii primordiale de creație, reflectă în fond, aceleași idei, putând fi interpretat ca o călătorie sau ca o întoarcere a acestuia spre propria-i conștiință. Identitatea de substanță dintre Hyperion și Demiurg este proclamată de către Creatorul însuși, prin utilizarea formei de plural, persoana întâia a pronumelui personal, “Noi nu avem nici timp, nici loc”.

Din această perspectivă, apropierea dintre fată și Luceafăr devine cu neputință. Este, în primul rând, de neconceput, întrucât – după plastica exprimare a lui Tudor Vianu – într-un caz avem de-a face cu “natura considerată în rezultatele forțelor plastice care o activează”, adică cu natura naturata, iar în celălalt cu “aceste forțe lucrând în sîmul naturii ele însele”⁴, respectiv, natura naturans.

Se pare că există totuși o situație în care povestea de dragoste ar fi putut avea un sfârșit fericit, adică ar fi putut deveni o realitate în măsura în care dragostea Cătălinei n-ar fi fost atât de prudentă, deci atât de lipsită de încărcătura spirituală a celor capabili de dăruire pînă la sacrificiu. Încă de la Platon,⁵ iubirea a fost concepută ca o formă de creație

⁴ Tudor Vianu, *Curs de estetică* (note stenografiate). 1944-1945. p. 118-119.

⁵ Nu-i vorba numai decît de cele două modalități de iubire concepute de către Platon, “iubirea senzuală” care “creează vulgar” și “iubirea ideală” care “creează în frumos și bine”, ci de capacitatea de spiritualizare a mării iubiri în genere.

și ca atare tocmai prin mijlocirea acestei spiritualizări, eroina, transfigurată și ridicată în zonele superioare ale sentimentului, ar fi putut să se integreze în ritmul de creație universal. Deși, în fulgerarea câtorva clipe, Cătălina pare să o dorească cu adevărat, totuși, dintr-o anume inerție sufletească, în care se întrevăd limitele condiției sale, ea nu se poate sincroniza niciodată cu bătăile acestui ritm sacru și, înspăimântată de zarea eternității, renunță la iubitul său ceresc, mulțumindu-se doar cu o vagă aspirație spre înalt și cu o fericire firească pe care o poate dobîndi alături de o ființă identică sieși. În ceea ce privește Luceafărul, textul eminescian nu lasă să se întrevadă nici o posibilitate care ar putea prilejui reflecții asupra unei eventuale abateri a acestuia de la menirea sa. Datorită energiilor cosmice pe care le reprezintă ca și modulii exemplar în care se manifestă pretutindeni, acesta n-ar fi putut dobîndi niciodată "chipul de lut" pe care s-a străduit să-l capete.

Astfel, dacă natura naturata, în ipostaza pe care o numim cu termenul care în mod constant desemnăm natura, îi este binevoitoare omului, natura naturans îl atrage și-l umple de spaimă totodată, așa cum pe frumoasa fată de împărat o încîntă strălucirea Luceafărului, dar o înfioară cele două întrupări ale sale. În final, cînd Luceafărul redevine element al cadrului (stea), în care are loc idila Cătălinei cu pajul, el nu se comportă ca celelalte elemente ale naturii eminesciene în atari momente, ci rămîne distant, indiferent, "rece". În felul acesta, Eminescu intuia una din cele mai expresive modalități artistice de a pune în lumină ideea fundamentală a poemei, distanța enormă care separă geniul de omul de rînd.

În același timp, din unghiul acestor concepte (utilizate mai ales de gîndirea filozofică preocupată de o explicație

materialistă a devenirii lumii) se pot desprinde câteva sugestii fecunde, referitoare la geneza lucrării, a chipului în care a fost posibilă transformarea zmeului din *Fata-n grădina de aur*, în Luceafăr, simbol al geniului. Momentul decisiv al trecerii de la basmul versificat la poemul filozofic pare a fi similitudinea pe care o întrezărește, la un moment dat, poetul între zmeul ce întruchipa o forță naturală și ideea de geniu în concepție kantiană. Pentru filozoful din Königsberg, puterea de plăsmuire a geniului era un fel de prelungire a forțelor creatoare ale naturii. Evident, faptul nu presupune numaidecît o negare a înfruirii concepției schopenhaueriene despre geniu asupra gândirii poetice eminesciene, ci, dimpotrivă, ne permite înțelegerea mai adâncă a genialității, prin asimilarea ambelor concepții despre geniu într-o viziune originală și unitară, nutrită din propria-i experiență. Astfel, conform *Luceafărului*, geniuul nu poate fi considerat decît ca însumarea într-o unitate deplină a vigoriei și spontaneității naturii (Kant) cu înălțimea unei atitudini contemplative și dezinteresate (Schopenhauer). Dar definirea geniului în spirit eminescian este în fond o altă chestiune.

În esență, departe de a pune interpretarea *Luceafărului* sub semnul filozofiei lui Spinoza sau a oricărui alt filozof care a folosit astfel de concepte cu o încărcătură semantică prielnică exegezelor poetice, se poate constata cum considerarea unor opere de artă din perspectiva unor concepte adecvate conținutului acestora, nu denaturează esența ideii lor generatoare, ci, dimpotrivă, o adâncește îmbogățind-o cu sensuri sau înțelesuri noi.

The True Essence of Hyperion

Essentially, starting from the distinction made by Spinoza between *natura naturata* and *natura naturans*, the present study reveals the way in which Luceafărul (The Morning Star), far from being an element of the usual natural world, a *natura naturata*, is in the fact a primordial constructive power, a *natura naturans*. From this point of view, the transformation of the fire-breathing dragon from his initial poem *The Girl in the Golden Garden*, in to a Luceafăr, the symbol of genius, finds itself a full justification.

Intertextuarea faptului de cultură în poezia lui Eminescu

Viorica S. CONSTANTINESCU

În “poeticul labirint” al textului eminescian, una dintre sursele *arcanicului*, încifrării – cu *ingenio* și *agudeza*¹ specifică tuturor alexandrinilor – este implicarea faptului de cultură.

“Cultismul” autorului lui *Memento mori*, dincolo de *Bildung*-ul său (el a început prin a fi elev al lui Aron Pumnul – profesorul format în atmosfera filolatinismului de la Cernăuți), ține și de cultura poetică. În această ordine a creației, trei sînt modelele lui Eminescu: neoclasicismul german, cel goethean cu deosebire, patruzeciopiștii caracterizați și elogiați în *Epigonii*, Odobescu – alexandrinul prin excelență, cel ce a poetizat știința și a făcut proză din știință, “băutorul de ambrozii”, enciclopedia, în sfîrșit, cel “incapabil” de a scrie *Cartea* visată despre vînătoare, centrată pe trei întruchipări ale

¹ Termenii aparțin lui Baltazar Gracián, *Ascuțimea artei ingeniozității*, București, Humanitas, 1998.

artei antice și antichizante (*Diana cu ciuta*, *Diana din Poitiers* a lui Goujon, *Sfântul Hubert* al vînătorii de Dürer) -, precum și contemporanii poetului din Europa.

Să nu pierdem apoi din vedere faptul că autorul *Dianeii* (1881-1882) a fost contemporan cu apariția și dezvoltarea a două mari curente lirice cu arie de răspîndire continentală – parnasianismul și simbolismul: “Parnasul contemporan” apare în 1863, iar 1885 e considerat drept anul triumfului simbolist.

“Ultimul mare romantic european” avea înaintași foarte cultivați (de la Asachi, la Heliade și Odobescu) în propria sa cultură, dar și contemporani francezi, germani, italieni, englezi ce urmau direcția tradițională a poeziei “artificioase” (constante stilistice, “tipare”) de tip alexandrin.

În ce privește “cultismul” clasicității germane, o dispunere “paralelă” a mai multor poeme eminesciene și a tragediei *Faust* ar facilita mai adecvata situare a autorului *Odeii în metru antic* în descendența ei creatoare și în contextul neoclasicismului european² (persistent de-a lungul unui veac, pînă către 1900), dar nu numai, întrucît numeroși contemporani ai poetului, parnasienii mai ales, erau și ei îndatorați clasicismului weimarian.

Se cuvine să remarcăm, de asemenea, faptul că încifrarea textului poetic prin recursul la mitologia greco-romană, prin interesul pentru religie și filosofie, prin amestecul, adesea derutant de aluzii culturale, de cunoștințe din diverse domenii ale științei devenise o practică literară la modă, după 1860. În același timp, ea însemna o revenire la, o reluare a

² Despre acest *neoclasicism* s-a discutat mai ales în legătură cu artele plastice din secolul XVIII-lea și al XIX-lea. Unii romantici au fost atrași evident de tendința neoclasică.

unor tendințe/obișnuințe lirice mai vechi decît epoca lui Goethe și Schiller: ele făceau parte din tehnica poezilor alexandrini, a trubadurilor retorici, a autorilor renascentiști și post renascentiști de tipul *concettiștilor* italieni ori *cultiștilor* spanioli; chiar unii barochiști sau autori de “poezie metafizică” par să se înscrie în această tradiție.

În cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, reapare “concrența” și contradicția dintre *mimesis* și *phantasia*, o dispută ce este tranșată, o dată cu generația lui Baudelaire, în favoarea celui de al doilea termen al “ecuației”. Poezia nu mai “imită”, nu mai vrea să “imite”, ea se “produce” din poezie, se oglindește în propriul ei chip, gîndește asupra propriei ei condiții: cultura generează cultură, arta generează artă, iar autorul, un creator cult, intelectualizant, care nu renunță totuși la intenția transmiterii unui *mesaj*, pare/vrea să pară un lucid spectator al actului său de creație.

Revenind la realitatea ermetizării textului eminescian și la efectul actului încifrării asupra cititorului, credem că, mai ales astăzi, ar fi necesar ca orice ediție, oricît de modestă, a *Poeziilor*, să fie însoțită de un glosar, mai mult, corpusul poemelor (și al variantelor, în edițiile destinate literaților și specialiștilor în domeniu) să fie tratate filologic asemenea *Cărții Cărților*, cu note amănunțite în josul paginii, iar acolo să se indice locul unde o imagine, un cuvînt, o aluzie “cultistă” revin/reapar în contextul operei. Nu ne-ar strica, de pildă, să știm contextele în care apar la Eminescu cuvintele “liră”, “harfă”, “orgă” (pluralul “organe”), sau “stea”, “candelă”, “sfinț” ori din panteonul grecesc: Apolo, Diana, Venus, Endimion, Orfeu, Echo, Eol, ș.a.m.d.

Într-un volum publicat la Editura "Junimea" – colecția "Eminesciana" (*Eminescu și clasicismul greco-latin*, 1982) este reluat un articol al lui Cezar Papacostea din 1931. El scria într-un loc: "Alese cu *măiestrie*, *deși în aparență cu o mână neglijentă* (s.n.), aceste "imponderabile" mitice nu-s la dînsul ca la alți poeți latini (sic!) reci alexandrinisme; nu sunt sonorități – flatus vocis – găsite trudnic cu o condiție obligată cîteodată să înlocuiască prin asemenea artificii ceea ce lipsește din spontaneitatea adevărului inspirației, ci valori estetice actualizate: sunt valori integrate în imperiul unității artistice a operei poetului". Că și în cazul lui Eminescu, se mai pot găsi elemente pur ornamentale (se aplică butada la orice poet – "și Homer doarme uneori"), trebuie s-o recunoaștem. Mai ales în poemele ocazionale din tinerețe, elevul lui Aron Pumnul folosește orgolios mitul la modul citațional, bine integrat însă în text; el se joacă elegant cu variantele acestor mituri sau cu aluziile la istoria grecilor ori romanilor. În această fază, cititorul nu trebuie să devină hermeneut, legătura între genotext și fonotext este foarte strînsă, cel care "textualizează" (receptorul), nu are decît să se informeze, el nu trebuie să-și schimbe modul de a gîndi lumea.

Departate de alexandrinii extremiști (precum cultiștii secolului al XVI-lea sau poeții simbolisți din direcția mallarméană), mai aproape de neoclasicii germani, pașoptiști sau parnasieni, Eminescu nu elaborează genotexte cu număr infinit de fenotexte (Odobescu avusese ideea textului deschis prin nefînire). În poezia *Lumea îmi părea o cifră*, prima parte a versului 1 este un crez filosofic: "lumea îmi părea o cifră". Apoi urmează o cazuistică erotică, cea cunoscută de la petrachiști pînă

astăzi: apariția iubitei care dă sens haosului interior și exterior. Oricît de puțin ar fi cineva inițiat în neoplatonismul romantic, tot știe că ea, iubita este legată de Eros (mundan sau celest), că iubirea este atracția întru armonie, în sfîrșit, că, prin iubire, și lumea de jos și cea de sus capătă sens, din haos se transformă în cosmos.

Dar ce vrea să spună poetul în emistihul “lumea îmi părea o cifră”? Tentația primă ar fi ca cititorul să se gîndească la concepția parmenidiană: totul este număr. Dar atunci nu mai e explicabil haosul, urîțenia universală care-l înconjoară. Cifră, care vine de la arabul “sfr” (Curtius dezbate problema în celebra sa carte *Literatura europeană și evul mediu latin*), înseamnă “zero”, dar mai înseamnă și nimic. Din nou jumătatea de vers rămîne suspendată, pentru că nimicul, din perspectiva atît la modă atunci și atît de des elogiât de poetul român, este nirvana, idealul de perfecțiune. Nimicul nu poate fi nici urît, el este perfect, fără adjective. Cifră, însă, și la Eminescu dar și în unele traduceri ale cuvîntului (vocalizat diferit), înseamnă și dezordine. Eminescu “implică” această conotație și o reia în cel puțin două poeme cunoscute.

O nouă “lectură” ni se relevă cercetînd alte contextuări ale cuvîntului cifră (“sfr”) și derivații lui. Cifra este asociată cu litera, nu cu numărul și cu noțiunea de carte: cartea de citit, cartea naturii, cartea sfîntă, cartea lui Dumnezeu (“iconomia” divină): “carte tristă și-ncîlcită/Ci mai mult o încifrează cel ce vrea a descifra” (*Epigoni*) și: “O, cer tu astăzi cifre mă înveți (*Memento mori*), toate sînt “sfr”. El însuși, într-una dintre “artele poetice”, scrie că “poezia are a încifra nu a descifra” etc. Dar tot “cifra” conotează ideea de mesaj profetic, obscur, de ieremiadă. Lumea îi părea poetului “o profeție amară”. La sfîrșitul

acestor încercări de “descifrare” a poemului, ne dăm seama că n-am deslușit sensul versurilor “Lumea îmi părea o cifră/oamenii îmi păreau morți/Măști, ce rîd 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”. Într-un excelent studiu, ce prefațează textul de care ne ocupăm, Monica Ilade Costea încearcă să dea o soluție la aceeași enigmă: lumea ca cifră³.

De altfel, concetti pe seama lui “sfr” se făceau încă în poezia manieristă din secolului secolele al XVI-XVII-lea. Un exemplu din G. Ph. Harsdöffer: “Ein O oder zero in den Zahlen/Ich bin bald fiel, bald nichts/bald wenig in der Zahlen” (“Un O mare sau zero între cifre/ Eu sînt cînd mult, cînd nimic, cînd puțin între cifre”).

Articularea textului prin fapte de cultură (citate sau implicate în chiar structura de adîncime) branșează textul poetic la alte texte, îl relaționează la marea cultură. Cînd descoperim la Eminescu un vers identic cu altul din Horațiu, Catul sau poezia folclorică, nu trebuie să ne pierdem în explicații interminabile prin care să-l “absolvim” pe poet de vina că l-a “vorbit” cultura. Nu, cultura poetică și cultura generală a marilor poeți le-a favorizat conexarea într-un macrotext ce le asigură perenitatea. Izolați, necunoscuți, neconexați, poeții se pierd “în negura vremurilor”. Toți marii poeți sunt, în parte, și rodul unor “figuri și forme ale memoriei generice în literatură”⁴. Există o presiune a culturii: ea vine, în

³ v. Mihai Eminescu, *Poezii*. Iași: Editura Institutului European, 1997 (colecția “Cartea școlarului grăbit”).

⁴ Monica Spiridon, *Melancolia decadentei*. București, Editura Cartea Românească, 1989.

Europa, din *Biblie*, *mitologie* și din poveștile adunate, într-un târziu secol XIX de Frații Grimm.

Ambiguizarea prin cultură la Eminescu, la fel ca și la toți marii poeți, creează acea tensiune – atât de necesară artei – între text și actul textualizării. Cum remarcam, Eminescu nu ocolește “metoda” intruziunii citaționale a faptului de cultură: “P-ici pe colo mai străbate câte-o rază mai curată/Dintr-un *Carmen saeculare* ce-l visai și tu odată” (trimitere la imnul liturgic al lui Horațiu din *Ode* IV, cântat de 27 de fete și 27 de băieți nobili în cinstea zeilor, la începutul lunii iunie, anul 17 d. Cr.; sau: “Și-duce aminte că-n cerul deschis/Văzut-am un geniu cîntînd *Reveria* (sic!)/Pe-aripă de aur c-un *Ave-Maria* (sic!)” (Perpessicius, varianta din 1869 – *La o artistă*). *Ave Maria*, cântec religios plin de armonie, aparținînd mariologiei medievale, este conexas izologic cu aripa de aur care amintește harfa de aur, simbolul armoniei (opus harfei zdrobite, sfărîmate, simbolul dezarmoniei cosmice).

Maria → Reveria → aripa de aur → harfa de aur → armonia

astfel se obține conexarea interioară a poeziilor atât de lucrate de poet. Nimic nu este întîmplător, chiar în prima lui poezie publicată.

Rămînînd la simbolul harfei, întrebarea care se pune imediat este: de ce Orfeu o aruncă în mare, nu în “caos”? “Iar pe piatra prăvălită, lîngă mare-ntunecată/Stă Orfeu, cotul în reazim pe-a lui arfă sfărîmată// ... De-ar fi aruncat în caos arfa-i de cîntări îmflată/Toată lumea după dînsa de-al ei sunet atîrnați/Ar fi curs în văi eterne, lin și-ncet ar fi căzut”, scrie Eminescu. Dar Orfeu azvîrle harfa în mare. *Marea* înseamnă viață, mișcare, din mare se născuse

Grecia (“Astfel Grecia se naște din întunecata mare”), iar *harfa* – cîntec, armonie, artă. Ca toți neoclasicii, ca Goethe sau Odobescu, Eminescu credea în “reînvierea” lumii (“de-al ei sunet atîrnată”), prin revenirea la valorile culturii desăvîrșite, cea a Greciei antice. Tot din *Memento mori*, la modul includerii ca citat, amintim și celebrul vers ce caracterizează (și justifică soarta “jidovimii”): “Dar a venit judecata și de sălcii plîngătoare/ Cîntărețul își anină arfa lui tremurătoare”. Celebrul verset din psalmul exilului, 136, este aproape literal reluat de poet din *Biblie*.

Trei zeități grecești apar cel mai des în poezia eminesciană: Diana (imaginată în stil rococo), Venus (Venera, Sfînta Vîneri) și Apolo.

Diana este conexată mai ales lunii: apare o aluzie la mitul lui Endimion (“Și numai tu gîndești aiurea /Ca tînărul Endimion”) – *Diana*. Într-o poezie postumă *De-oi adormi*, poetul adjectivază personificanț luna pe care o numește *atotștiutoare*. De ce “atotștiutoarea”? Luna – Diana – Deliana era, ca și Apolo, zeița orașului Delfi unde se afla celebrul oracol al Pitiei. Încifrarea intelectualizantă, cultistă este evidentă în această ecuație: lună = oracol.

În *Scrisoarea Vîntîlnim* următoarea adjectivare a zeiței Venus: “Așa că, închipuindu-ți lăcrimoasele ei gene/Ți-ar părea mai mîndră decît Venus Anadiomene”. Puțini sunt cei care știu deosebirea dintre Venus-romana, Venus-alexandrină, Venus din Milo, Venus Anadiomene și Afrodita. Din necesități de prozodie, era preferată “Anadiomene” care rimează cu gene; izologic, Venus Anadiomene, care este de fapt Venus cea născută din mare, Afrodita la greci, se potrivește cu lăcrimoasele gene. Se știe că romanii au avut la început pe Venus ca

zeiță a căminului, cu aceleași atribuții ca Versta sau Vesta slujită de vestale și că, mai târziu, sub influența alexandristului elenistic, Venus a fost conotată erotic și a devenit zeița iubirii și la romani. Un rudiment al conotațiilor romane îl păstrează Sfânta Vineri a lui Eminescu. În *Crăiasa din povești*, ea este, nici mai mult nici mai puțin, protectoarea magică a îndrăgostiților: “Ca să iasă chipu-n față/Trandafiri aruncă tineri/ Căci vrăjiți sunt trandafirii/ De-un cuvînt al Sfintei Vineri”. Se știe că trandafirii erau (potrivit și *Metamorfozelor* lui Ovidiu) florile lui Venus și că, prin transformarea pe care zeița iubirii a suferit-o, recuperată de cultul mariologic, trandafirii au devenit și florile Mariei. Lanțul izologic devine astfel:

Afrodita – Venus Anadiomene – Vesta – Maria – iubire – armonie.

Nu trebuie să reducem “cultismul” eminescian la pasiunea lui pentru cultura greacă, *Biblie*, egiptologie, ș.a. Se știe că poetul cunoștea bine istoria și literatura românească. Nu angajăm o discuție mai amplă asupra caracterizării pe care o face poetul unui predecesor, encicloped ca și el (l-am numit pe Heliade), întrucît despre “delta biblicelor sfînte” ar trebui scris un studiu aparte (și s-a și scris, de n-ar fi să-i amintim decît pe G. Călinescu și Dimitrie Popovici), ci remarcăm doar straniețea adjectivării lui Țichindeal, “gură de aur”. Îl cunoaștem pe Ioan gură de aur, dar nu știm să fi scris Țichindeal poezie moralist-liturgică. N-a scris, dar l-a tradus pe Dositei Obradovici – autor de predici creștine, inspirate din Ioan gură de aur – la 1802, la Buda, sub titlul *Adunare de lucruri moralicești*, la vremea aceea un eveniment de limbă română.

La fel de conotant este și versul celebru din *Doina*: “Numai umbra spinului/La ușa creștinului”. Dacă n-am ști izbucnirile xenofobe ale poetului, mai ales în publicistica sa, ne-am gândi doar la spin ca simbol al sărăciei. Comparînd însă versiunea “oficială” cu variantele, vedem că acolo poetul îl numește pe “spin” - jidovul cămătar sau negustor, mereu la ușa creștinului ce cumpăra pe datorie.

Semnalarea cîtorva fapte de cultură intertextuate de poet, de cele mai multe ori, cu bună știință, nu este o încercare disperată de a-l mai încărcă pe Eminescu (și așa sufocat de atribute) cu încă unul. Am vrea doar să amintim, pe de o parte, interdependența dintre cultura de excepție a poetului și opera lui poetică, pe de o parte să pregătim solul integrării lui mai concrete în marile tendințe ale culturii europene. Și nu în ultimul rînd, gîndindu-ne la “spontanii” și mult prea “naturalii” poeți de azi, să le amintim că, pentru a fi nou, trebuie să fii vechi (paradoxul nu ne aparține). Așa a fost Eminescu – poetul și toți marii poeți: noi pentru că ... erau “vechi”.

L'intertextualité du fait de culture dans la poésie de Mihai Eminescu. (*Résumé*)

Malgré les apparences, la poésie de Mihai Eminescu n'est pas “transparente” que pour les lecteurs qui, emportés par la musique sous-jacente du texte (résultée de la récurrence des motifs, des “mots clé” – “étoile”, “ange”, “lyre”, “triste”, “grand”, “diamant”, “or”, “tilleuil”, etc. – de l'euphonie intérieure ou prosodique) laissent leur échapper les sens profonds du poème.

Les diverses contextures de mots clé, des éléments de la mythologie classique gréco-romaine (provenus soit de la

formation de l'adolescent, qui étudie avec Aron Pumnul à Tchernovtsy, soit de l'influence du néoclassicisme allemand de Goethe ou de celui du Parnasse), des connaissances d'indianisme, d'égyptologie, de néoplatonisme (des courants qui caractérisent la lyrique du Parnasse et du symbolisme) conduisent à une extension sémantique du micro-texte (le poème) ou macro-texte (l'oeuvre dans son ensemble) qui contredit les statistiques appréciant le lexique du poète, relativement restreint (5000 mots).

Le Parnasse et le symbolisme contemporains de poète, le néoclassicisme de Goethe et le romantisme allemand, anglais, italien se trouvent dans une synthèse parfaite dans l'oeuvre de Mihai Eminescu.

La préférence pour une poésie élitaire, dans le contexte de la lyrique européenne, écrite pour des lecteurs raffinés, créée par des artisans "inventifs" et cultivés qui "s'amuse" avec les idées et les mots, était "en vogue". Eminescu ne pouvait pas rester hors de son temps.

Le poète roumain est un exemple pour les phénomènes artistiques des cultures "marginales" où la chronologie européenne n'a plus de sens car ces cultures progressent par bonds, produisant, pendant leurs moments fastes, des créations géniales issues des étapes brûlées, pour qu'elles puissent après retomber dans le silence des épigones.

La présente étude analyse quelques faits de culture "intertextualisés" non seulement par l'orgueil du poète le plus cultivé mais aussi par son désir, déclaré théoriquement, de chiffrer, d'obscurcir le texte poétique, de lui détourner le sens d'une romance mélodramatique vers une profondeur caractéristique à la méditation philosophique, et, finalement, "l'ornementer" tout simplement pour le sauver du banal. De ce point de vue, Eminescu s'inscrit dans le "pattern" esthétique alexandrin, dans un alexandrinisme "sans rivages".

Făt-Frumos și proba contextului ideologic

Mihaela Cernăuți-Gorodețchi

Fiind o enclavă mitică în lumea lui hic et nunc, de care aparține – ca faptură empirică – povestitorul (ca și receptorul, de altfel), basmul presupune (la modul imperativ-indiscutabil) un ritual al trecerii de la un sistem de gândire la altul. Strategia de “punere în pagină” a poveștii se bazează – cât se poate de firesc, așadar – pe o redimensionare a cadrului evenimential, pe ceea ce, prin contribuția prețioasă a limbajului computațional, s-ar numi resetare. Semnalul magic este diferența calitativă marcată pe coordonata temporală prin mijloace lexicogramaticale. În Făt-Frumos din lacrimă, acest spațiu tranzitoriu dintre ceva și altceva, dintre sacru și profan, este dominat de iradierile semantice ale cuvîntului vreme, care – față de perechea lui (parțial) sinonimică timp – are drept semn distinctiv perisabilul, schimbarea, (pe)trecerea.

“Vremea veche” în care se proiectează povestea eminesciană este o sintagmă care se desparte curînd de indeterminarea cvasi-absolută indusă de formula populară tradițională “a fost odată (ca niciodată)”, pentru a se

consacra, în schimb, prin contaminarea cu mitul christic. Miraculosul obișnuit în fiecăare basm se dezvoltă aici într-un context spiritual creștin, dar care își păstrează rădăcinile într-o mentalitate arhaică. Atît cît este, paradoxul acesta "doctrinar", bizara – în aparență – fuziune a elementelor "păgîne" cu cele creștine, departe de a da seama de o anume "ceață conceptuală" ducînd la hibridare stîngace, este semnul unei căutări (= "vînarea" sensurilor profunde) ce se desfășoară continuu, fără sincope, deasupra condiționărilor istorice, deasupra oricărei crize spirituale – ori precipitări (în accepțiunea din limbajul alchimic).

Basmul bihorean din care Eminescu a preluat cîteva (mini)nuclee tematice îl numește explicit pe Christos: "Dumnizó alduiútu" (T.T., 1961, p. 189). Însă – nu întîmplător – Eminescu folosește doar denomiņația generică Dumnezeu, pe cea eliptic-evocatoare Domnul și determinările de tip contextual – contextul fiind aici unul cultural, generat de scrierile nou-testamentare. Se părăsește, astfel, cronologia "reală", istorică, practică, uniformă (la modul linear) și ireversibilă. Succesiunea evenimentelor urmează logica unei cauzalități interne; operînd cu raporturi temporale, povestea se situează, de fapt, în perfectă acronie. În regim mitic, iată, e deplin acceptabil ca episodul resuscitării miraculoase a lui Făt-Frumos prin intervenția lui Iisus care "îmbla încă pe pămînt" să fie ulterior (în cronologia obiectivă a basmului) secvenței centrate pe "icoana îmbrăcată în argint a Maicei durerilor". Ieșirea din istorie și intrarea în mit reprezintă o operațiune delicată și difiailă, mai ales din perspectiva raportului între libertate și constrîngere, pe care subiectul cunoscător trebuie să-l conștientizeze și să și-l asume. Literatura SF ne reamintește stăruitor că orice

teleportare, orice transfer în alt spațiu, în alte dimensiuni, trebuie să respecte niște reguli stricte. Aceste norme vizează păstrarea integrității desăvârșite a fiecărei lumi vizitate/explorate. Orice alterare (prin contaminare) a modului particular de funcționare a lumii respective, orice intruziune în sistemul specific de legi care o pun în mișcare, este o infrafracțiune, pentru care consecința punitivă cea mai blîndă este eșecul întreprinderii. Îndrăzneala elanului spiritual are sens doar dacă se lasă modelată de supunerea la obiect.

Dacă Eminescu a înțeles că basmul nu are a suferi vreo constrîngere ideologică, de nici un fel, cititorilor săi – chiar și unora (mai mult sau mai puțin) avizați – le-a fost mai greu să perceapă întotdeauna acest adevăr elementar. În virtutea dreptului la liberă interpretare, s-a purces cu voioșie – ori “numai” cu hotărîre – la redimensionări succesive ale mitului eminescian, în funcție de o “necesitate istorică” sau alta. Cu intenții curate ori nu, din interes personal sau colectiv-partinic, din obtuzitate, înverșunare monomană, lipsă de discernămint, sau din candoare intelectuală, Eminescu a fost identificat, rînd pe rînd, ca precursor și/sau partizan al unor orientări științifice, culturale, politice dintre cele mai diverse. “Emblema spiritualității naționale” – cum ne place atît de mult să spunem – a devenit, din vina noastră exclusivă, o statuie găunoasă, un pretext de însăilare a clișeele bombastice și jenante, care fac din Eminescu un star democratic și accesibil – ca orice vedetă de cinema sau sportivă –, o glorie amenințată de caducitate, necesitînd periodice scoateri de la naftalină, cu tot fastul, la ocazii consacrate. Inerțiile interpretative sînt la fel de nocive ca și orgolioasele lecturi à rebours ambiționînd să

recompună, la modul frapant, “chipul lui Eminescu azi”. “Eminescu pe înțelesul tuturor” și la îndemîna oricui este o imagine tot atît de falsă ca și aceea a unui Eminescu abscons, esoteric, absolut de nepătruns. Cert este că textul eminescian, în genere, are o soartă singulară în spațiul românesc, prin faptul că, în plan pragmatic, suferă o presiune contextuală uriașă, deformatoare. Pentru că e “al nostru” fără scăpare, pentru că am decis că el ne reprezintă în ce avem noi mai specific, Eminescu e pus mai mereu în situația de a demonstra – redundant – această idee devenită axiomă. Așa că numele lui este atașat cu nonșalanță la tot felul de elucubrații – care nu sînt, în fapt, decît proiecții, imagini fantomatice a ceea ce sîntem noi într-un moment sau altul. Ironia – sau poate un fel de poetic justice – face, însă, ca a demonstra să aparțină la origine aceleiași familii lexicale ca și cuvîntul monstru.

Dinspre anul (mai mult sau mai puțin) de grație 1964, se avîntă, viguros și sprintar, către zilele noastre, o astfel de arătare ilară, dar și dătătoare de fiori (tainici ori nu prea) – ne referim la o dramatizare radiofonică a basmului Făt-Frumos din lacrimă, un model desăvîrșit a ceea ce s-ar putea numi “Eminescu ad usum prolătării”. Deși la vremea aceea existau ediții corecte ale acestui basm – două chiar în colecții de largă circulație, destinate tinerilor cititori – textul propus spre difuzare radio este considerat nesatisfăcător în forma lui originală, drept care este încredințat spre retușare unei persoane serioase, dedicate și cu spirit de răspundere. Mircea Ștefănescu, au(c)torele dramatizării în discuție, se dedică plin de rîvnă meșteșugului croșetării – și ca strategie a decupării porțiunilor de text “necanonice” (și, deci, indezirabile),

dar și ca îndeletnicire în care de obicei excelează bunicuțele cu mai puține (alte) treburi de făcut prin casă, ocupație constînd – după cum se știe – în manufacturarea de piciorușe, șnururi, lanțuri și alte asemenea dispozitive de prionire a unor fragmente dispartate de material într-un tot unitar. Așadar, porțiuni din basmul eminescian sînt extrase din text și apoi cu hărnicie (re)asamblate, după o schemă atent regîndită, după un model “îmbunătățit”, într-o piesă de artizanat susținută de și împodobită cu horboțelele proprii și personale ale robacelui “prelucrător”.

Desigur, relația dintre un text scris și ipostaza lui comunicată prin mijloace audio-vizuale este una problematică, generatoare de discuții interminabile, presărate cu o sumedenie de argumente pro și/sau contra, dinspre o baricadă sau cealaltă. Este, într-adevăr, dificil de “tradus” o poveste într-o piesă radiofonică, într-un spectacol de teatru, ori într-un film. Cînd se trece de la un limbaj în exclusivitate verbal la unul complex, se depun eforturi considerabile pentru a găsi echivalențe acceptabile, cît mai fericite. Sîntem de acord că gradul de reușită este în mare măsură condiționat și de niște imponderabile care controlează spațiul de comunicare. Însă modificările operate de Mircea Ștefănescu pe textul lui Eminescu depășesc orice prag al îngăduinței, aducînd prejudicii grave basmului, care este livrat publicului, fără nici o remușcare, ca fiind “the real thing”. Această traducție a poveștii eminesciene în limbaj radiofonic actualizează, din păcate (întrucît situația e prea dramatică pentru a mai savura poanta), o dimensiune semantică a cuvîntului candid instituită de un grotesc personaj de-al lui Caragiale.

Încă de la publicarea (în premieră) în “Convorbiri literare”, “integritatea corporală” a basmului lui Eminescu

a avut de suferit o (e drept) mărunță și nevinovată atingere, sub chipul unei erori de tipar, straniu și încifrat profetică. Genarul fiind un personaj nefamiliar culegătorului, s-a tipărit (negru pe alb): Făt-Frumos “ajunse la castelul generalului”. Sigur, dictatura care, după aproape un veac, a impus rescrierea/falsificarea basmului n-a fost una a generalilor, dar a impus un zel meritoriu în fasonarea cugetelor după înaltele standarde ale socialism-comunismului destul de cazon în formă și în fond.

Drept este că Mircea Ștefănescu n-a procedat chiar cum l-a tăiat capul, ci a beneficiat de lămuririle prețioase ale unui specialist în domeniu: Vladimir Colin. Concentratul vademecum pus la dispoziția virtualilor autori de basm nou (care urma “să educe tînăra generație în spiritul moralei proletare, pentru a o familiariza cu noile realități ale vieții noastre” – V.C., 1955, p. 21) se intitulează (tipic pentru un document de partid) **Problemele și drumurile basmului cult**

Încurajat probabil și de un critic precum Silvian Iosifescu, care – în prefața unei ediții ilustrate a basmului – regreta sincer că “Eminescu n-a știut să vadă forțele sociale noi, care aveau menirea istorică de a elibera societatea de exploatare”, și, mai mult, “n-a văzut rolul fruntaș al proletariatului”, Mircea Ștefănescu și-o fi propus, așadar, să-l ajute retroactiv pe Eminescu “să vadă limpede calea” (M.E., 1950, p. 6). Motivația acestei întreprinderi nu este atât dorința de a reabilita ideologic scriitorul-simbol al românimii, cît necesitatea declanșării unei vaste operațiuni de relansare a basmului într-o versiune nouă și conformă “cerințelor celor mai înaintate”, pentru că se înțelesese foarte bine că basmul poate deveni un admirabil (și eficient) instrument de

manipulare a conștiințelor în formare: “Școală a curajului, a dragostei și devotamentului față de omenire, a urii împotriva dușmanului, rolul basmului [...] e de neprețuit, pentru că îi insuflă [copilului] pe nesimțite, nedidactic, în modul cel mai plăcut și convingător, noțiunile pe care altminteri i le-am transmite mult mai greu și cu mult mai puțin succes” (V.C., p. 19).

La aproape 100 de ani de la apariție, basmul Făt-Frumos din lacrimă era considerat o piesă literară sublimă, de o virtuozitate stilistică incontestabilă, dar cu defecte majore de concepție (din perspectivă ideologică, dar și din punct de vedere al construcției narrative). Ce era de făcut? Eminescu era deja consacrat ca spirit tutelar al literaturii și culturii românești; textul – așa necorespunzător cum era – nu putea fi ignorat. Soluția: prelucrarea – dar nu oricum, ci după cum recomanda în 1934, la primul congres al scriitorilor sovietici, Maxim Gorki, părintele realismului socialist: “prima sarcină a unui prelucrător este aceea de a curăța basmul [popular] de toate infiltrațiile lui neautentice”, mai ales de influența bisericii creștine, “care a predicat timp de două mii de ani pesimismul” (apud V.C., p. 27).

Grea sarcină, la drept vorbind, să se curețe de elemente mistice un basm țesut tocmai din acestea! Dar, cum spune americanul (ani la rînd Godot-ul românilor naivi și neasimilați doctrinar), “Never mind”. Din versiunea radiofonică a basmului dispar ca prin minune toate referințele la un context spiritual creștin. Piesa se deschide cu un sunet prelung de bucium și cu bucuria zgomotoasă a unei mulțimi care aproape că scandează printre urale vestea plecării lui Făt-Frumos la război. Înainte de a părăsi casa părintească, Făt-Frumos își ia rămas-bun de la

mama sa, care socotește că a venit timpul să-i dezvăluie care este taina nașterii lui, deci și originea numelui ce-l poartă. Marele mister revelat seamănă însă mai mult cu un balon dezumflat. În basmul lui Eminescu lacrima miraculos fecundantă este un simbol al grației divine și răspunde la “șiroaiele de mărgăritare apoase” ce se rostogolesc pe chipul tinerei împărătese. Din această comunicare la scară cosmică, în piesa noastră rămîne doar sugestia unei impresionabilități excesive, care aduce mai mult a toană femeiască, de neluat în seamă – sau, oricum, nu prea în serios: “Atunci am plîns mult, mult de tot. Și dintr-o lacrimă te-ai născut tu. De aceea te-am numit Făt-Frumos din lacrimă”.

Lucrurile se simplifică, de asemenea, și în momentul renașterii lui Făt-Frumos prefăcut de către Genar în cenușă. De astă dată, la Eminescu, lacrima este un motiv subiacent-simbolic. În mijlocul pustiului, Făt-Frumos se prefăce în izvor plîngător; din nou, jalea sublimată în lacrimă “deșteaptă în mod vibratoriu pătîmirea, apoi compătîmirea divină” (V.L., 1994, p. 36) și, prin intermediul lui Iisus, învierea este posibilă, într-un registru mai profund decît “simpla” resuscitare care se performează curent în basme. Palingeneza devine un miracol repetabil în/prin ritual, o reînnoire necesar periodică. Pentru scenaristul Mircea Ștefănescu, secvența aceasta se reduce la un act “obișnuit” de magie, realizat de fata Genarului, care dialoghează la modul prețios-romantic (valorificînd și surse folclorice), cu un Făt-Frumos în ipostaza de îndurerată voice from above:

“– Plouă. Am urmărit pe cer drumul cenușii pînă deasupra castelului. Dar aici s-a transformat în ploaie. De ce? De ce?”

– Pentru că mi s-a strîns prea multă durere în inimă la gîndul că sînt mort pentru Ileana mea (...). Din mine se revarsă acum lacrimi. Plouă cu lacrimile mele.

– Făt-Frumos, dacă-i așa, ți-oi șopti o vrajă dulce ... [urmează un descîntec]”.

În sfîrșit, mireasa lui Făt-Frumos este absolvită de chinul orbirii din cauza lacrimilor (superfluă purificare ducînd, prin compensație, la deschiderea vederii interioare); nu de alta, dar astfel se elimină – fără probleme suplimentare – o nouă intervenție miraculoasă a Maicii Domnului, nocivă și derutantă pentru copilașii trebuind să fie educați ateist. Se păstrează, însă, baia de lacrimi, pentru că este de folos la enunțarea în treacăt a legendei lăcrămioarelor.

De la teoreticianul Vladimir Colin citire, nu numai “împăciuatorismul religios”, ca “idee depășită de noua realitate”, ci și “miturile învechite se cuvin înlocuite cu altele noi, pline de forță sugestivă” (V.C., p. 41). Prin urmare, se suprimă în dramatizare și scena procesiunii spectrelor în pustie. Nici pomeneală de fantomaticele “palate înmărmurite ale cetății din lună” – palatele sînt, oricum, construcții decadente; pe de altă parte, Gagarin ieșise deja în spațiul cosmic și nici un elev fruntaș la învățătură nu ar fi mai înghițit o asemenea gogoriță, în condițiile în care se instituiseră un nou tip de fantastic, “întemeiat pe realitate” – întrucît “fîșnește din realitate, se împletește cu realitatea și exprimă visurile și aspirațiile

către o viață mai bună ale celor mai înaintați indivizi ai colectivității” (V.C., p. 9).

Obscurantismul, de orice culoare, este respins în mod hotărât, așa că fata-spectru, ademenită de vrăjile babei, din “turburea împărăție a umbrelor”, este și ea transformată într-o copilă cuviincioasă, care îi spune lui Făt-Frumos la despărțire: “Mulțumesc că m-ai scăpat de robie. Eu rămân acum aici, fiind aproape de casa părinților mei, de unde mă răpise cu vrăji cotoroașă”. Iar Făt-Frumos îi răspunde șăgalnic, la limita flirtului bucolic de tip coșbucian (Ileana fiind ocupată cu plînsul acasă): “În sfîrșit, te văd rîzînd, fată cu ochi veseli”.

Se anulează fără ezitare și simbolismul numeric, precum și caracterul ritual al probelor la care este supus Făt-Frumos. Păzirea iepelor năvășe nu se mai desfășoară în trei nopți succesive, pentru că voinicul de tip nou nu trebuie să-și mai confirme virtuțile prin repetarea performanțelor. Împrumutîndu-i-se – cum “se cerea” – “toate trăsăturile eroului înaintat al patriei noastre” (V.C., p. 78), Făt-Frumos desigur că reușește totul din prima încercare, fără nici un ajutor, fiind o pildă de cutezanță și de siguranță de sine. Eșecul (fie el și cu virtuți formative) dispare din vocabularul și din viața lui exemplară, astfel că, în lipsa obstacolelor serioase, el ajunge foarte curînd la victoria finală.

Dar, asemenea oricărui simplu cetățean, mai are și Făt-Frumos lipsuri: “morală eroului pozitiv lasă uneori de dorit, acesta acaparînd unele obiecte de care are nevoie exact ca un tîlhar de drumul mare, fără nici o justificare și fără ca cel [sic!] de la care le răpește să fie vinovat cu ceva” (V.C., p.76). În punctul acesta, piesa șchioapătă vizibil, neaducînd vreo clipă în discuție legitimitatea

reacțiilor Mumei-Pădurii, sau ale Genarului, vis-à-vis de agresiva imixtiune a lui Făt-Frumos în viețile lor. Dar probabil că autorul dramatizării se lasă dus de valul încrîncenării împotriva personajelor negative, paradigmă a dușmanului ce trebuie lovit necruțător, până la nimicire, având în vedere faptul că “din basm primește el [copilul] primele noțiuni asupra luptei de clasă, sub forma specifică a luptei dintre bine și rău” (V.C., p. 18).

Cea mai spinoasă problemă privitoare la polarizarea personajelor pe criterii moral-axiologice o reprezintă împărații. Simbol vechi, “nejust”, împăratul nu poate reprezenta “nici înțelepciunea, nici bunătatea, ci numai asuprirea. Personajul ca atare nu va fi ‘izgonit din basm’, după cum se tem unii, ci el își va ocupa locul potrivit și nu va mai uzurpa o poziție de la înălțimea căreia nu poate semăna decît confuzie în mintea copiilor”, pentru că “noua educație nu poate accepta ca un pionier să afle un adevăr în basm și un alt adevăr în viață” (V.C., p. 48). Făt-Frumosul eminescian este iertat pentru ascendența lui imperială (ca și fratele lui de cruce, din împărăția vecină), pe de o parte pentru că ființează în spațiul unui așa-numit “basm cult vechi” (V.C., p. 48) – și incongruențele se recomandă a fi explicitate istoric; pe de altă parte, el este ajutat să evolueze ideologic. Deși provine dintr-o clasă compromisă și vetustă, el (asemenea apropiaților săi în spirit) vedește o gândire înaintată, impulsionată de morala proletară și de un internaționalism inflammat, dar pașnic. Înainte ca el să plece la război, mama sa îl sfătuiește (pe un fundal muzical solemn și mobilizator): “Ești frumos și voinic, fătul meu. Fii bun și drept! Șterge prin purtarea ta urgia și războiul dintre două popoare care – ele – nu vor să se

bată”. Fiul împăratului vecin confirmă și el că dezamorsarea conflictului “este dorința popoarelor noastre”.

Însă dorința aceasta de pace nu trebuie confundată cu slăbiciunea și cu nehotărârea. “Binele să se unească cu binele împotriva răului”, îi spune Făt-Frumos Ilenei, pentru a o convinge să se răzvrătească împotriva genitoarei sale, iar îndemnul i se adresează, neîndoios, și receptorului, avertizat să devină/rămână vigilant – “Basmul trebuie să rămână o armă în mîna poporului, să lovească în noii lui dușmani, atît în cei de peste hotare, cît și în cei rămași printre noi, fără a mai vorbi de reminiscențele mentalității burgheze” (V.C., p. 40). Un panseu al fratelui de cruce al lui Făt-Frumos comunică foarte clar ideea că numai existența acestor dușmani de clasă întunecă splendoarea noii societăți, altfel perfectă: “Lumea ar fi frumoasă, Făt-Frumos, de n-ar fi tulburată, de asemenea făpturi hrăpărețe”. În deplină consonanță de opinie, Făt-Frumos vedește un profund dispreț și un dezgust fără margini față de Muma-Pădurii și, în bună tradiție proletară, o înfierează și o expediază unde îi este locul – la groapa de gunoi a istoriei: “Hai la luptă, scîrnăvie!”; “Acu’ să te văd, strigoaico! Hai, babo, să scap lumea de tine!”.

De vreme ce ea continuă să circule intens și astăzi, pe casete audio, dramatizarea în discuție a fost (și, probabil, este încă) socotită una dintre tentativele reușite, demne de laudă, de “a repune în circulație o seamă de basme vechi, curățate de tot ceea ce le întuneca morala” (V.C., p. 52). Făt-Frumos din lacrimă, atît de temeinic priment, pare curățat mai degrabă în sensul secundar, metaforic al cuvîntului, căci din basmul lui Eminescu n-a rămas mai nimic. Cosmetizată grosolan și reducionista, din rațiuni extraliterare, povestea este agresată violent de realitatea

exterioară ei, textul este înghițit de context, iar mitul se dizolvă în istorie.

Eminescu își încheie basmul tot sub semnul tutelar al vremii – ipostază fenomenală a timpului. Nunta de rigoare – desigur, “mîndră și frumoasă cum n-a fost alta pe fața pămîntului” – rotunjește apoteotic povestea atemporală. Numai că zenitul suspendat al plinului acestuia autotelic, “pătruns de sine însuși”, este subminat de cele cîteva rînduri care urmează – după o semnificativă sincopă (tipo)grafică – și care sînt cu adevărat emblema sfîrșitului: “Ș-au trăit apoi în pace și în liniște ani mulți și fericiți, iar dac-a fi adevărat ce zice lumea, că pentru feții-frumoși vremea nu vremuiește, apoi poate c-or fi trăind și astăzi”. Construcția condițional-dubitativă face subtil trecerea la un alt nivel textual, de unde vocea auctorială rezonează sceptic, detașat – imună la amăgirea că omul ca omul, dar măcar basmul nu stă sub vremi.

Materiale (bibliografice) la care s-a făcut referință:

Mihai Eminescu, *Făt-Frumos din lacrimă*, prefață de Silviu Iosifescu, ilustrații de Florica Cordescu, Editura Tineretului, București, 1950.

Mihai Eminescu, *Făt-Frumos din lacrimă*, dramatizare de Mircea Ștefănescu, înregistrare radio 1964, difuzată pe casetă audio produsă de Metropol Music București, 1997.

Vladimir Colin, *Problemele și drumurile basmului cult*, E.S.P.L.A., București, 1955.

Vasile Lovinescu, “Sunt lacrimae rerum”, în *Steaua fără nume*, Editura Rosmarin, București, 1994.

Teofil Teaha, *Graiul din valea Crișului Negru*, Editura Academiei R.P.R., București, 1961.

Le Prince Charmant et l'épreuve du contexte idéologique. (*Résumé*)

Comme tout autre conte, Le Prince Charmant né d'une larme s'ouvre avec l'évocation "des temps jadis", où les merveilles étaient encore possibles, mais – cette fois-ci – il s'agit d'un merveilleux contaminé par le miraculeux chrétien. Apparemment bizarre, ce mélange n'est point du tout un signe d'hésitation conceptuelle, d'indécision "doctrinaire", mais la preuve d'un effort soutenu (au-dessus de l'historisme) de trouver une (peut-être la) voie d'accès à l'intérieur significatif du monde, au coeur des mystères les plus profonds de l'univers.

"Notre Seigneur Dieu foulant encore de ses pieds saints les déserts pierreux de la terre" n'appartient plus à une époque bien définie (=identifiable d'une manière précise), mais il se projette dans l'horizon fabuleux comme un génie tutélaire, parfois abscons, impénétrable, bien que – paradoxalement – très proche et plein de compassion. Dans la vision d'Eminescu, le christianisme est plutôt une modalité d'instituer l'harmonie suprême de l'univers, par l'intermédiaire des vibrations de sympathie. Le pathos – en tant que souffrance ardente et puis sublimée – se dirige vers l'instance absolue, tout en suppliant une réponse. La grâce divine, manifestée sous la forme des miracles, est le signe indubitable que la prière fervente a initié un dialogue à l'échelle cosmique, a établi le contact, la communication entre Dieu et l'être humain.

A l'époque communiste, Le Prince Charmant né d'une larme a posé beaucoup de problèmes aux théoriciens "d'un nouveau type de conte" se proposant "à éduquer la jeune génération dans l'esprit de la morale prolétaire"¹, car "le conte fournit à l'enfant les premières notions en ce qui concerne la

¹ Vladimir Colin, *Problemele și drumurile basmului cult*, E.S.P.L.A., 1955, p. 21.

lutte de classe, sous l'aspect de la confrontation spécifique entre le bien et le mal"².

Puisque Mihai Eminescu était déjà devenu alors le symbole reconnu de la culture, de la spiritualité roumaine, on ne pouvait pas l'ignorer ou le rejeter; pourtant, son "erreur" de n'avoir pas su "distinguer les forces sociales nouvelles, qui avaient la mission historique de délivrer la société d'exploitation"³ était grave et potentiellement dangereuse, donc elle devait être rectifiée. La solution pour sortir de cette impasse? Remanier le texte d'une façon dramatique, voire drastique.

Celui qui s'est assumé la responsabilité d'une transformation tout à fait spectaculaire du texte a été un certain Mircea Ștefănescu. En 1964 il signa la dramatisation radiophonique du conte, une version à grand succès à l'époque et – drôle! – toujours en circulation, sur des cassettes audio. Cette adaptation – aux conditions particulières d'un autre code communicatif et, surtout, aux exigences d'un contexte idéologique compressif, suffocant – est une falsification grossière et révoltante, un simulacre simpliste, dénudant le texte originaire de toute signification mythique, de cohérence artistique, de tout ce qui lui conférait originalité et "personnalité".

Le nouveau Prince Charmant fait slalom parmi les épreuves traditionnelles sans leur prêter beaucoup de considération. Les obstacles sont de petits inconvénients négligeables, que le héros surmonte sans aucune difficulté et sans que personne l'aide. Inutile à dire que tout élément mystique (bien sûr, nocive pour le développement des jeunes consciences!) est éliminé, au point d'inventer une explication risible pour la naissance et, par conséquent, pour la dénomination spéciale attribuée à ce Prince Charmant. Le miracle divin est substitué par la suggestion d'une

² Ibid., p. 18.

³ Silvian Iosifescu, préface – Mihai Eminescu, *Făt-Frumos din lacrimă*, Editura Tineretului, 1950, p. 6.

émotivité féminine excessive; il ne s'agit plus de la larme fécondante "de la Mère de toutes les Douleurs", mais d'un océan de larmes profanes que l'impératrice verse sans raison précise.

Pour conclure, on peut dire que le conte de Mihai Eminescu a (littéralement) succombé sous le poids écrasant d'une idéologie despotique, qui s'est permis à massacrer, sans remords, un texte exceptionnel, au nom de "la nécessité historique".

Între satiră, epistolă și scrisoare literară

Adrian VOICA

Anul de grație 1881 este considerat “Anul Scrisorilor eminesciene”, pentru că în decursul acestuia¹ au apărut în revista *Junimii*, “Convorbiri Literare”, patru din textele astfel intitulate. Aceasta a fost – referindu-ne la titlu – opțiunea lui Eminescu. Dar chiar în anul evocat pentru importanța sa în istoria noastră literară, traduceri efectuate de Mite Kremnitz și Carmen Sylva din ciclul Scrisorilor sunt grupate sub alt generic. Perpessicius menționează că “denumirea de Satire”², folosită de Mite Kremnitz “înaintea

¹ Textele, numerotate, purtând titlul de *Scrisoare*, au apărut în revista “Convorbiri Literare” după cum urmează:

Scrisoarea I: în numărul din 1 februarie 1881;

Scrisoarea II: în numărul din 1 aprilie 1881;

Scrisoarea III: în numărul din 1 mai 1881;

Scrisoarea IV: în numărul din 1 septembrie 1881.

(Cf. Mihail Eminescu, *Poezii*, ediție îngrijită de G. Ibrăileanu, București, Editura “Națională” S. Ciomei, 1930, p. 322).

² Perpessicius, în vol. M. Eminescu, *Opere*, II, *Poezii tipărite în timpul vieții*, Ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, F.R.P.L.A., 1943, p. 174.

ediției Maiorescu din 1883³, nu putea veni decât din partea criticului, “care a și menținut-o în toate edițiile sale”.⁴

Și totuși, Eminescu însuși a oscilat între satiră și scrisoare. Perpessicius consemnează aspectul oarecum dilematic al problemei: “Eminescu a folosit o singură dată (ms. 2260, 167) titlul *Satira I pentru Scrisoarea II*”.⁵

Atunci, cum se explică intervenția lui Maiorescu?

Motivația celebrului critic este una estetică, deoarece textele, izvorâte dintr-o sursă comună (și tocmai de aceea fiind concepute ca un tot armonios), aveau mai degrabă caracteristicile speciei (satira) decât pe ale subspeciei sale (scrisoarea literară).

Faptul că Eminescu a oscilat – fie și o clipă – în alegerea sa nu trebuie să ne surprindă. Ca și Glossă, circumscrisă altei specii –, el adoptă tonul unui virtual dialog (obligatoriu în satiră), dar de data aceasta nu cu ființa superioară, ci pur și simplu cu ființa, recurgând însă la mijloacele satirei. Deși nu pe parcursul întregii poezii, întrucât elemente aparținând altor specii (meditației, mai ales) pot fi depistate frecvent în versurile acesteia. Hibridul rezultat: scrisoare/satiră a fost amendat de Maiorescu, al cărui fler estetic n-a dat greș nici de această dată.

Dacă Maiorescu a preferat titlul de “Satire” “în toate edițiile sale” cum zice Perpessicius, revenirea la denumirea dată inițial de Eminescu a trecut aproape neobservată. Sau, când a fost expres menționată – așa cum procedează D. Murărașu în 1972 și Petru Creția în 1994 în analizele consacrate Scrisorilor –, “amănuntul” este considerat necesar în relevarea biografiei operei și nicidecum nu constituie punct de plecare pentru o eventuală discuție teoretică.

Aceasta – și pentru faptul că D. Murărașu pune semnul

³ Loc. cit.

⁴ Loc. cit.

⁵ Loc. cit.

egalității între satiră, epistolă și scrisoare literară, afirmând următoarele: "Prin Eminescu literatura noastră se îmbogățește cu Scrisoarea-poezie, în accepția pe care a avut-o la Horațiu și Boileau. Specia aceasta a fost puțin cultivată la noi: Grigore Alexandrescu, *Satira spiritului meu* (1842), Cezar Bolliac, *La colonelul I. Câmpineanu și La maior I. Voinescu* (1847), Alexandru Vlahuță, *Liniște* (1888)".⁶ Iar Petru Creția justifică ambele denumiri, considerându-le adecvate conținutului în egală măsură: "Poetul a șovăit o clipă în privința titlului, vrând întâi să le numească *Satire*, ceea ce și sunt (s.n., A.V.), dar încă de la cea întâi redactată (pentru noi *Scrisoarea II*), care chiar are, nenumit, un adresant (sic!), se hotărăște pentru celălalt titlu. *Satira I > Scrisoare (...)*. Maioreșcu, în schimb, ca editor, a preferat *Satire (...)*".⁷

Dar prin această "preferință" (considerată de Petru Creția ca adevărată imixtiune)⁸, mentorul Junimii afirma un punct de vedere personal, cu repercusiuni majore asupra editării și interpretării operei eminesciene.

Din lipsa unor informații riguroase, editorul care, primul, a revenit la termenul de *Scrisoare*, nu poate fi numit. Totuși, dacă admitem că ultima ediție maioresciană – a unsprezecea -, publicată de aceeași editură a Librăriei Socec et comp., datează din 1913 și că ea are, conform afirmațiilor lui Perpessicius însuși:

⁶ Cf. Eminescu, *Scrisori*, Tabel cronologic, note, comentarii și bibliografie de D. Murărașu, București, Editura Albatros, 1972, p. 20.

⁷ Cf. Petru Creția, *Preambul*, în *Antologiile Humanitas, Eminescu editat și comentat de Petru Creția*, București, Editura Humanitas, 1994, p. 203.

⁸ Cf. Petru Creția, *Notă asupra ediției*, la vol. *Poesii* de Mihail Eminescu, (ediția princeps, apărută prin fotografiere), București, Editura Academiei R.S. România, 1989, p. VIII.

“Același conținut, aceleași erori de tipar⁹ cu ediția precedentă, atunci e posibil ca termenii Satiră și Scrisoare să fi circulat paralel. Căci în ediția din 1895 a Fraților Șaraga, apărută la Iași, cu o Prefață de A.D. Xenopol, textele cu pricina poartă titlul Scrisoarea I-a, Scrisoarea II-a, Scrisoarea III-a și Scrisoarea IV-a.¹⁰

Nici I. Scurtu, în ediția sa “îngrijită după manuscrise”, apărută în 1908 și care, într-o pertinentă *Introducere*, lansează câteva idei importante care se vor regăsi, mai târziu, în studiile lui G. Ibrăileanu, nu acordă vreo atenție deosebită acestei chestiuni. Deși, pentru el, activitatea de editor al poeziilor lui Eminescu echivalează obligatoriu cu condiția de arheolog literar. Astfel, referindu-se la *Dalila*, el este primul care-i fixează locul printre Scrisori: “Chiar și titlul poeziei «Scrisoarea V» - mărturisește el în *introducere* – l-am restabilit după manuscrisul poetului, completând seria <Scrisorilor> portivit intențiilor lui”.¹¹

Lucrurile păreau oarecum clare – cel puțin în această privință. Dar iată că în ediția de *Opere complete* apărută la Iași, în 1914, sub îngrijirea lui A. C. Cuza, cele cinci Scrisori își schimbă iarăși denumirea. Conform argumentelor lui I. Scurtu, *Dalila* este integrată ciclului, numai că poezia poartă titlul de *Satira V*.¹²

⁹ Cf. Perpessicius, *Introducere*, la vol. M. Eminescu, *Opere*, I, *Poezii tipărite în timpul vieții*, Ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, F.P.L.A. “Regele Carol II”, 1939, p. XVIII.

¹⁰ Cf. Mihail Eminescu, *Poezii complete*, Iași, Editura Librăriei Frații Șaraga, [1895], cu o *Prefață* de A.D. Xenopol, p. 239.

¹¹ Mihail Eminescu, *Poezii*, Ediție îngrijită după manuscrise de I. Scurtu, București, Editura Minerva, 1908, p. XVII.

¹² Cf. Mihail Eminescu, *Opere complete*, *Poezii-Nuvela-Roman-Teatru-Cugetări*. Scrieri: Literare, Economice, Politice și Filosofice. Scrisori. Critica Rațiunii Pure de Kant, Cu o prefață și un studiu introductiv de A.C. Cuza, Iași, Editat de Librăria Românească, Ioan V. Ionescu și N. Georgescu, Institutul de arte grafice N.V. Ștefăniu et co., Strada Ștefan cel Mare no. 38, 1914, p. 668.

În succesiunea edițiilor mai importante, datorate lui Mihail Dragomirescu (1916) și Gh. Adamescu (1921) se revine la termenul de Scrisoare. Dar nu pentru multă vreme. În 1923, colecția "Cartea cea bună", îngrijită de Sextil Pușcariu, se îmbogățește cu volumul M. Eminescu, *Poezii filosofice, sociale și satirice* (București, Editura Cultura Națională), având o Introducere semnată de Lucian Blaga. Paradoxul acestei ediții constă în faptul că, în Introducere, poetul din Lancrăm recurge în exclusivitate la genericul de "Scrisori", în timp ce, în cuprinsul cărții, textele în discuție poartă titlul de Satira I, Satira II, Satira III și Satira IV. Figurând ca text independent, neinclus, deci, în ciclul "Satirelor", Dalila este plasată după Criticilor mei, La steaua și Rugăciune.¹³

Este greu de spus dacă A. C. Cuza și Sextil Pușcariu au refăcut raționamentul lui T. Maiorescu în privința Scrisorilor. Totuși, încadrarea lor atât de tranșantă în specia satirei, pe linia mentorului Junimii, necesită unele considerații teoretice.

* * *

Grecii lui Homer, Sapho și Alceu nu cultivaseră satira. Cuvântul de origine, "sătura", apăsarea inițial în sintagma "satura lanx", denumind tipsia cu fructe diverse oferite ca ofrandă zeiței Ceres. Amănuntul este semnificativ, deoarece explică prezența unor elemente eterogene, specifice așadar altor genuri, cum ar fi narațiunea și dialogul, dar și schimbarea rapidă a registrelor

¹³ Cf. M. Eminescu, *Poezii filosofice, sociale și satirice*. Cu o introducere de Lucian Blaga, București, Editura Cultura Națională, 1923, p. 72.

Înainte de pagina de titlu, există o alta, cu următorul text: "<Cartea cea bună> / îngrijită de / Sextil Pușcariu / profesor de limba și / literatura română la / Universitatea din Cluj / membru al Academiei Române"
– text neînregistrat de Perpessicius (în O., I, p. XXV).

tonale, determinată de abordarea succesivă a unor teme și motive variate în cadrul aceluiași text. Raportul stabilit de Lucilius (sec. II î.e.n.) și, un secol mai târziu, de Horațiu, între monolog și dialog, conferind satirelor statutul unor scenarii dramatizate, va evalua mai târziu spre tablourile cu personaje numeroase, dar mai ales în aglomerarea întrebărilor și exclamațiilor retorice, specifice, după cum se știe, poeziei romantice.

La Horațiu lipsesc violențele de limbaj. În Satira a VII-a de pildă, dialogul dintre sclav și stăpân slujește ideea că, dacă legile ar fi respectate, desfrâul, lăcomia, necinstea și alte plăgi sociale ar dispărea definitiv din societatea romană. În schimb, la Iuvenal, ele apar frecvent, deoarece moralitatea vremii este adesea dezaprobată, ca în Satira a VI-a în termeni foarte duri.

Reținem, deocamdată, diversitatea aspectelor compoziționale, schimbarea registrelor tematice și, implicit, a tonalității, precum și un element paratextual, cel care indică numărul poeziei și apartenența ei la specia satirei.

În ce privește "epistola", pentru mulți sinonimă cu "scrisoarea" literară, în versuri sau proză,¹⁴ ea avea, de la Horațiu încoace, un destinatar precis (chiar trecut în lumea umbrelor sau numai pură invenție). Ironia și sarcasmul, atât de evidente în satire, nu constituiau, aici, caracteristici a priori. Eminescu însuși tradusese Epistola a XI-a horațiană adresată "Lui Bullatius", care nu poate fi

¹⁴ "Prin Eminescu literatura noastră se îmbogățește cu Scrisoarea-poezie, în accepția pe care a avut-o la Horațiu și Boileau" – afirmă D. Murărașu în vol. M. Eminescu, *Scrisori*, Tabel cronologic, note comentarii și bibliografie de D. Murărașu, București, Editura Albatros, 1972, p. 20. El pune chiar semnul egalității între scrisoare și satiră, deoarece imediat după fraza citată, adaugă: "specia aceasta (s.n., A.V.) a fost puțin cultivată la noi: Grigore Alexandrescu, Satira spiritului meu, (1842), Cezar Bolliac, La colonelul I. Câmpineanu și La maior I. Voinescu (1847), Al. Vlahuță, Liniște (1888)." (Loc. cit.)

nicidecum încadrată în categoria satirelor. Dimpotrivă, rostirea gravă este specifică întregului text, Horațiu îmbărbătându-și astfel prietenul ce pleca departe:

“Deci din Roma, se cade, Soarta fiind cu priință,
Să fericești depărtatele Samos, Chios și Rhodos.
Ia dar mulțumitor în mâini fericitele ore
Cari un zeu ți le dă; n-amâna cele bune pe alt an
Și te vei ști trăind fericit oriunde în lume,
Grijile noastre fug de cuvinte și-nțelepciune,
Cerul deasupra schimbi, nu sufletul, marea trecând-o”.¹⁵

Sinonimia cuvintelor “scrisoare” și “epistolă” este parțială, nu totală, iar integrarea textelor astfel intitulate într-o subspecie anume poate genera confuzii. Caracterul de generalizare urmărit de Eminescu în Scrisorile sale se opune epistolei versificate care are un destinatar contemporan sau venind dintr-o altă epocă istorică. Această convenție îi permite însă autorului să abordeze o problemă literară sau filosofică apelând la modalități stilistice foarte variate.

În virtutea libertății de adresare, sofisticările de tot felul devin posibile. Astfel, în Epistolă către Voltaire Grigore Alexandrescu se referă la Epistola acestuia către Horațiu. La rândul său, Voltaire, în poezia menționată făcuse trimiteri la Epistola lui Boileau către Voltaire scrisă de J.M.B. Clément, un adversar declarat al său. Oricum, în răspunsul voltairian adresat lui Boileau, precizările sunt clare:

¹⁵ Cf. Horatius, *Opera omnia*, II, *Satire, epistole, arta poetică*, Ediție critică, studiu introductiv, note și indici: Mihai Nichita, București, Editura Univers, 1980, p. 229.

“Toujours ami des vers et du diable poussé,
 Au rigoureux Boileau j’écivis l’an passé.
 Je ne sais si ma lettre aurait pu lui déplaire,
 Mais il me répondit par un plat secrétaire”.¹⁶

La rândul său, Grigore Alexandrescu reia toate aceste trimiteri, făcând din “le secrétaire plat” – adică lipsit de relief spiritual – unul din motivele Epistolei sale:

“Din ziua când am citit scrisoarea către Horace,
 Doream, de s-ar fi putut, toată sfiala să las,
 Să-ți scriu pe un ton măreț, cât de măreț s-ar putea,
 Și să-ți pornesc un bilet lucrat în fabrica mea.
 Dar auzisem că voi, poeți, scriitori vestiți,
 Îndată ce ați murit, vă faceți cam necioplți,
 Cam groși, necivilizați; și, drept să spui, mă temeam
 Să nu-mi întorci un răspuns mai aspru decât doream:
 Răspuns ca acel ce zici că-n anul trecut ți-a dat,
 Din partea lui Boileau, un secretar neînvățat.
 Aicea, ca și la voi, să află mulți nătărăi,
 Care s-ar da bucuroși că sunt secretari ai tăi”.¹⁷

Ce-a împrumutat Eminescu din acest posibil model? Nimic sau aproape nimic. Dacă “Eminescu a folosit o singură dată (ms. 2260, 267) titlul Satira I pentru Scrisoarea II”¹⁸, pe parcurs el face un compromis: își intitulează Scrisoare fiecare dintre poeziile concepute

¹⁶ Cf. nota 2 la *Epistolă către Voltaire*, în vol. Gr. Alexandrescu, *Poezii*, Antologie și postfață de Dumitru Micu, București, Editura Minerva, 1979, p. 65.

¹⁷ Ibidem, p. 65.

¹⁸ Cf. Perpersicius, în vol. M. Eminescu, *O*, II, p. 174.

după criteriile compoziționale comune, dar le numerotează, întocmai ca în satirele antice.

Prin intervenția sa – de data această reală, nu imaginară –, Maiorescu amendează alegerea făcută de Eminescu, în virtutea unor principii estetice precis delimitate.

* * *

Primul care intuiește (evident, după Maiorescu) unitatea structurală a Scrisorilor eminesciene este I. Scurtu. În ediția din 1908 el consideră că “în <Scrisori> și-n <Viața> predomină satira cea mai cumplită, de-o vervă și de-o vigoare fără pereche în literatura românească”¹⁹, după ce constatasese că, în epoca maturității sale creatoare, asistăm la “triumful concepției pesimiste asupra romantismului său”²⁰.

La rândul lor, G. Ibrăileanu și D. Caracostea dezvoltă idei complementare acestora, primul referindu-se la unitatea prozodică a Scrisorilor, iar cel de-al doilea la geneza lor comună²¹.

În Eminescu: Note asupra versului, G. Ibrăileanu – partizanul specializării ritmurilor – susține o idee cu rădăcini în antichitatea greacă: “Scrisorile sunt pesimiste în diferite grade și din diferite puncte de vedere, dar tonul lor este satiric, sarcastic, vehement, este în genere viu,

¹⁹ I. Scurtu, ed. cit., p. XXIII-XXIV.

²⁰ Loc. cit.

²¹ Vezi G. Ibrăileanu, *Eminescu: Note asupra versului*, în vol. *Scritori români și străini*, I, Ediție îngrijită de Ion Crețu, Prefață de Al. Piru, București, E.P.L., 1968 și D. Caracostea, *Simbolurile lui Eminescu*, în vol. *Studii eminesciene*, Ediție critică și note de Ion Dumitrescu, prefață de George Munteanu, București, Editura Minerva, 1975.

afirmare puternică de viață. În Scrisori nu e tânguire, nu e descurajare, nu e deprimare, decât pe alocurea. Deci trebuie să aibă metrul trohaic.”²² Și, după ce identifică în fiecare Scrisoare “elemente eminate trohaice”²³, criticul “Vieții românești” continuă: “Tonul Scrisorilor, efuziunea de sentimente, și de sentimente vii, vehemente, mai ales indignarea, lipsa de deprimare cer, în economia poeziei eminesciene, metrul trohaic, căci peste toate și mai presus de toate, este determinant tonul psihic.”²⁴

Ideea unității prozodice, valoroasă în sine, poate fi depistată și în studiile relativ recente dedicate respectivei secțiuni a liricii eminesciene.²⁵ Numai că, până să devină “metru trohaic”, cum spune Ibrăileanu, versurile Scrisorilor au trecut prin mari prefaceri, care nu se limitează numai la măsură, ci propun chiar modificări de ritm.

În acest sens, o privire în laboratorul poetic eminescian este revelatoare în privința celor patru nivele urmărite concomitent de spiritul său creator: ideatic, compozițional, stilistic și prozodic.

Considerații privind cele patru nivele se pot face pe marginea oricărei Scrisori. Vom limita însă discuția noastră numai la Scrisoarea I, care ocupă, în cadrul ciclului, un loc special.

Încadrarea acestei poezii în specia satirei este oarecum dificilă, dacă admitem că în unele părți ale ei, atât conținutul filosofic (cosmogonia împrumutată din Rig-

²² G. Ibrăileanu, op. cit., p. 156.

²³ Loc. cit.

²⁴ Loc. cit.

²⁵ Vezi *Eminescu editat și comentat de Petru Creția*, București, Editura Humanitas, 1994, p. 204.

Veda), cât și tonalitatea nu sunt specifice satirei, ci meditației. (De altfel, în toate Scrisorile, într-o proporție mai mare sau mai mică, pot fi identificate elemente aparținând meditației). În epoca receptării influențelor hinduse, Eminescu avea numai 22 de ani. Era prin 1872. La vremea aceea, poetul nu-și punea cu atâta acuitate insolubila problemă referitoare la destinul omului de geniu în societate. Dar pesimismul său funciar putea să se afirme nestingherit, căci tema abordată (nașterea Universului, cercetată de “bătrânul dascăl”) îi permitea comparația cu un prezent insensibil la asemenea eforturi. Să observăm, deocamdată, că totdeauna la Eminescu, antiteza generează fie ironie și sarcasm, fie considerații amare, de un pesimism fără echivoc.

Element definitiv al unității structurale a Scrisorilor, ritmul trohaic este specific atât versurilor din ms. 2259, 266 v. – 267 v., cât și celor din ms. 2290, 47-49, datând din (cca. 1872-1873).²⁶ Dacă în primul manuscris nu toate versurile erau rimate, în cel de al doilea disciplina prozodică este riguroasă. Eminescu recurge la sextina cu rime aabccb. Dar ritmul (trohaic) și măsura versurilor (16/15 silabe) amintesc de varianta anterioară.

Cuvântul “Moarte”, făcând parte din genericul pesimismului eminescian, este liantul tuturor considerațiilor filosofice din această variantă.

“Moarte, tu îmi pari o noapte neagră, naltă și întinsă,

-v/ -v- v-v// -v/ -v vv- 16/a

Iar în mijloc de-ntuneric o făclie stă aprinsă

vv-v vv-v// vv-v -v-v 16/a

²⁶ Cf. M. Eminescu, *O.*, II, p. 174.

În nemărginirea vremii și a lumii atârând

v v v v -v -v// v v -v v v - 15/b

Din trecutu-n întuneric în viitor²⁷ de întuneric

v v -v v v -v//v v - v v v -v 16/c

Merge lângă facla vieții a ființelor chimeric

-v v v -v -v// v v -v v -v 16/c

Șir. La finea razei vieții umbre-n umbră dispărând."²⁸

-/ v -v -v -v// -v -v v v - 15/b

Contrazicându-l flagrant pe G. Ibrăileanu (care, de această dată, atribuie versului trohaic o semnificație pe care n-o are), Eminescu aduce noi argumente în sprijinul pesimismului său. Astfel, în tiparul 2259, 161-163 apare ideea că lumea este condusă de o forță malefică disipată în fiecare individ sub numele de "demon" și considerată a fi "viermele-omenirei".²⁹ Din această cauză, predomină întrebările și explicațiile retorice, căci pesimismul eminescian este alimentat de conștiința zădărniceii oricărui efort, din moment ce binele se transformă în opusul său:

"Nu vedeți că tot ce-n lume se numește-naintare

-v- v- v-v// v v -v v v -v

Și lumină și știință, sunt din ce în ce izvoare

v v -v v v -v// v v - v- v -v

Tot mai multe de-ndoială, de durere și amar?"³⁰

²⁷ Din rațiuni prozodice, cuvântul trisilabic "viitor" devine bisilabic, împreună cu prepoziția "în" el intră în compunerea unui anapest (v v -).

²⁸ Cf. M. Eminescu, *O.*, II, p. 177.

²⁹ *Ibidem*, p. 179.

³⁰ *Loc. cit.*

-v -v vv-v// vv-v vv-

De aici și concluzia, asemănătoare ca idee, cu cea existentă în finalul poemului *Împărat și proletar*. Totuși, în acest tipar al primei Scrisori, semnalăm și inflexiuni ce trădează sarcasmul eminescian, aflat, e drept, în stare incipientă:

“O lopată de țărână... Mâna ce au dorit toate

vv-v vv-v// -v vvv- -v

Ce-a luat cu ea? – Nimica... Aspirările bogate

-v- v-/ v-v// vv-vv v-v

Ce nu le-ncăpea pământul, le-a-ncăput trei scânduri lungi

v-vvv v-v// vv- - -v-

Ș-astfel ai trecut – o umbră... Un convoiu de-nmormântare

-v vv-/ v-v// vv- vvv-v

Splendid ca o ironie, cu fețe nepăsătoare

-v vvvv-v// v-v vvv-v

Nici o lacrimă în urma-ți – te urmează-n șiruri lungi”³¹

-v -vv v-v// vv-v -v-

Și la nivel prozodic poate fi remarcată neliniștea eminesciană generatoare de pesimism. După întrebarea patetică “Nu vedeți”, corespunzând unui amfamacru (-v-), două cuvinte importante în demonstrația sa (“Nimica” și “o umbră”) ocupă în versurile respective poziții identice, fiind bine individualizate cu ajutorul cezurilor. Mai mult, Eminescu stabilește similitudini revelatoare și la nivelul unor emistihuri. Astfel, două emistihuri A, conținând

³¹ Loc. cit.

lexeme deosebite sub aspect semantic, sunt receptate de subconștientul său creator ca având valoare prozodică egală:

1. “Și lumină și știință”//[.....]
vv-v vv-v
2. “O lopată de țărână”//[.....]
vv-v vv-v

Este tulburătoare această constatare – valabilă și în cazul variantei publicate -, fiindcă ea echivalează cu acceptarea unei sinonimii prozodice capabile să justifice, la nivelul ritmului, pesimismul eminescian.

Dacă insistăm asupra acestor aspecte, o facem din convingerea că, în poezie mai ales, subconștientul creator este determinant în multe privințe.

Nemuțumit, probabil, de încercările anterioare, numai parțial realizate, în varianta autonomă A. 2258, 171-172v., datând din (cca.) 1874³², Eminescu schimbă măsura și ritmul, apelând la endecasilabul iambic, specific sonetului clasic. Versurile respective nu sunt rimate. “Moartea eternă” și uitarea” sunt considerate sinonime perfecte:

“Puțini ferice, prea mulți neferice
v- v-v/v- vv-v 11 (5A+6B)
Nevoia-i duce și ei duc nevoia
v-v -v/ vv- v-v 11 (5A+6B)
Iară pecetea vieții lor e moartea,
vvv-v -v-/ v-v 11 (8A+3B)

³² Ibidem, p. 174.

Moartea eternă – care e uitarea.”³³

-v v-v/ vv- v-v 11 (5A+6B)

Construcția fragmentului respectiv, punând în evidență preponderența endecasilabilor “a minore”, a fost abandonată în favoarea unor sextine cu rime perechi (aa/bb/cc), specifice alexandrinului românesc cu varianta lui catalectică. Experiența aceasta este atestată de varianta B. 2278, 36 v.- 45.

În tiparul următor, C. 2276¹, 48 (+47 v.) -51+53-55, Eminescu păstrează alexandrinul românesc și dispunerea rimică, dar tipul strofic variază. Explicația constă în necesitatea de a fluidiza ideea, autorul refuzând corsetul unui modul strofic oarecare.

Coagularea versurilor în strofe în funcție de idee poetică, precum și sistemul rimic sunt bunuri definitiv câștigate pentru întregul ciclu. Dar nu și ritmul, după cum ne-o dovedesc primele patru versuri din această variantă:

”Cu gene ostenite eu suflu-n lumânare

v-v vv-v//v-v vv-v 14/a

Ceasornicul urmează a timpului cărare

v-vv v-v// v-vv v-v 14/a

Perdelele-ntr-o parte le dau și în odăe

v-vvv -v// v-/ vvv-v 14/b

Revarsă luna plină duioasă ei văpae.”³⁴

v-v -v -v// v-v- v-v 14/b

³³ Ibidem, p. 191.

³⁴ Ibidem, p. 203.

Versurile citate se deosebesc de cele publicate în “Convorbiri” atât prin dimensiuni (acolo: 16/15 silabe; aici: 14/13 silabe), cât și prin ritm (trohaic, și nu iambic).

A fost suficientă antepunerea unei silabe accentuate în fiecare emistih, pentru ca versul iambic de 14 silabe (7A+7B) să se transforme în vers trohaic de 16 silabe (8A+8B). Modificarea (definitivă de această dată) este atestată de varianta D. 2282, 59-68, intitulată Scrisoarea a III-a.³⁵

Comparând primul vers al tiparelor C și D constatăm nu numai o altă dimensionare a lor, ci și o schimbare semnificativă a tonalității, ca urmare a trecerii la alt ritm. Astfel, în C. 2276¹, 48 ritmul iambic definea prozodic următorul conținut:

”Cu gene ostenite eu suflu-n lumânare.”

v-v vv-v//v-v vv-v (7A+7B)

Renunțându-se la cuvântul monosilabic “eu”, devenea posibilă utilizarea unui cuvânt bisilabic (“sara”), la începutul emistihului B. Procedul antepunerii unei silabe funcționează și în emistihul A. dar, de această dată nu mai era nevoie de înlocuirea unui cuvânt, ci de adăugarea unuia monosilabic. Rezultă, în varianta D. 2282, 59-68, următorul vers:

”Când cu gene ostenite sara suflu-n lumânare

vv-v vv-v// -v -v vv-v (8A+8B)

Recurgerea la versul trohaic de 16/15 silabe în toate Scrisorile eminesciene pledează în favoarea unității lor

³⁵ Ibidem, p. 209.

prozodice, prefigurând, la acest nivel, apartenența la același ciclu și continuitatea lor stilistică și tematică.³⁶

* * *

Faptul că în varianta publicată în numărul din 1 februarie 1881 al revistei "Convorbiri Literare" versurile au rime perechi este o realizare prozodică remarcabilă. Se facilitează astfel autonomia distihurilor și, simultan, se permite trecerea mai directă, fără constrângeri formale sau adaosuri parazitare, spre altă strofă.

Sub aspect compozițional, Scrisoarea I are șase părți, ușor de altfel, de identificat, datorită structurii compozite a poemului, precum și a diferențelor de ton ce le caracterizează. Comentându-le, Petru Creția remarcă faptul că acestea "se urmează în cerc, până la întoarcerea în punctul de început."³⁷ Iar începutul, la rândul său, consacră "ieșirea din timpul trăit în nemijlocire și [...] intrarea într-o altă stare, sub puterea strălucirii lunare."³⁸ Este, de fapt, starea romantică generând meditația.

Elogiul lunii ("Lună, tu, stăpân-a mării"); remodelarea trecutului prin vis, precum și singurătatea poetului sunt motive și teme romantice, inexistente așadar în satira clasică. Iată de ce, probabil, Eminescu a preferat în cele din urmă termenul de Scrisori, acceptând numai parțial

³⁶ În ediția – deja citată – *Eminescu editat și comentat de Petru Creția*, autorul face, la p. 204, o afirmație demnă de reținut: "Scrisorile constituie un ciclu în care se întrevede o unitate, provenită, dacă nu neapărat dintr-un proiect inițial cuprinzându-le pe toate, oricum dintr-un număr statornic de tensiuni interioare care l-au însoțit pe Eminescu toată viața".

³⁷ Ibidem, p. 208.

³⁸ Loc. cit.

convenția. Căci, lipsindu-le de un destinatar precis, el poate generaliza – intenție vizibilă încă de la început. Totuși, concepția care a stat la baza lor, construcția prozodică similară până la detalii, dar, mai ales, violențele de limbaj din Scrisoarea III, sarcasmul evident din Scrisoarea II, esențializat și cenzurat în Scrisoarea I etc., motivează alegerea și intervenția lui Maiorescu.

Versuri ca acestea nu sunt specifice satirei:

“Vezi pe-un rege ce-mpânzește globu-n planuri pe un veac,

– v–v vv–v// –v –v vv–

Când la ziua cea de mâne abia cuget-un sărac...

vv–v –v –v// v– –vv v–

Deși trepte osebite le-au ieșit din urna sorții,

v– –v vv–v//vv– v–v –v

Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții.”³⁹

vv–v vv–v//–v– v–v –v

Pesimismul și antiteza romantică – două elemente comune versurilor citate – relevă o psihologie ce trece existența printr-un filtru tragic și nicidecum ironic.

Nici cosmogonia pe care “bătrânul dascăl” o reface dând “gândul îndărăt cu mii de veacuri” n-o găsim în satirele horatiene (și, în general, în toate textele circumscrise speciei).

Realizarea prozodică a ideii nașterii Universului datorită unei voințe primordiale, vădind influențe peremptorii din Rig-Veda, este cu totul remarcabilă și se

³⁹ Toate citatele după varianta publicată sunt date după ediția: M. Eminescu, *Opere alese*, I, Ediție îngrijită și prefată de Perpessicius, București, E.P.L., 1964, p. 136-140.

individualizează în cadrul strofei respective prin marcarea expresă a cezurilor:

“Dar deodat-un punct se mișcă... cel întâi și singur.
Iată-l

vv- v- v-v// -v- v-v/ -v
Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl...”⁴⁰
vv-v -v -v// vv- v-v -v

Dar compararea lumilor în devenire cu “roiuri luminoase izvorând din infinit”, a căror efemeritate este specifică insignifiantelor găze și insecte de tot soiul, probează înclinația lui Eminescu spre sarcasmul esențializat și invectiva camuflată. Nicăieri în satirele horatiene nu apar, cu atâta forță expresivă, asemenea idei într-un comentariu poetic:

“Iar în lumea asta mare, noi copii ai lumii mici,
vv-v -v -v// - v- v-v-
Facem pe pământul nostru mușuroaie de furnici;
-v vv-v -v// vv-v vv-
Microscopice popoare, regi, oșteni și învățați
vv-vv v-v// -/ v- vvv-
Ne succedem generații și ne credem minunați;
vv-v vv-v// vv-v vv-
Muști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul,
-v- v-v -v// vv-vv v-v

⁴⁰ Nu este lipsit de interes să menționăm faptul că T. Arghezi preia două rime compuse din această Scrisoare, fără să aducă vreo modificare minimă (cum ar fi aici, de pildă, inversarea termenilor). “Iată-l / Tatăl” și “fericească-l / dascăl” se regăsesc în poezia *Între două nopți* și, respectiv, *Trișca*.

În acea nemărginire ne-nvârtim uitând cu totul

vv- vvv-v//vv- v- v-v

Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată,

vv-v -v-v// vv-v vv-v

Că-ndărătu-i și-nainte-i întuneric se arată”.

vv-v vv-v// vv-v vv-v

Desprins din context, ultimul vers citat, în care trecutul (“că-ndărătu-i”) și viitorul (“și-nainte-i”) se află sub semnul întunericului etern, se impune prin egalitatea de esență a momentelor temporale, cărora le corespund celule ritmice identice (respectiv câte un peon III). Identitatea prozodică a emistihurilor, ca și a părților care le compun este totală, fiind exprimată de succesiunea a patru peoni III (vv-v vv-v//vv-v vv-v).

Același tip peonic apăsă, însă, și în următorul vers din Glossă:

“Viitorul și trecutul”

vv-v vv-v

a cărui continuare:

“Sunt a filei două fețe”

vv-v -v -v

dezvoltă, de fapt, aceeași idee. În ambele poezii, Eminescu pune semnul egalității (nu numai prozodice) între cele două categorii temporale fundamentale din care decurgea acel “prezent continuu” remarcat deseori în creațiile sale.

Dacă alăturăm versul citat din Scrisoarea I de cel din Glossă și constatăm că atât referirile la timp cât și

rezolvarea prozodică sunt identice, este cazul să ne întrebăm dacă o minte omenească – fie ea și genială – poate stabili, singură, asemenea similitudini, sau intervine și altceva, un element mai profund, care scapă înțelegerii noastre.

Pe de altă parte, Eminescu procedează în spiritul esteticii romantice, fiindcă strofa imediat următoare – o duodecimă – introduce elemente proprii meditației și nicidecum satirei. E adevărat, pentru romantici amestecul speciilor, ca și amestecul genurilor echivalează cu o notă particulară a curentului, numai că Eminescu ridică acest deziderat la o cotă valorică foarte înaltă. Pentru cugetătorul care cunoaște dinainte sfârșitul Universului, translarea gândurilor spre timpul acelei realități este făcută în maniera unei profunde meditații, ce nu se abate câtuși de puțin de la adevărul consemnat științific. Așa încât:

“Soarele, ce azi e mândru, el îl vede trist și roș

-vv/ v- v-v// vv-v -v-

Cum se-nchide ca o rană printre nori întinecoși.

vv-v vv-v// vv- vvv-

Cum planeții toți îngheață și s-azvârl rebeli în spaț

vv-v - v-v// vv- v- v-

Ei, din frânele luminii și ai soarelui scăpați.”

-/ v-vv v-v// vv-vv v-

Imperfecțiunile formale, antrenând chiar schimbarea genului (“planeți” în loc de “planete”) sau numai transcrierea prescurtată, dictată de măsura versului (“spaț” în loc de “spațiu”), trădează o anumită febrilitate în comunicarea poetică. Adevărul științific, reprodus corect,

are întâietate asupra ideii și, evident, asupra expresiei. Dar, ca o compensație poetică și prozodică, versurile următoare ating altă cotă valorică:

“Timpul mort și-ntinde trupul și devine veșnicie,

–v– v–v –v// vv–v vv–v

Căci nimic nu se întâmplă în întinderea pustie,

vv– –v v–v// vv–vv v–v

Și în noaptea neființei totul cade, totul tace

vv–v vv–v//–v –v/ –v –v

Căci în sine împăcată reîncep-eterna pace...”

vv–v vv–v//vv–v–v –v

Dacă acesta e destinul Universului, soarta lumilor care-l populează devine insignifiantă:

“Ce-o să-i pese soartei oarbe ce vor ei sau ce gândesc?”

–v –v –v –v// –v– v– v–

Asemenea considerații sunt străine satirei latine și, în general, speciei. Ceea ce aduce nou Eminescu, în această privință, este amestecul eteroclit de teme și tonuri, în acord, totuși, cu accepția primordială a termenului – sesizată cu ușurință de Maiorescu. Fiindcă “satura lanx” însemna (în sens figurat, desigur) posibilitatea apropierii unor elemente divergente, cum sunt: descrierea lirică, firul narativ, dialogul și monologul etc.

Eminescu acționează concomitent la nivel compozițional, variind dar armonizând registrele tonale. Dacă ar fi procedat, de pildă, ca Gr. Alexandrescu în Satiră. Duhului meu, atunci pesimismul său ar fi făcut notă discordantă cu

potențiala sa vervă satirică. Dar așa, temperându-și aparent atitudinea, care, în fond, este canalizată spre sarcasmul esențializat, exprimarea pesimismului devinea posibilă cu notele lui profunde și dureroase.

Nicăieri la Horațiu și Iuvenal – sau în alte produse ale speciei – nu există asemenea împletiri de tonalități, ca urmare a trecerii subtile de la un sentiment la altul. Aici, “bătrânul dascăl” este când deplâns, când ironizat sau privit cu simpatie fraternă pentru visul himeric al cunoașterii, nutrit o viață-ntreagă. “Prea puțin!” – conchide poetul –, pentru că viața însăși rămâne o mare necunoscută, din moment ce totul se sfârșește prin moarte:

“Și când propria ta viață singur n-o știi pe de rost,

vv-vv - -v// -v -v vv-

O să-și bată alții capul s-o pătrunză cum a fost?

vv-v -v -v// vv-v -v-

Poate vrun pedant cu ochii cei verzui, peste un veac,

-v vv- v-v// -v-/ -vv-

Printre tomuri brăcuite așezat și el, un brac,

vv-v vv-v// vv- v-/ v-

Aticismul limbii tale o să-l pună la cântari,

vv-v -v -v// vv-v vv-

Colbul ridicat din carte-ți l-a sufla din ochelari

-v vv- v-v// vv- vvv-

Și te-o strânge-n două șiruri, așezându-te la coadă

vv-v -v -v// vv-vv v-v

În vreo notă prizărită sub o pagină neroadă.”

vv-v vv-v//vv-vv v-v

După cum s-a putut observa, tipul de analiză preconizat de noi nu este urmărit cu obstinație. Și totuși, suficiente elemente prozodice – de la utilizarea măiastră a

cezurilor până la alcătuirea internă a celulelor ritmice – pledează în favoarea ideii că subconștientul creator poate fi, astfel, mai bine cunoscut.

Să dăm un exemplu.

Într-o poezie – indiferent de dimensiuni – amfimacrul (–v–) apare foarte rar. În Scrisoarea I, atunci când poate fi semnalat, el traduce neliniștea poetului sau punctează ritmic unele sintagme-cheie în economia strofei sau chiar a întregului poem. Astfel, soarele este “trist și roș” (–v–), prefigurând “Timpul mort” (–v–). Oamenii sunt “Muști de-o zi” (–v–), iar întrebările insistente: “ce vor ei?” și “cum a fost?” relevă, prin intermediul structurii prozodice – un amfimacru – o stare de spirit neschimbată.

La neliniștile sale esențiale există un singur răspuns. Moartea – ca realitate universală – este unicul criteriu de care oamenii ar trebui să țină cont atunci când edifică ceva sau, dimpotrivă, distrug:

“Poți zidi o lume-ntregă, poți s-o sfărâmi... orice-ai spune

–v– v–v–v// –v –v/ –v –v

Peste toate o lopată de țărână se depune.”

vv–v vv–v//vv–v vv–v

Este, aici, un pesimism nefisurat de vreo speranță. Figurând ca emistih A într-unul din versurile variantei C. 2259, 161-163, construcției gramaticale și poetice “Peste toate o lopată” i se găsește, în varianta publicată, o continuare adecvată: “de țărână se depune”. În această formă, emistihurile pun în evidență celule ritmice de același tip (vv–v vv–v//vv–v vv–v). Ideea morții egalizatoare se subînțelege. Substratul prozodic ne oferă un argument suplimentar.

Pe de altă parte, grimasa ironică ce însoțește prezumtivul tablou al înmormântării aruncă noi lumini asupra ipocriziei omenești:

“Or să vie pe-a ta urmă în convoi de-nmormântare

vv-v v- -v// vv- vvv-v

Splendid ca o ironie cu priviri nepăsătoare...

-v vvvv-v// vv- vvv-v

Iar deasupra tuturor va vorbi vrun mititel,

vv-v vv-v// vv- vvv-

Nu slăvindu-te pe tine... lustruindu-se pe el.”

- v-vv v-v// vv-vv v-

De data aceasta, negația nu se mai asociază cu alt cuvânt, pentru a forma o celulă ritmică oarecare. Ea este mai puternică – și singura care se impune, prozodic, din întreg tabloul descris. Din această cauză, nu atât prin idee, cât prin rezolvare prozodică, fragmentul citat capătă autonomie, fiind el însuși o satiră necruțătoare la adresa contemporanilor.

Dar poetul plusează. “Iată tot ce te așteaptă” – continuă el. În cel mai bun caz, o posteritate nedreaptă îți va judeca faptele și gândurile cu măsuri măsluite, menite s-o avantajeze. Astfel încât, “Măgulit e fiecare/Că n-ai fost mai mult ca dânsul”, micșorând, adică, altitudinea gândirii până la nivelul de înțelegere al minților obișnuite. Prin alegerea pronumelui nehotărât “oricine” Eminescu exprimă tocmai această idee în care se simte și disprețul față de exegeții improvizați:

“Astfel încăput pe mâna a oricărui, te va drege,

-v vv- v-v// vv-v/ vv-v

Rele-or zice că sunt toate câte nu vor înțelege.”

-v -v vv-v // -v -v vv-v

De remarcat că, prozodic, pronumele în genitiv (“a oricărui”) este pus între cezuri (una fixă, alta mobilă), spre a fi mai bine individualizat. Procedeu fusese folosit cu bune rezultate, menționate deja, în tiparul 2259, 161-163.

Tabloul final, creionat în manieră romantică, îmbină elemente specifice pastelului cu cele proprii meditației. Eminescu însuși atrage atenția asupra autonomiei acestuia, separând strofa care îl conține de restul textului printr-un rând format din puncte de suspensie. Ceea ce încă mai păstrează autorul din arsenalul satirei este modul de adresare, ce presupune utilizarea verbelor la persoana a II-a singular.

Dar și aici ambiguitatea persistă. La începutul strofei respective, luna constituie obiect de contemplare. Ca atare, poetul recurge în expunerea sa la persoana a III-a singular:

“Între ziduri, printre arbori ce se scutură de floare
 vv-v/ vv-v// vv-vv v-v
 Cum revarsă luna plină liniștita ei splendoare!...”
 - v-v -v -v// vv-v - v-v

În schimb, în partea a doua a strofei, nu numai un verb-cheie (“plutești”), dar și adjectivul posesiv “ta” indică schimbarea persoanei gramaticale:

“Mii pustiuri scânteiază sub lumina ta fecioară,
 - v-v vv-v// vv-v - v-v
 Și câți codri-ascund în umbră strălucire de izvoară!
 v- -v- v-v// vv-v vv-v
 Peste câte mii de valuri stăpânirea ta străbate,
 vv-v - v-v// vv-v - v-v

Când plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate,

vv- vvv-v// -vv vvv-v

Și pe toți ce-n astă lume sunt supuși puterii sorții

vv- v-v -v// vv- v-v -v

Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții!”

vv-v vv-v// -v- v-v -v

Încă un fapt prozodic trebuie neapărat menționat. În construcția: peon III + silabă independentă accentuată (vv-v -), al doilea element prozodic aduce întotdeauna un plus de informație, dând versului care îl conține o importanță deosebită în economia strofei. Or, din acest punct de vedere, versul:

“Peste câte mii de valuri stăpânirea ta străbate”

(A) vv-v - v-v// (B) vv-v - v-v

se remarcă atât prin prezența construcției respective în ambele emistihuri, cât și prin identitatea lor prozodică.

* * *

Această sumară descriere a textului eminescian demonstrează caracterul său compozit. În lipsa unui dialog real, ca în majoritatea satirelor antice, – element specific acestei structuri, permițând dramatizarea –, Eminescu recurge la tablouri vivante, cu aglomerări pestrițe și irelevante. Oamenilor care le populează poetul le vestește, de fiecare dată, goana oarbă spre nicicând și niciunde.

Entre satire, épître et lettre littéraire (*Résumé*)

Dans l'édition de T. Maiorescu de 1883, les premières quatre Lettres de M. Eminescu paraissent sous le titre de *Satires*, quoique ces textes soient parus dans la revue "Convorbiri literare" sous le générique proposé par l'auteur et non sous celui du futur éditeur. Quand même, pendant une quarantaine d'années, les éditeurs ont oscillé entre *Lettre* et *Satire*, titres qui paraissent successivement pour nommer les mêmes textes.

Dans l'ouvrage ci-dessus, l'auteur établit la différence entre satire, comme espèce du genre lyrique, et épître et lettre littéraire, considérées comme sous-espèces littéraires.

Les traits compositionnels de la satire antique, repris seulement partiellement par quelques lettres littéraires, justifient l'encadrement proposé par T. Maiorescu.

L'auteur de cette étude surprend aussi avec acurie qu'il y a des nuances compositionnelles et paratextuelles entre épître et lettre littéraire.

La nouveauté de cette étude réside à rendre clair des questions appartenant autant à l'histoire littéraire qu'à la théorie littéraire. Dans ce sens, l'analyse prosodique qu'on met en pratique au texte *Scrisoarea I* (*Lettre I*) met en évidence en quelle mesure le jugement esthétique de T. Maiorescu a été justifié.

“De câte ori, iubito ...” — perspectivă prozodică —

Carmen ANDRIOAIA

Despre Eminescu s-a scris și se va mai scrie într-o tonalitate encomiastică. Această receptare unanimă se justifică atât prin simpla percepere neautorizată, cât și prin rezultatul unei analize mai profunde, de adâncime.

Abordarea pe care o propune lucrarea de față completează perspectiva stilistică asupra textului privit la diferite nivele (fonematic, morfematic, lexical sau sintactic) printr-o încercare de analiză prozodică a textului poetic eminescian *De câte ori, iubito...*

Acceptând teoria lui Ibrăileanu în legătură cu “adecvarea ritmului la idee”¹, se impune racordarea discursului liric la constituenții lui intrinseci, respectiv la ritm și rimă, existând o relație indisolubilă între ceea ce exprimă poetul și modul în care o face.

¹ G. Ibrăileanu, *Eminescu: Note asupra versului*, în *Opere*, vol. 3, Ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, Prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1976, p. 308.

Apărută în Convorbiri Literare la 1 septembrie 1879,
De câte ori, iubito... aparține "ciclului veronian".²

Nu se vor face referiri la cele trei variante datate 1877-1878, ci se va avea în vedere versiunea definitivă care reflectă opțiunea ultimă a poetului Eminescu:

- I. De câte ori iubito, de noi mi-aduc aminte,
U-U- U-U//U- U- U-U 14 a
- II. Oceanul cel de gheață mi-apare înaintea:
U-U UU-U //U-U UU-U 14 a
- III. Pe bolta aurie o stea nu se arată,
U-U UU-U//U-- UU-U 14 b
- IV. Departe doară luna cea galbenă-o pată;
U-U -U -U//U- UU/ U-U 14 b
- V. Iar peste mii de sloiuri de valuri repezite
UUU- U-U // U-U UU-U 14 c
- VI. O pasăre plutește cu aripi ostenite,
U-UU U-U // U-U UU-U 14 c
- VII. Pe când a ei pereche nainte tot s-a dus
U- U- U-U // U-U -U- 13 d
- VIII. C-un pâlcc întreg de păsări, pierzându-se-n apus.
U- U- U-U //U-UU U- 13 d
- IX. Aruncă pe-a ei urmă priviri suferitoare,
U-U U- -U//U- UUU-U 14 e
- X. Nici rău nu-i pare-acuma, nici bine nu... ea moare,
-- -UU-U //- -U- /- -U 14 e
- XI. Visându-se-ntr-o clipă cu anii înapoi.
U-UUU -U // U-U UU- 13 f
-
- XII. Suntem tot mai departe deolaltă amândoi,
U- - UU-U//U-U UU- 13 f
- XIII. Din ce în ce mai singur mă-ntunec și îngheț,
U-U- U-U //U-U UU- 13 g

² Alain Guillerrou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, Editura Junimea, Iași, 1977, p. 234.

XIV. Când tu te pierzi în zarea eternei dimineți.

U- U- U-U //U-U UU- 13 g

Compozițional, poezia are trei părți distincte. Prima parte conține versurile I și II, constituindu-se într-o reactualizare a trecutului erotic prin intermediul amintirii.

Cea de-a doua, totalizând nouă versuri (III-XI), cuprinde o viziune alegorică a omului de geniu (pasăre) și a lumii (“pâlc întreg de păsări”) în care iubita se integrează organic.

Partea a treia alcătuită din ultimele trei versuri, conține, după revenirea la planul uman anterior retrospectivei metaforice, atât concluzia cât și atitudinea poetului.

Această delimitare tripartită este impusă de semnele de punctuație existente în text. Prezența celor două puncte anunță o enumerare. Particularizând, prin declanșarea memoriei voluntare/involuntare (“mi-aduc aminte”) ele sugerează caracterul retrospectiv al amintirii, caracterul alegoric al celei de a doua părți semnificând trecerea factorului biografic în planul transcendentului.

Dacă trecerea de la prima parte a poeziei la cea de a doua se realizează aproape pe nesimțite, ultima este marcată grafic de punctele de suspensie care se întind pe lungimea unui întreg vers.

Această pauză fragmentează semantic discursul liric, individualizând realitatea pustii, destrămată surprinsă în manieră existențialistă “avant-la-lettre”: “mă-ntunec și îngheț”.

Reluarea sintagmei “de câte ori, iubito” din titlu în primul vers plasează întregul poem sub zodia nostalgiei, a neîmplinirii. Apelativul “iubito” pare a iniția un dialog “in absentia” cu ființa iubită.

Amfibrahul (U-U), neutru din punct de vedere prozodic, reliefează, prin structurarea cuvântului “iubito” neindividualizarea fizionomică și psihică a femeii. Iubita nu are nume, ea este văzută la modul generic, mai mult ca un principiu.

Sentimentul iubirii este corelat cu cel al naturii (afectivitatea estompată de glacialitatea peisajului), iar gestică ritualică specifică ceremonialului iubirii lipsește, denotând atât scindarea cuplului cât și a eului poetic. Schemele ritmice sesizează această ruptură, perturbările ritmice expresive existente în text fiind concludente în acest sens.

Dipodiile iambice legate care individualizează sintagmele similare “de câte ori” (I) și “din ce în ce” (XIII) permit o interpretare nuanțată. Dacă în primul vers ruptura dintre cei doi se plasa doar la nivelul mentalului:

(“De câte ori iubito, de noi mi-aduc aminte”),
 U-U- /U-U //U- U-/ U-U

în penultimul despărțirea se va materializa la nivel fizic:

(“Din ce în ce mai singur mă-ntunec și îngheț.”)
 U-U- U-U //U-U UU-

“De câte ori” este echivalent cu “de multe ori”, schema ritmică a ultimei sintagme fiind identică (U-U-). Caracterul legat al celor două celule iambice sugerează, în ambele cazuri, iminența rupturii definitive.

Faptul că emistihurile A ale celor două versuri citate prezintă aceeași schemă ritmică:

“De câte ori, iubito”	vs.	“Din ce în ce mai singur”
U-U- U-U		U-U- U-U

trebuie coroborat cu o convertire a prezenței în absență. Existența interlocutorului (“iubito”), chiar dacă e numai presupusă, subliniază totuși o prezență.

În finalul poemului poetul rămâne definitiv “singur”. Înstrăinarea cuplului era insinuată de la început prin invocarea unui univers înghețat și pustiu printr-un ansamblu de structuri vizuale (“ocean”), termice (“gheață”) și cinetice (“sloiuri de valuri repezite”).

Chiar dacă plasarea locuțiunii verbale “mi-aduc aminte” în imediata apropiere a pronumelui la persoana întâi plural semnifică reîntoarcerea în trecutul armonios al cuplului, caracterul sincopat, lipsit de armonie al relației dintre cei doi, se reflectă și pe plan prozodic prin folosirea dipodiilor iambice (U-U-): “de câte ori”, “pe când a ei”, “c-un pâlc întreg”, “când tu te pierzi”.

Prezența obsesivă a referirilor la personajul feminin în toate structurile menționate sugerează caracterul disonant al iubitei “pierdute” și suferința provocată de lipsa comunicării.

Resorturile amintirii vizualizează imensitatea oceanului care, prin întindere devenind un obstacol de netrecut, creează o barieră imensă. Distanța este amplificată în mod vizibil prin invocarea “gheții” ca determinativ al “oceanului”: “Oceanul cel de gheață mi-apare înainte”. Actualizarea imaginii “înghețate” este atât rezultatul memoriei involuntare cât și al celei voluntare:

- I. “De câte ori iubito, de noi mi-aduc aminte,
- II. Oceanul cel de gheață mi-apare înainte.”

Acuitatea percepției termice apare ca rezultat al insatisfacției nerealizării perechii primordiale. Din această perspectivă poemul pare a fi un mit răsturnat al androginului, în *De câte ori iubito...* unitatea redevenind dualitate.

Poetul actualizează două planuri ale spațialității. Primul este cel al oceanului nesfârșit și înghețat, iar al doilea este cel al văzduhului. “Bolta aurie”, sugestie a apusului, a sfârșitului zilei și implicit a iubirii, este lipsită de orice speranță sau perspectivă:

III. “Pe bolta aurie o stea nu se arată,
U- U UU-U//U- - UU-U

IV. Departate doară luna cea galbenă – o pată;”
U-U -U - U // U- UU/ U-U

Absența stelei, ideal spre care tinde orice muritor (vezi *Luceafărul* și *La steaua*) denotă dispariția oricărei tendințe ascensionale, transcendente și este compensată doar de apariția difuză și îndepărtată a lunii.

Eminescu nu se referă la “galbenul” strălucitor, tonic, ci la acela palid, morbid. Nici luna, spațiu al evaziunii și visului, nu este văzută ca un astru luminos. Nu este invocată incandescența stelei ca sursă a luminii, ci doar reflecția ei pe un astru inert, “galben ca o pată”.

Caracterul eminent vizual al poemului este incontestabil, meritul poetului Eminescu fiind acela de a-l converti în auditiv.

Se poate vorbi, în acest caz, de un simbolism vocalic în *De câte ori, iubito...*? Răspunsul este strict legat de poziția vocalelor sub ictus și de gradul lor de apertură:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
I		î		o		i			o		U		i	
I		e(a)				e(a)			a				i	
III		o				i			e(a)	u			a	
IV		a		o(a)		u			a				a	
V				i(i)		o			a				i	
VI		a				e			a				i	
VII		î		e(i)		e			i		O		u	
VIII		î		e		a			î				u	
IX		u			e(i)	u			i				o(a)	
X	i	ă(u)	u(i)			u		i	i		U	e(a)	o(a)	
XI		î				i			a				i	
XII		e	o			a			a				o(i)	
XIII		e		e		i			u				e	
XIV		u		(i)e		a			e				i	

Aspectul nostalgic, ușor întunecat al primului vers este surprins la nivel fonetic, prin valoarea acustică a vocalelor “u” și “ă” considerate închise (“câte”, “aduc”), în combinație cu vocala “o” care este una intermediară (“ori”, “noi”):

I. “De câte ori iubito, de noi mi-aduc aminte”

Aceste vocale închise permit actualizarea trecutului, a amintirii care declanșează o percepție glacială a lumii.

Imensitatea, răceala și depărtarea, atribute esențiale ale “oceanului de gheață”, sunt sugerate fonetic de calitatea vocalei “a”, considerată ca fiind cea mai deschisă din sistemul fonologic al limbii române.

Orizontalitatea rece, statică, albul înghețat sunt evidențiate prin frecvența aceleiași vocale “a” a cărei luminozitate glacială se atenuază prin diftongare (“oceanul”, “gheață”).

Regimul amorf, înghețat și lipsit de viață, de speranță este reliefat prozodic de perturbarea ritmică. Accentuarea vocalei închise “u” din adverbul “nu” îmbogățește valorile expresive ale acestuia:

“Pe bolta aurie o stea nu se arată”.

U-U UU-U//U- - UU-U

Silaba independentă accentuată pe care o structurează adverbul reliefează contrapunctic atmosfera întunecată dominată de tristețe. Întunericul absolut este slab luminat de viziunea îndepărtată și difuză a lumii.

Symbolismul vocalic al cuvântului “luna” reflectă încercarea de trecere de la tonurile închise la cele deschise prin succesiunea vocalelor “u” (cea mai închisă) și “a” (cea mai deschisă).

Impresia acustică de îndepărtare este motivată și de preferința poetului pentru linia de pauză (“luna cea galbenă-o pată”) care fixează prozodic locul cezurii mobile. Se poate pune întrebarea de ce optează Eminescu pentru linia de pauză și nu folosește virgula. Impunând apariția aceleiași cezuri mobile, pauza ritmică presupusă de linia de pauză este mai mare decât aceea cerută de virgulă. Pustietatea, întunericul pregnant echivalând cu deznădejdea este evocat redundant de liniștea apăsătoare sugerată de linia de pauză.

Pătrunderea în acest spațiu imens și înghețat, simbol al disperării și al anulării afectivității, are loc tot în regimul “departelui”, “peste mii de sloiuri”.

Această viziune îndepărtată reiese și din caracterul ascendent al peonului IV (“iar peste mii” UUU-↗) care deplasează perspectiva din planul acvatic înghețat spre cel ceresc:

V. “Iar peste mii de sloiuri de valuri repezite

UUU-(↗) U-U // U-U UU-U

VI. O pasăre plutește cu aripi ostenite.”

U-UU U-U //U-U UU-U

Marea virtuozitate prozodică a poetului este subliniată de folosirea în cazul acestui vers (VI) a procedului “în oglindă”, care constă în corespondența perfectă a valorii silabelor din cele două emistihuri. Prin frecvența redusă a apariției lui, versul care îl actualizează dovedește atât rafinament prozodic cât și potențialități expresive.

Acest procedeu pare a trăda măștile alegoriei, pasărea fiind doar o oglindire, o răsfrângere a imaginii poetului, respectiv a creatorului de geniu. Procesul de oglindire se insinuase încă de la debutul poeziei, oceanul de gheață manifestându-se ca o oglindă imensă și întunecată. Anti-teza pasăre-poet și pasăre-iubită sugerează imposibilitatea regăsirii prin iubire a eului “oglindit” datorită morții sentimentului.

Antagonismul erotic se reflectă atât la nivel gramatical, prin locuțiunea conjuncțională “pe când”, cât și la nivel prozodic, prin structurarea unei celule cu dublu accent (amfímacru -U-: “tot s-a dus”). Ea trădează un fel de înfrigurare a mărturisirii poetului care-și vede perechea îndepărtându-se încet, dar ireversibil.

Această celulă ritmică complinește expresivitatea prozodică prin singularitatea morfologică a unicului verb

aflat la alt timp decât cel al prezentului indicativ, respectiv la timpul perfect compus al indicativului:

VII. "Pe când a ei pereche nainte tot s-a dus

U- U-U-U //U-U -U-

VIII. C-un pâlC întreg de păsări, pierzându-se-n apus."

U- U- U-U //U-UU U-

Fiind scrisă în alexandrin românesc, poezia prezintă ambele variante, acatalectică și catalectică. Prin modificarea măsurii celui de al doilea emistih (7/6 silabe), rima versurilor oscilează între cea feminină și cea masculină.

Cunoscând minuția, preocuparea constantă pentru selectarea celor mai potrivite rime manifestată de Eminescu, se poate afirma că alegerea rimelor din acea poezie nu are nimic arbitrar, urmărind o anumită semnificație.

Trecerea de la rima feminină întâlnită în primele șase versuri ale poeziei la rima masculină este motivată semantic de schimbarea planurilor ontologice. Versurile:

VII. "Pe când a ei pereche nainte tot s-a dus

VIII. C-un pâlC întreg de păsări, pierzându-se-n apus"

reflectă planul opus luminii poetului, geniului. Din acest motiv poetul marchează prozodic imersiunea unui alt univers, opus și ostil, prin folosirea rimelor masculine.

Cuvintele de rimă ("dus" – "apus") prezintă în clauzulă vocala "u" aflată sub ictus forte. Aceasta exprimă atât îndepărtarea simbolică a celor două lumi cât și tristețea, durerea, declanșate de imposibilitatea concilierii acestora.

Între aceste două lumi, acvatică și celestă, prima dinamizată de repeziciunea valurilor și infinitizată de

“miile de sloiuri”, rătăcește un suflet “obosit”. Pasărea ca simbol al zborului, vis etern al omenirii, are zborul frânt, aripile îi sunt ostenite (“plutește cu aripi ostenite”). Nemaiputându-se înălța ca o săgeată în văzduh, ea reușește doar să plutească. Întregul de altădată s-a frânt astăzi în două: o jumătate își continuă drumul “nainte” spre alte zări ignorând privirile “suferitoare” ale perechii sale.

Asistăm la un intertextualism revelator. Condiția geniului neînțeles apare, ca la Baudelaire în Albatrosul, sub forma păsării care se împiedică în propriile-i aripi.

Fără să-l fi cunoscut pe Baudelaire, poetul folosește aceeași imagine a păsării ca simbol al ființei superioare, afirmându-se ca unul dintre cei mai mari precursori ai poeziei moderne.

Pasărea-pereche dovedește incompatibilitatea omului de geniu cu lumea uniformizată prin simultaneitatea reacțiilor (“pâlc întreg de păsări”).

Revenirea la statutul existențial al poetului se reflectă atât prin reapariția rimei feminine cât și prin perturbarea ritmică datorată accentuării pronumelui “ei”. Aceasta marchează ruptura definitivă și tragică a cuplului:

IX. “Aruncă pe-a ei urmă priviri suferitoare”

U-U U- -U//U- UUU-U

Încercările repetate ale păsării/poetului de a se integra și de a se face înțeles se finalizează cu tot atâtea eșecuri, ceea ce conduce la o stare de confuzie axiologică.

Lumea pământescă, zbuciumată și plină de “sloiuri” este percepută în acest mod pentru că poetul o simte ostilă și pentru că nu l-a acceptat. Ea se află în opoziție cu

lumea lui celestă, mohorâtă de asemenea, pentru că singurătatea lui îl împiedică să-și vadă împlinite visurile.

Dacă pâlcul întreg de păsări căruia i se afiliază organic chiar “perechea” lui nu se poate integra în lumea contemplativă, poetul-pasăre năzuiește să poată coborî la condiția lor. Fiind respins din cele două lumi, nu-i mai rămâne decât să plutească între ele și să-și accepte împăcat destinul. Diferența dintre acestea constă din meditativul uneia și dinamismul și risipa de energie a celeilalte.

Antiteza romantică “nici rău nu-i pare-acuma” “nici bine nu” se raportează semantic la momentul anterior rememorării alegorice.

Văzându-se “la asfințit”, cu sufletul golit, când neîmplinirea roade neîncetat din vise, Eminescu găsește în moarte un refugiu, un loc al liniștii.

Ambiguitatea pronumelui “ea” conferă posibilitatea unei duble interpretări, perspectiva asupra condiției omului de geniu justificându-se prin identificarea “ea-pasărea”, respectiv poetul de geniu.

Acceptând viabilitatea unei simbolistici a consoanelor, se consemnează statistic prezența oclusivelor nazale “n” și “m” în cele 14 versuri ale poeziei *De câte ori, iubito...* și se ajunge la următoarele cifre: 4/4/1/1/1/1/2/4/2/7/4/5/8/4.

Preluând afirmația lui Garabet Ibrăileanu că “n” și “m” sunt “consoanele cele mai muzicale ale limbii (singurele care sună metalic), mai muzicale încă în combinație cu alte consoane”³ se impune constatarea că versurile X și XII, privite din perspectiva consonantismului, sunt cele mai muzicale din poem:

³ G. Ibrăileanu, *Eminescu: Note asupra versului*, în *Opere*, vol. 3, Ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, Prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1976, p. 321.

- X. "Nici rău nu-i pare-acuma, nici bine nu... ea moare";
- XIII. "Din ce în ce mai singur mă-ntunec și îngheț."

Regimul simbolic al consonantismului vine să complinească abordarea complexă a textului poetic, privit atât din perspectivă stilistică, cât și prozodică.

Versul cel mai marcat expresiv din acest punct de vedere prozodic

- X. "Nici rău nu-i pare-acuma, nici bine nu... ea moare",
 -- -UU-U // - -U- /- -U

corespunde semantic stării de apatie, de împăcare și cufundare melancolică și senină în moarte și ridică la rangul cel mai înalt Erosul și Thanatosul ca angoase fundamentale.

Cele patru perturbări ritmice expresive permit interpretări nuanțate. Negațiile "nici" și "nu" apar de patru ori într-un singur vers, sugerând decepția legată de experiența erotică. În cazul sintagmei "nu-i pare-acuma" negația este mai puternică decât verbul însuși.

Negația care intră în componența celulelor cu dublu accent (spondeul --: "Nici rău" și amfimacrul -U-: "bine nu") se remarcă prin simetrie compozițională, sugerând egalitatea contrariilor ("bine" – "rău").

Dualismul trăirii reiese din perturbarea ritmică presupusă de accentuarea negației și din simbolismul întunecat, dureros al vocalei "u" ("nu").

Pauza marcată de punctele de suspensie pregătește constatarea ușor explicativă:

“ea moare/Visându-se-ntr-o clipă cu anii înapoi.”

- -U U-UUU -U //U-U UU-

Urmare a sentimentelor “pierdute”, a întunecimii și a înghețului din suflet, iubirea moare, re trăindu-și în ultima clipă întreaga existență, asemenea unui muribund.

Accentuarea pronumelui “ea” reliefează prozodic (prin perturbare ritmică și structurare a unei silabe independente accentuate) importanța, dar și statutul ambiguu al acesteia.

Chiar dacă, în mod normal, mesomacrul nu reprezintă prin el însuși o celulă ritmică expresivă, sintagma “visându-se-ntr-o” (U-UUU) este marcată expresiv tocmai prin frecvența lui foarte redusă în acest poem. Lungimea celulei ritmice sugerează caracterul oniric al reprezentării retrospective a trecutului convertit în registru thanatic.

Deși celula ritmică structurată de adverbul “înapoi” (anapest: UU-↗) sugerează caracterul ascensional, orientat pe verticală, semantica lui presupune o reîntoarcere în trecut, respectiv o orientare descendentă.

Această aparentă desincronizare între sens și formă poate fi explicată prin atmosfera aluzivă a unui trecut în care se cantonează poetul și prezentul înghețat, amorf și steril aparținând “iubitei” și celorlalți, adică “lumii”. Astfel se motivează celula ascendentă configurată de un adverb care se referă la trecut (“înapoi”) dar care sugerează prozodic elevația și speranța în redobândirea unității primordiale pierdute.

S-a afirmat că punctele de suspensie continue care despart versul XI de ultimele trei versuri ale poeziei marchează trecerea la un alt plan compozițional. La prima vedere alegoria păsării singuratice părăsite de “a ei pere-

che” pare a constitui o unitate independentă, ruptă de realitatea ontologică a poetului.

În realitate, nu se poate vorbi de o ruptură netă. Poetul nu intenționează explicitarea propriei condiții prin analogie cu viziunea parabolică anterioară. Însă ea se impune prin acțiunea subconștientului creator care grupează ultimele patru versuri (nu trei) într-o serie ritmică masculină.

Dramatismul încărcăturii existențiale a verbului “a fi” este imprimat începutului de vers:

XII. “Suntem tot mai departe deolaltă amândoi.”

U- - UU-U //U-U UU-

După viziunea alegorică asupra iubirii, poetul se întoarce în prezent, la realitate, la propria condiție. Chiar dacă se sugerează, ca și în primul vers, unitatea perechii prin verbul la persoana întâi, plural (“suntem”), prin numeralul colectiv “amândoi” și adverbul “deolaltă”, ideea sciziunii cuplului respectiv apare obsesiv în ultimele versuri.

Îndepărtarea are loc gradat, ruptura nu se produce brutal, răcirea intervenind și insinuându-se treptat (“Suntem tot mai departe”). Chiar dacă numeralul colectiv “amândoi” presupune ideea unui tot unitar, numeralul cardinal “doi”, din componenta lui, impune aceeași idee de separare, de independență, de autonomie a fiecăreia dintre părți.

Îndepărtarea înseamnă, în ultimă instanță, pierdere. Silaba independentă accentuată (-: “tot”) mărește abisul dintre poet și iubită, dezintegrând cuplul (“suntem” se descompune în “eul singur” și “tuul pierdut”).

Sintagma “mă-ntunec” este folosită de poet în accepția de pierdere a iubirii și totodată de pierdere a tinereții și a vremurilor copilăriei în elegia Trecut-au anii (“Iar timpul crește-urma mea... mă-ntunec”), o altă lume pierdută pentru poet. Sub presiunea timpului ce “crește” eul devine opac: “mă-ntunec”.

Separarea celor două lumi (geniu și ceilalți) are loc definitiv și ireversibil. În timp ce geniul este până la urmă învins (“se-ntunecă și-ngheață”), iubita care trăiește intens prezentul și niciodată din amintiri își continuă nestingherită viața ca o “eternă dimineață”.

Schemele ritmice ale celor 14 versuri, ca și raporturile dintre accente, pledează în favoarea muzicalității. Emistihul B al ultimelor patru versuri este compus din aceleași celule ritmice (amfibrah + anapest: U-U UU-). Anapestul care încheie versurile sugerează, prin caracterul lui ascensional, capacitatea de a transcede a geniului, configurat anterior sub formă de pasăre. Anapestul menține în intensitatea rostirii însăși intensitatea tendinței ascensionale.

Trăind izolat într-o regiune de altitudine, deasupra tuturor, geniul prezentat de Eminescu în acest poem nu este ca în cazul romanticilor Byron, Vigny și Lermontov sau în cel al supraomului lui Nietzsche, un om. El atribuie această superioritate unui element natural, respectiv unei păsări. Pot fi evocate astfel suferințele unor ființe superioare care trăiesc în spațiul înălțimilor celeste.

Concluzionând, meritul cel mai mare al lui Eminescu, particularizând prin poezia *De câte ori iubito...*, este acela de a converti dramatismul interior într-o formă perfectă și armonioasă a expresiei artistice.

Bibliografie:

Guillermou, Alain: *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, Iași, Editura Junimea, 1977.

Papu, Edgar: *Poezia lui Eminescu*, Iași, Editura Junimea, 1979.

Petrescu, Ioana Em.: *Modele cosmologice și viziune poetică*, București, Editura Minerva, 1978.

Popovici, D.: *Poezia lui M. Eminescu*, București, Editura Albatros, 1972.

Voica, Adrian. *Versificație eminesciană*, Iași, Editura Junimea, 1997.

Résumé

Ce travail est conçu comme une démonstration du rôle important que la versification occupe dans l'analyse et pour une meilleure compréhension d'une poésie, dans ce cas, de la création poétique de M. Eminescu.

Dans *De câte ori iubito...* on peut parler non seulement d'un symbolisme vocalique (le régime des voyelles "u" et "a") mais aussi d'un symbolisme consonantique (les occlusives "n" et "m" sont les plus musicales consonnes de la langue roumaine).

Vu la minutie, la préoccupation constante pour la sélection des meilleures rimes manifestée par Eminescu, on peut affirmer que le choix des rimes dans cette poésie n'a rien d'arbitraire, suivant une certaine signification. L'alternance rime féminine/rime masculine marque le changement des registres existentiels et interprétatifs.

Le poème surprend par une intertextualité révélatrice. La condition du génie incompris apparaît, comme chez Baudelaire dans *L'Albatros*, sous la forme de l'oiseau dont les ailes l'empêchent de marcher. Si l'on accepte l'affirmation qu'Eminescu, sans avoir connu la poésie de Baudelaire, a utilisé

pourtant la même image de l'oiseau comme symbole de l'être supérieur, le poète roumain peut être considéré comme l'un des plus grands précurseurs de la poésie moderne.

Les schémas rythmiques de quatorze vers, de même que les rapports entre les accents plaident en faveur de la musicalité, le plus grand mérite d'Eminescu étant celui d'avoir converti le dramatisme intérieur dans une forme parfaite et harmonieuse de l'expression artistique.

Les analyses prosodiques des vers d'Eminescu présentes dans ce travail constituent une tentative de démonstration du mécanisme point facile de la versification qui double les connotations stylistiques des vers, perceptibles à partir des premiers niveaux de l'analyse littéraire.

Efigiile eminesciene și arta plastică românească

Gheorghe MACARIE

Corolar firesc în constituirea la sfârșitul secolului trecut și în începutul secolului următor a cultului pentru Luceafărul poeziei românești, preocuparea de a-i eterniza chipul prin operele de artă ale sculpturii a venit de la sine. Tendința spontană, publică sau particulară, firească având în vedere renumele operei marelui dispărut și rapida ei penetrație în marea masă a publicului românesc, a apariției primelor opere de artă (de sculptură în primul rând, pictura fiind de la bun început mai timidă în abordarea subiectului) a fost facilitată de circuitul public al reproducerilor după efigia eminesciană autentică (fotografiile din 1869, 1878, 1884-1885 și 1887) și gravurile (unele apărute în timpul vieții) epocii sale. Dezvelirea primului bust al poetului, în rotonda Ateneului, în decembrie 1889, bust datorat lui Filip Marin, era o consecință a acestui context. Anul următor sculptorul Ion Georgescu va realiza pentru piatra de mormânt a poetului o reușită efigie în bronz (reluată într-un bust, montat ulterior în urma unei entuziaste inițiative, la Botoșani, în fața școlii

Marchian)¹. În vara anul 1902 se inaugura în parcul conacului Ghica – Dumbrăveni (fost Balș) unde slujise cândva tatăl poetului, bustul lui Oscar Spaethe.

Preocuparea pentru un monument reprezentativ al lui Eminescu devine o constantă în cercurile intelectuale, studențești mai cu seamă, deschizând seria concursurilor. Preferat, sculptorul Frederic (Fritz) Storck, profesor de desen și modelaj la *Școala de arte frumoase* din București, care se bucura de o notorietate verificată prin câteva lucrări monumentale, preia și execută comanda, inaugurată la Galați la 16.X.1911. Sculptor academic, ieșind rareori din percepțele clasicizante, autorul monumentului oferă un Eminescu frumos ... dar inexpresiv, nesondându-i tensiunile, specific romantice ale interiorului. Revenind asupra subiectului, Fr. Storck va perpetua aceleași neajunsuri imprimând bustului din 1929 o răceală olimpiacă, străină publicului românesc în conștiința căruia efigia poetului se identifica cu imaginea geniului romantic.

La antipodul armoniei statice a monumentului lui Fr. Storck de la Galați, se înfiripa ca proiect, cam în același timp, dar fără a avea însă șansa de materializare a acestuia, monumentul închinat marelui poet de către D. Paciurea (azi, iremediabil pierdut ca și macheta distrusă de artistul însuși). Chipul lui Eminescu, oarecum inadecvat în raport cu celelalte elemente structurale care compuneau monumentul, era unul răvășit de revoltă. Un modelaj corespunzător în care lecția lui Rodin fructificase, clama durerile lăuntrice, sfâșietoare ale unui personaj romantic, trăind cu demnitate conștiința propriului hybris. Impresionant, bustul lui

¹ Mutat după cel de-al doilea război mondial în parcul "Mihai Eminescu"

Paciurea spârgea tiparul apolinicului-placid, convențional până la artificialitate al unor *comenzi* din perioada interbelică. Deceniile 3 și 4 ca și cele ce vor urma consemnează la artiștii plastici un interes crescând pentru tratarea plastică a subiectului. Obsedantă prin strania ei frumusețe, intimidată de prestigiul personalității genului pe care îl reprezenta, efigia eminesciană era nu o dată, artistic inhibitorie – artistul simțindu-se obligat la fidelitatea redării ei exacte dar ... inexpressive. Fenomenul este vizibil în perioada interbelică la lucrările semnate de Richard Hette, I. Schmidt-Faur, I. Mateescu dar și la alții de după aceștia...

Dezvelirea în orașul Constanța, la 15.VIII.1934 a bustului poetului creat de Oscar Han a fost un eveniment depășind limitele orașului. Realizat în urma eforturilor primarului și omului de cultură I. Roman (*nașul*/adevărat al monumentului fiind însă Tudor Vianu care convinsese comanditarul de calitățile ofertantului), bustul desemna poate cea mai valoroasă creație cu acest subiect de până atunci. Pornind de la cunoscuta fotografie din 1869 după care se modelase și bustul de la Putna (1927), autorul oferă, la alte dimensiuni o replică a acestuia. Fericita lui amplasare pe faleză, în vecinătatea întinselor stepe lichide ale mării accentuează acea tulburătoare nostalgie a infinitului, acea organică sete de absolut a erosului și spiritului eminescian. Stăpânirea admirabilă a limbajului plastic de o modernă spontaneitate, echilibrul dintre acesta și ținuta monumentală, dominantă, determina parcă asistența la inaugurare (au vorbit în afara autorităților oficiale locale și cele ale țării, în frunte cu regele Carol al II-lea, Ion Bianu – președintele Bibliotecii Academiei, Corneliu Moldovanu din partea scriitorilor români, Sylvia Pankhurst, traducătoarea engleză a versurilor poetului) să urmeze îndemnul din discursul, de atunci al lui

Păstorel Teodoreanu: *Sire, să îngenunchem laolaltă în memoria lui Eminescu.*² Imaginea Luceafărului îl va obseda mai departe pe sculptor materializând-o în busturile dezvelite la București, Timișoara, Herculane, Oradea etc. cât și în lucrările aflate astăzi în fondurile muzeelor de artă sau ale altor instituții similare.

Nu i-a fost dat Iașului, orașul omniprezent în destinul său de om și poet, să adăpostească marele monument al Demiurgului. Bustul din Copou realizat în 1934 de I. Mateescu a rămas așa cum a fost conceput de un profesor (de altfel onorabil) de la *Academia de arte frumoase* din localitate, merit să-și învețe studenții în primul rând regulile... În cadrul concursului din 25.V.1928 pentru monumentul Eminescu comisia formată din scriitorul M. Sadoveanu, profesorii Orest Tafrali și Vasile Costin (de la *Universitate*, respectiv *Școala de belle-arte*) C. Manolache și E. Vasilovschi (diferiți ca orizont intelectual, dar la același diapazon în ceea ce privește gustul tradițional – depășit – clasicizant în materie de sculptură) aveau să-l aleagă, între concurenții prezenți (I. Mateescu, Richard Hette, I. Schmidt-Faur) pe ultimul. Monumentul acestuia se integra prin dimensiuni, perfect solemnității colonadei noului corp, în prelungire a *Universității*, în vecinătatea statuii lui M. Kogălniceanu (înalță și ea), ulterior și a statuii lui Titu Maiorescu, ridicată alături un deceniu mai târziu. În toamna anului 1957, statuia avea să câștige un plus de monumentalitate prin reamplasarea ei, fericită, la intrarea străzii ce urcă dealul Copoului, pe postamentul spațios al fostului grup statuar omagial al Unirii, realizat de prițesa-artistă Olga

² Oscar Han. *Dălți și pensule*. București: Editura Meridiane, 1970. p. 515.

Sturdza care îl inaugurase în 1928 – monument distrus în 1947 din ordinul reprezentanților autorităților sovietice de ocupație. Era preludiul *obsedantului deceniu șase* în care calvarul oamenilor i se asocia un altul, nu mai puțin monstruos, al operelor de artă – monumente publice. Paradoxal, silueta monumentală a *Luceafărului* poeziei românești trebuia să ascundă fărădelegea făcută cu zece ani în urmă...

Arhitectonic, ca amplasare și ca echilibru între statuie și soclu, precum și prin respectarea rigorilor unei dominante – anticipat solicitată – cea a monumentalității, statuia este reușită, dar ca sondaj psihologic, ca imagine a geniului romantic pe care îl întruchipa, ea este departe de a fi reprezentativă. Preluând imaginea lui Eminescu din cea de a treia fotografie, realizată de după dezastrul bolii (1884-1885, foto Nestor Heck), folosind un limbaj sculptural sărac, de agonică tradiție academică, nespirtualizând materia și neesențializând expresia, autorul se oprește la contingentul inexpresiv. Înfășurat în cearceaful clasic, mulțumit de toți, de toate și în primul rând de el însuși, personajul a încremenit privind de sus, fără finalitate; fără a fi *rușinea cea mare* cum o considera un intelectual ieșean³ din perioada interbelică, statuia trezește legitim, nostalgia unei alteia.

Sărbătorirea de amploare, din 1950, a centenarului nașterii lui Eminescu a determinat, în perspectiva timpului, apariția noilor lucrări. Unele au fost grăbite, omagiale dar și conjuncturale, altele au devenit ulterior adevărate puncte de referință ale operei celor ce l-au elaborat. I. Jalea realizează între 1950-1955 două statui; fără a fi la înălțimea celor mai reprezentative lucrări ale artistului, autorul lor reține un

³ I. Sava. Bârfeală la adresa Iașului statuar. În: "Lumea", 24.VIII.1929, p.2.

Eminescu monumental, dar neaprofundat lăuntric. Obsesia fidelității figurative față de efigia portretizatului avea nu odată rezultate contradictorii. Statuia lui Mihai Onofrei ca și aceea a lui Constantin Baraschi se mențineau la acest stadiu, al imaginii, convențional-exterioare a portretizatului.

Pe linia unui Eminescu meditativ, viguros conceput, se înscrie imaginea poetului din lucrarea lui Ion Irimescu (1954) în timp ce din aceea a lui Cornel Medrea străbat nemijlocit, latențe lirice.

Lucrările sculptorului Gh. D. Anghel aveau să desemneze capodopera. Statuia din 1965, amplasată în fața Ateneului, făcea parte integrantă dintr-un complex al monumentului imaginat de sculptor pe un soclu prelungit de o coloană, flancat de cele două reliefuri *Moartea unui poet* și *Din viața unui geniu*. Autorul proiectase, după ani de muncă monumental (din care a realizat doar statuia) într-un moment de strălucită afirmare artistică.

Bustul monumental din 1958 plasat mai apoi în fața Teatrului Național din Botoșani sintetiza preocupări similare anterioare în care autorul reliefase lucifericul personajului și umanismul acestuia. Este un personaj mitic, un mag al poeziei dar și unul istoric. Pornind de la cunoscuta imagine fotografică a poetului la 19 ani, autorul stilizase viguros volumul și suprafețele chipului, cu o rară forță expresivă relevându-i trăsăturile lui viitoare, ulterioare, de reprezentant al unei arte fără de moarte, un chip pământean – românesc și abstract, siderat de aspirații cosmice.⁴

Reluând motivul, Gh. D. Anghel realizează cunoscuta statuie din fața Ateneului român. Dacă în lucrările anterioare

⁴ Petre Comarnescu. *Gh. D. Anghel*. București: Editura Meridiane, 1966. p.38-39.

ale autorului sau contemporanilor săi se vizau anumite dimensiuni, aici Hyperion respiră plinar totalitatea genului. Autorul lui *Mai am un singur dor* își găsisse în sfârșit artistul congenial, capabil să-l abordeze integral. Monumental, dar fără răceala depărtării, ieșit din lutul ce l-a zămislit, dar și astral, cosmic totodată, silueta poetului se înscrie arhitectonic într-o coloană, un stâlp – însemn al permanenței spiritului în goana spre infinit a timpului; un mesaj de spiritualitate autohtonă cu o netăgăduită vocație a unei elevate integrări în universalitatea poeziei și a cugetării...

Un grandios *Finis coronat opus* pentru sculptorul care avea să dispară doar după câteva luni, dar nu un sfârșit al acestei adevărate aventuri spirituale a sculpturii românești. Concomitent cu aprofundarea în exegezele cercetătorilor a uluitoarei complexități a operei, efigia eminesciană avea să-și descopere proteic, mereu alte fațete și atitudini. Devenită izvor nesecat de inspirație și interpretări, ea se va dovedi în cele din urmă *aere perennius* ... (mai tare decât bronzul).

Dar acesta este doar un aspect. Există un statornic și impresionant dialog *Eminescu și universul figurativ al artelor vizuale* – vizând opere de artă plastică – cunoscute sau imaginate de poet – așa cum ni le relevă, pe întregul ei parcurs, opera sa dar și identificările, plauzibile, din mediile citadine din țară și străinătate, familiare artistului.

Eminescu nu a determinat numai o vastă galerie de busturi și statui în mărimi mai mult decât naturale, ci și pictorilor, numeroase portrete (majoritatea omagiale) dar mai ales un vast univers de ilustrații la nenumăratele ediții ale operei marelui creator. Depășind o fază mai veche, cu puține excepții – mediocră, documentar-consemnativă din care aveau să salte, episodic, deasupra celorlalți, un Mișu Teișanu, un Ary Murnu dar mai cu seamă lucrările realizate

cu vădita intenție a ilustrării sau a creării în marginea operei, din deceniile 4-8 ale secolului nostru, s-au impus în eternitate nume ca Gh. Petrașcu, Ligiă Macovei, Al. Ciucurencu, M. Chirnoagă, Vasile Grigore, Florin Niculiu, Dan Hatmanu, Dragoș Pătrașcu etc.

Ilustrațiile devin nu o dată comentarii profunde pe marginea textului eminescian, căruia i se identifică în adâncuri zăcămintele spirituale de preț sau mai adesea întrepătrund adevărate dialoguri cu acestea. Ca și numeroasele lucrări de critică și istorie literară consacrate poetului – nepereche a literaturii române, ilustrațiile și în general operele de artă care au ca punct de plecare magia versului eminescian, reeditează și verifică capacitățile plasticienilor, probate anterior de generații de critici și istorici literari – capacități de a intra în polivalența spiritului eminescian, de a-i intui și releva ascunsele, miraculoasele lui carate. Sunt posibilități, nu la îndemâna oricui, presupunând nu numai cunoașterea temeinică a operei eminesciene dar și facultatea rară, de a o trăi în dimensiunile ei esențiale și specifice.

Cum am putea uita acel magnific *Vas cu flori* asociat manifest efigiei eminesciene de pe coperta unui alt omagiu – cel al monografiei lui G. Călinescu consacrate marelui poet – tablou pe care Gh. Petrașcu îl dona Academiei Române concomitent cu alegerea lui în 1936, între membrii înaltului for.

Reflexe strălucitoare de smalt, de onix sau de agată, fluxul vital și mirific al petalelor de flori, lucirile stranii cu înfățișări de vis, halucinante ale culorilor, sondează un adevărat univers – pandant plastic al aceluiași efort creator al *Demiurgului* – Eminescu.

Reluarea și raportarea reciprocă a acestor ipostaze auditive și vizuale – ar deschide un nou capitol – deosebit de

diferențiat al studiilor în paralel, finalizând un *Eminescu după Eminescu* – de astă dată complet în care eforturile literaților se vor conjuga, într-o viitoare, comună, exegeză comparativă cu cele ale cercetătorilor fenomenului plastic sau plasticienilor propriu-ziși; va fi o exegeză necesară fără de care cercetarea eminesciană a viitorului ar fi incompletă.

Fie ca Botoșanii – profilat nu numai pe sărbătorirea anuală a concitadinului lor de geniu dar și pe studiul operei acestuia în cadrul instituțiilor sale de cultură – Centrul de cercetări Eminescu de la Ipotești, Biblioteca Județeană “Mihai Eminescu” etc. – să promoveze și să transpună în practică acest proiect – deziderat încă în actualitate ...

Summary

Dedicated to an analysis of diverse hypostases of Eminescu's effigies mirrored in the Romanian sculptural works, Professor Macarie's paper carries out a retrospective survey of Romanian carvings since 1889 till nowadays. There are mentioned and critically presented all attempts and endeavours of immortalizing in stone, marble or bronze the image of the “Leading Star” of Romanian poetry.

The essay follows a dichotomic direction – of illustrating the diverse sides of the great poet's personality, by transfiguring the effigies of the poet's time, and – of insisting on the artistic possibilities and style of each artist who dared to approach such a difficult task, real touchstone for a Romanian sculptor, Eminescu's portrait.

Mihai Eminescu – semnificația labirintului

Sorin MOCANU

Este un lucru știut că între artistul Eminescu și lumea în care a trăit există o opoziție radicală, determinată de natura lui superioară. Aceasta a făcut să apară lumii ca un inadaptat genial, trăind drama contemplării abisului dintre idealurile sale și realitatea concretă a societății. O caracteristică a romantismului este refuzul, neputința de a adera la epoca sa, el apărând astfel un nonconformist, ca un răzvrătit. Există spirit de frondă și inadaptabilitate – cu caracter voluntar – ce vine, în cazul lui Eminescu, din conștientizarea naturii sale geniale, ce a atins nivelul cel mai înalt al forței creatoare, opunându-se așa-zisului talent, considerat un fel de elasticitate, de adaptabilitate, de manierism.

Creatorul genial e un visător astral, ridicol printre contemporani. De aceea, există tendința ca el să se retragă, să se izoleze. Dar această izolare nu se poate face oriunde; este nevoie de un spațiu impenetrabil lumii comune, în care gloata să nu aibă acces. Omul problematic este prins între tirania dogmei sociale și

dorința sa de libertate, o libertate ce poate lua forma anarhiei. Lumea exterioară este simțită ca un haos, în care orice adevăr, orice cucerire se pierde. Și atunci artistul Eminescu distruge structurile date și făurește unele noi, ce reprezintă ordinea și haosul în același timp. Această nouă structură este labirintul, o dezagregare sistematică a lumii, o abstractizare și o artificializare a realității concrete, naturale; e o îndepărtare de imediat, o evadare în irealitate.

Pătrunderea în labirint e anunțată de o sașietate față de deprinderile umane curente, culturale sau naturale. Curente, așadar neinteresante pentru geniu. Atunci el opune acestei platitudini o natură și o cultură labirintice, care în dezordinea lor ascund o cale mai bogată decât cea dreaptă.

La Eminescu, labirintul este natura, loc al protestului împotriva constrângerilor sociale, al alienării omului de esența sa umană. Retragerea în labirintul natural nu este numai o evaziune, un refugiu temporar, abdicare de la esență; nu este o lașitate, nu marchează o neputință fizică sau spirituală. Aspirația spre o natură nedeterminată temporal, în care istoria se confundă cu mitul, determină un caracter regresiv.

Această nedeterminare temporală justifică o dată mai mult regresivitatea spre începuturi, evadarea de sub apăsarea timpului, căutarea nemuririi, a nemuririi sufletului, pentru că orice suflet uman valorează cât tot Universul și pentru că nemurirea este esența omului. O spune Spinoza în *Etica*: efortul cu care fiecare lucru încearcă să persevereze în ființarea sa nu este decât esența actuală a lucrului însuși.

Omul, nu neapărat cel de geniu, vrea să nu moară niciodată și această aspirație de a nu muri este de fapt

esența lui. Este deci firesc ca el să caute locul în care legile curente ale timpului nu funcționează, locul ce își are propriile sale legi. Acesta este labirintul.

Există în opera lui Eminescu cel puțin două tipuri de labirinturi. Unul exotic, întâlnit mai ales în proză: insula lui Euthanasius, perimetru acvatic și terestru izolat, ascuns privirii comune. Este un labirint circular, insulă în insulă, cu o reprezentare a reliefului și vegetației ce nu este o reconstituire realist-academică, ci pare a fi recreată în imaginație prin sinteza peisajului, împletire de natural și artificial, de concret și conceptual, de finit și infinit.

Acesta este labirintul ce nu asigură nemurirea, ci reintegrarea perfectă în natură. Insula în insulă reprezintă o delimitare precisă de restul lumii, o structură perfectă de tip manierist, deschisă numai către un dincolo. În centru se află peștera, simbol al intimității, al reînțoarcerii în pântecul matern, pregătind asimilarea edenică. Dar peștera mai are și o altă semnificație, aflată în strânsă legătură cu filosofia labirintului. Este identificarea altei realități decât cea din afară, o realitate perfectă, regulată, ordonată, fără confuzie și vulgaritate. Este un spațiu închis, bine delimitat, care nu poate fi imaginat din afară, din care nu se poate ieși, un spațiu ce asigură concentrizarea ființei, depășirea condiției umane și regăsirea paradisiului pierdut.

Labirintul din *Avatarii Faraonului Tlá* este de asemenea unul concentric, format din cercuri temporale cu trimiteri la spații exotice: Egiptul, Spania conchistadorilor. Originalitatea labirintului este fată de laitmotivul tragic al căutării înfrigurate a eternității. Pendulația între mirajul vieții veșnice și inevitabilitatea morții, între eternitatea archaeului și perisabilitatea ființei potențează tragismul descrierii personajului.

Mai există în creația lui Eminescu un tip de labirint. Este unul natural, regenerativ, oarecum clasicizat, stăpânit de codru, lună, izvor. Pentru crearea acestui labirint artistul selectează segmente de perfecțiune sau cele ce o conservă, abolind în rezistența lor orice eroziune venită din partea timpului. Reprezentativă pentru această idee este poezia *Revedere*, în care apare un astfel de concentrat al eternului – codrul. Codrul este el însuși o lume ce închide între “pereții” săi o altă lume, oglindit în apele din adâncul lui, lacuri rotunde corelate cu alte elemente eterne: stelele. Această oglindire nesfârșită este după R.G. Hocke, precursoroarea labirintului abstract al irealității totale, permițând și o multiplicare infinită a labirintului deja existent.

O afecțiune ieșită din comun leagă “eroul” de spațiul păduros, afecțiune dealfel reciprocă, pădurea comportându-se uman, la alt nivel, ca o entitate superioară cu diverse manifestări și activități: “Ia, eu fac ce fac de mult”. Adresarea afectuoasă, cu o notă de umilință mărturisește starea actuală a “eroului”, supus acțiunii timpului ucigător. Răspunsul codrului vădește o răceală ce caracterizează o depărtare și o înălțime notabile. Pentru el categoria timp înseamnă doar o înșiruire de anotimpuri, reguli fără abateri, situate deasupra condiției umane. Puternic și impasibil, având o conștiință a perenității sale, codrul, ca și labirintul, nu ascultă decât de propriile legi, neparticipând la cea dintâi suferință umană, cea a conștientizării trecerii timpului.

Legile codrului nu înglobează și legea umană a timpului. El se constituie ca un spațiu ce se sustrage categoriei temporale facilitând și celor pe care-i adăpostește o evadare de sub forța tiranică a timpului.

Răspunsul codrului sugerează forța sa; indiferent la timp, ignorându-l, îi diminuează puterea și o reduce la condiția terestră a ciclicității meteorologice. Înălțându-se în sfera realităților perene, codrul se situează pe cea mai de sus treaptă a eternității:

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

Întreaga poezie exprimă vechimea, forța și dăinuirea codrului, păstrător al permanențelor, locul din care omul se autoexclue. De remarcat că toate aceste elemente perene ale naturii: codrul, apele, luna – segmente constitutive ale labirintului – sunt subordonate sentimentului de dragoste față de femeia iubită. Legătura dintre iubire și labirint este indisolubilă, cea dintâi condiționându-i existența.

Această legătură, această condiționare, datează din timpul legendarului părinte al artificialului mecanic, Dedal. Potrivit legendei, Dedal a construit primul labirint la porunca regelui Minos, pentru a-l ascunde pe Minotaur, rodul monstruos al dragostei, al rătăcirii simțurilor, dintre regina Pasifae și taurul sfânt dăruit de Poseidon. Din dragoste îl va ajuta Ariadna pe Tezeu să iasă din labirint, labirint ce fusese martorul primului zbor, al primei înălțări a omului.

În creația eminesciană această condiționare a existenței elementelor perene de către sentiment se revelează în

poezia *Și dacă*. Hiperbola cuprinsă în cele douăsprezece versuri ale poemei reprezintă un legământ pentru veșnicia sentimentului, prin care omul își depășește condiția prin reliefurile etern al iubirii, abstras perisabilului. Condiționalul “dacă” sparge unitatea acestui legământ, complicându-l. El introduce ideea că întreaga veșnicie există numai pentru că dragostea există, încât explozia sentimentului răstoarnă legile imuabile ale existenței, condiționând realitatea infinită a eternului de manifestarea unui sentiment iluzoriu, ce dispare o dată cu dispariția omului. De remarcat folosirea formei scurte “cutremur” în corelație cu mediul silvestru. Vibranta “r” sugerează expansiunea ideii în infinit, producând o coloană sonoră ce se reflectă la nesfârșit în cadrul labirintului.

Același labirint silvestru protejează, izolează chiar, moartea geniului, ferindu-l de gloată:

“Să-mi fie somnul lin
și codrul aproape”

integrând trupul geniului:

“Ci-mi împlețiți un pat
Din tinere ramuri”

unde verbul “împlețiți” sugerează spiralele unui labirint.

Luceferii, “prieteni”, în mișcarea lor ascensională, răsărind “din umbră de cetini”, ridică pădurea la nivel de cosmos, de eternitate. Alături de cosmos apar alte elemente perene: marea, luna, pământul, cel care devine locul ultimului popas, loc calm și liniștitor. Căutarea

nemuririi, a Edenului, se încheie astfel în mediul total opus: pământul, substanță densă, sediu al fecundității și regenerării, este nucleul cercurilor concentrice ale elementelor. Dacă începutul poemului stă sub semnul unei dinamici ascendente, urcând de la suprafața lină a mării până la logosul izvorului și al vântului, partea finală coboară spre teluric, încheind un ciclu sferic de o perfecțiune labirintică.

Trecerea prin labirint nu este permisă decât naturilor superioare, care la Eminescu sunt: Dionis, Toma Nour, Magul, Euthanasius, Hyperion.

Mihai Eminescu – la signification du labyrinthe (Résumé)

Mihai Eminescu – la signification du labyrinthe suit l'image maniériste du labyrinthe dans quelques oeuvres de Mihai Eminescu: *Avatarii Faraonului Tlá*, *Cezara*, *Revedere*, *Și dacă*, *Mai am un singur dor*.

C'est un labyrinthe vu comme endroit de l'isolation, un monde soumis aux propres lois, où le temps ne peut pas pénétrer. Chez Mihai Eminescu, le labyrinthe c'est la nature, endroit du proteste contre les contraintes sociales. La retraite ne marque pas seulement une évasion, refuge temporaire, elle n'est pas du tout une lâcheté, ne marque pas une incapacité, une infirmité physique et spirituelle. L'aspiration vers une nature temporelement indéterminée, dans laquelle l'histoire se confonde avec le mythe, détermine un caractère regressif.

Le labyrinthe est surtout naturel, régénératif, dominé par la vieille forêt, par la source, par la lune – notions fondamentales de la perfection, concentrées de l'éternel, gouvernées par les propres lois, qui n'incluent pas celle humaine du temps, mais sont conditionnées pour l'existence de l'amour.

Viziunea romantică asupra “Insulei Fericiților” la Eminescu

Cătălin CONSTANTINESCU

Comunicarea de față își propune să clarifice ambiguitatea și superficialitatea în care este învăluit un anumit aspect al prozei lui Mihai Eminescu. Tudor Vianu afirma că primele viziuni paradisiace din literatura română aparțin lui Eminescu, și făcea referire la evocarea lunii în *Sărmanul Dionis* și la insula lui Euthanasius din *Cezara*.

Dar sînt aceste reprezentări cu adevărat paradisiace? Se subordonează ele mecanismului de “recuperare a paradisului”?

La Eminescu, ca la toți scriitorii romantici, viziunile paradisiace sînt subordonate evazionismului și nostalgiei originilor. Astfel, reprezentări paradisiace, mai mult implicite decît explicite, putem întîlni în aproape întreaga sa proză, dar și în poezie. Date fiind circumstanțele demersului nostru, ne vom referi doar la proză. Și nici la aceasta în întregime. Astfel de descrieri paradisiace putem întîlni în *Cezara*, *Avatarii Faraonului Tlá*, *Sărmanul Dionis*, dar și în *Făt-Frumos din lacrimă*.

Este evocarea lunii din *Sărmanul Dionis* o evocare paradisiacă? Vom spune că este o reprezentare de tip paradisiac prin transferarea unor reprezentări ale paradisiului terestru prezente în imaginarul colectiv. Este dincolo de orice dubiu că luna nu poate fi investită cu attributele paradisiului biblic, decît prin transfer, posibil datorită și codului literaturii fantastice. Intrarea în acest așa-zis paradis (nu e paradisul pentru că se vorbește despre lună) este posibilă datorită unei sărutări:

“Sărutarea ei îl împlu de geniu și de-o nouă putere /.../. Înzestrat cu o închipuire urieșească el a pus doi sori și trei luni în albastra adîncime a cerului și dintr-un șir de munți a zidit domeniul său palat. Colonnade – stînci dure, streșine – un cadru antic ce vine în nouri. Scări înalte coborau printre coaste prăbușite, printre bucați de pădure ponorite în fundul râpelor pînă într-o vale întinsă tăiată de un fluviu măreț, care părea a-și purta insulele sale ca pe niște corăbii acoperite de dumbrave. Oglinzile lunii a valurilor lui răsfrîng în adînc icoanele stelelor, încît, uitîndu-te în el, pare a te uita în cer.

Insulele se înălțau cu scorburi de tîmîie și cu prund de ambră. Dumbrăvile lor întunecoase de pe maluri se zugrăveau în fundul rîului, cît părea că din una și aceeași rădăcină un *rai* [s.n.] se înălță în lumina zorilor, altul s-adîncește în fundul apei. Șiruri de cireși scutură grei omătul trandafiriu a înfloririi lor bogate, pe care vîntul îl îngîmădește în troiene; flori cîntau în aer cu frunze îngreuiete de gîndaci ca pietre scumpe. Și murmurul lor împlea lumea de un cutremur voluptos. Greierii răgușiți cîntau ca orologii aruncate

în iarbă, iar păianjenii de smarald au țesut de pe-o insulă pînă la malul opus un pod de pînză diamantică, ce steclește vioriu și transparent, încît a lumelor raze pătrunzînd prin el, înverzește rîul cu miile lui unde”.¹

Acest peisaj selenar căruia îi sînt atribuite calități terestre paradisiace este creația onirică genială a tînărului Dionis și se subordonează temei romantice a metempsihozei sau a migrației sufletului și a reîncarnării lui succesive. În *Sărmanul Dionis*, Eminescu leagă astfel evocarea paradisiului din mitologia biblică (dar care poate fi identificat și în alte mitologii: *Nandana* este grădina celestă a zeului Indra, în India vedică, *Gwynfyd* este starea paradisiacă supremă la celți, *Firdaws* în Islamul arab², de ideea brahmană a reîncarnării – care pare să primeze în romantism în detrimentul metempsihozei pitagoreice, cum arată Edgar Papu³, argumentînd aceasta prin impunerea termenului sanscrit “avatar” (*avatâra* = pogorîre) care apare în textele Puranelor:

“În Europa termenul se difuzează într-un romantism tîrziu prin Théophile Gautier, al cărui unic roman din 1875 poartă chiar titlul *Avatar*. De aici motivul se vede figurînd și în proza eminesciană, în *Sărmanul Dionis* și în *Avatarii Faraonului Tlă*”.⁴

¹ Mihai Eminescu, *Sărmanul Dionis*. În *Geniu pustiu*, proză, prefață de Al. Piru. București, Editura pentru Literatură, 1965 (colecția BPT), p 60-62.

² Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, București, Editura Albatros, 1995, p 483-484.

³ Edgar Papu, *Existența romantică*, București, Editura Minerva, 1980 (colecția BPT), p 181.

⁴ idem, p 181-182.

Un transfer similar celui din *Sărmanul Dionis* îl întâlnim în *Avatarii Faraonului Tlá* unde cadrul geografic îl constituie Nubia (regiune situată la sudul Egiptului), traversată de Nil. Printre teologii medievali care încercau să localizeze paradisul terestru, plecând de la Biblie (*Geneza*, 2, 10-14), în secolul al XII-lea, Honorius din Autun identifică Nilul cu Ghihonul (pomenit în Biblie, ca izvorînd din râul original din paradis), iar în secolul al XIII-lea, Joinville explică în mod identic originea Nilului, care este reluată de Brunetto Latini în *Li livres dou Tresor* scrisă pe la 1265, mai apoi literaturizată de către Gauthier de Metz în *Oglinda lunii* pe la 1274 și tipărit la începutul secolului al XVI-lea, după cum arată Jean Delumeau.⁵

Dar firește că Eminescu atunci cînd introduce Egiptul în *Avatarii Faraonului Tlá*, o face cu intenția de a oferi un suport mitologiei egiptene, de unde provine Isis, maternitatea, care spune: “În mine, în piere și renaștere este eternitatea ...”⁶

De altfel, descrierea cetății Memphisului, “oraș infinit cu cupole albe ... a cărui ocean de palate urieșești, a cărui strade lungi, pavate cu pietre lungi și albe, a cărui grădini de palmieri formează un tablou, la care se uită uimit și adînc ...”⁷, se întemeiază pe faptul că miturile egiptene erau susținute, pe lîngă artele plastice, mitografii, spectacole de mistere și ritualuri, de către arhitectură. Iar eternitatea invocată de Isis în *Avatarii Faraonului Tlá*, nu este altceva decît *Ka*, adică “partea nemuritoare, născută odată cu trupul omului, însă o parte migrantă” sau un

⁵ Jean Delumeau, *Grădina desfătărilor*, București, Editura Humanitas, 1996 (colecția “Istoria Ideilor”), p 42-46.

⁶ Mihai Eminescu, *Avatarii Faraonului Tlá*. În ed. cit., p 262.

⁷ idem, p 259.

“alter-ego al omului, într-un fel poate umbra lui, avînd existența autonomă după moartea corporală”.⁸

După cum am văzut în *Sărmanul Dionis* și în *Avatarii Faraonului Tlá*, descripțiile paradisiace sînt puse în slujba unui sistem ideatic străin de cel iudaic-creștin în care paradisul era un univers securizant, din care Adam și Eva au fost alungați după săvîrșirea păcatului primordial.

O trimitere mai directă, dar la fel de complexă și conținînd elemente străine, la paradisul adamic o putem întîlni în *Cezara*. Dacă în celelalte proze există universuri de tip paradisiac, spații ale evaziunii romantice, în *Cezara* este vorba de invocarea paradisului însuși, văzut ca o insulă, insula lui Euthanasius.

Viziunea paradisiacă din *Cezara* nu se va limita numai la descrierea spațiului fizic, care aparține unicului locuitor al acestuia – Euthanasius, care îi scrie o scrisoare lui Ieronim:

“Lumea mea este o vale, înconjurată din toate părțile de stînci nepătrunse, cari stau ca un zid dinspre mare, astfel încît sufletul de om nu poate ști acest rai pămîntesc, unde trăiesc eu. Un singur loc de intrare este – o stîncă mișcătoare ce acopere maestru gura unei peștere, care duce pîn-înlauntru insulei. Astfel, cine nu pătrunde prin acea peșteră crede că această insulă este o grămadă de stînci sterpe înălțate în mare, fără vegetație și fără viață. Dar cum este inima? De jur împrejur stau stîncile urieșești de granit ca niște păzitori negri, pe cînd valea insulei, adîncă și desigur sub oglinda mării, e acoperită de

⁸ Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, București, Editura Albatros, 1995, p 289.

snopuri de flori, de vițe sălbatice, de ierburi nalte și mirositoare, în care coasa n-a intrat niciodată. Și deasupra păturei afinate de lume vegetală se mișcă o lume întreagă de animale. Mii de albine cutremură florile lipindu-se de gura lor, bondarii îmbrăcați în catifea, fluturii albaștri împlu o regiune anumită de aer deasupra căreia vezi tremurînd lumina soarelui./.../ În mijlocul văii e un loc, în care curg patru izvoare care ropotesc, se sfădesc, murmură, răstoarnă pietricele toată ziua și toată noaptea.

/.../ În mijlocul acestui loc, care apare negru de oglindirea stufului, ierbăriei și răchitelor din jurul lui, este de o nouă insulă mică cu o livadă de portocali. În acea dumbravă este peștera, ce am prefăcut-o-n casă, și prisaca mea. Toată această insulă-n insulă este o floare sădită de mine anume pentru albine”.⁹

Acest univers e completat de basoreliefurile reprezentîndu-i pe ... Adam și Eva:

“Pe un părete e Adam și Eva ... am cercat a prinde în aceste forme inocența primitivă ...”.¹⁰

S-a afirmat că motivul insulei ar integra în el nostalgia paradisului individual ca parte a nostalgiei paradisului colectiv. Dar credem că această disociere a unui paradis individual de un paradis colectiv este exagerată pentru că paradisul individual nu există: “Domnul Dumnezeu a zis: «Nu este bine ca omul să fie singur; am să-i fac un ajutor potrivit pentru el»”. (*Geneza*, 2, 18) Astfel, Dumnezeu va crea femeia. (*Geneza*, 2, 21-24) Credem că motivul insulei în insulă este o supralicitare a izolării în care, prin

⁹ Mihai Eminescu, *Cezara*. În ed. cit., p 94-95.

¹⁰ idem, p 95.

intermediul peșterii, este posibilă coborîrea în sine și căutarea esenței.

Apoi, mitul insulei este strîns legat de nostalgia paradisului, într-un “sistem” ce cuprinde trei mari teme ce evocă ținuturile fericite: vîrsta de aur, Cîmpiile Elizee și Insulele Fericîților, J. Delumeau citîndu-i pe Hesiod (*Munci și zile*), Platon (*Omul politic*), Ovidiu (*Metamorfoze*), Pindar (*Olimpice II*), Homer (*Eneida VI, Odiseea IV, VII*), Horațiu (*Epoda a XVI-a*). De altfel, în timpul Antichității greco-latine (mitologie prezentată și ea în *Cezara*, invocată fiind de Euthanasius), “tema grădinii a fost în mod firesc legată strîns de cea a vîrstei de aur și a Insulei Fericîților. Aceste teme s-au îmbogățit reciproc, contribuind astfel la consolidarea imaginarii paradisiac și la descrierea paradisului terestru ca un «peisaj ideal» și un *locus amoenus*. Acesta a prilejuit trei tipuri principale de evocări: peisaj închipuit ca o grădină; natură în stadiu sălbatic, dar generos dăruită de zei; decor pastoral al iubirii”.¹¹

După cum se poate constata, toate cele trei evocări coexistă în reprezentarea insulei lui Euthanasius. Constatăm chiar și o “creștinare” a mitului Insulelor Fericîților. Aceasta provine din mitologia greacă și este identificabil mai curînd cu mitul Atlantidei, decît cu al Cîmpiilor Elizee, afirmă V. Kernbach. Aceste insule nu erau locuite de umbrele morților, ci de oameni muritori cărora zeii le dăruiseră eternitatea. Iar în *Cezara*, Euthanasius este “un sihastru dezbrăcat de haina deșertăciunei”, în căutarea veșniciei, iar Ieronim, călugăr,

¹¹ Jean Delumeau, *Grădina desfătărilor*, București, Editura Humanitas, 1996 (colecția “Istoria Ideilor”), p 13.

căruia Euthanasius i se adresează cu “iubite în Christos nepoate”. Pentru a nu mai pomeni de Cezara care și ea se călugărește. Interesant este faptul că accesul lui Ieronim, apoi al Cezarei în insula lui Euthanasius este facilitat în mod inconștient. Cezara chiar este uimită inițial:

“D-zeule! ce rai! gîndi ea, voi sta aici *puțin*” [s.n.]
/.../ “Ah, gîndi, și ce-ar fi, de aș putea petrece o noapte în acest rai fîrmăcat? Cine mă vede și cine mă știe?” Dar apoi se declanșează un proces interior asemănător cu nostalgia unui paradis pierdut: “Își aduce aminte de amantul ei și-i părea că-i Eva-n paradis, singură în durerea ei”¹²

În schimb, Ieronim accede în acest paradis purtat de somn. De fapt, motivul călătoriei este asimilat deseori cu starea onirică de către întreaga doctrină romantică, iar *Cezara* nu face excepție. Pentru romantici călătoria însemna, printre altele, întoarcerea la originea: deoarece, adesea tărîmurile vizitate sînt locuite de nemuritori, cum credeau vechii greci.

Această nemurire este sugerată și de faptul că Ieronim “dădu de un izvor de apă *vie* [s.n.] și dulce, care se repezea cu mult zgomot din fundul unei peșteri”. Spre deosebire de Cezara la început, Ieronim are conștiința descoperirii: “«E insula lui Euthanasius», gîndi el uimit ...”¹³

Deznodămîntul se supune ideii că paradisul individual nu există, în cele din urmă Cezara și Ieronim întîlnindu-se. Abia acum are sens acea lipsă de durere, de vis, de dorință pe care o încerca Ieronim pe insulă înainte de a o

¹² Mihai Eminescu, *Cezara*. În ed. cit., p 121.

¹³ Mihai Eminescu, *Cezara*. În ed. cit., p 121-122.

întîlni pe Cezara. Astfel, în întîlnirea de pe insulă a celor doi este implicat și mitul androgin prezent în tradiția biblică: “în textul biblic elohist, omul e făcut «bărbat și femeie totodată, după chipul lui Elohim». (*Vechiul Testament, Geneza, 1, 27*), rezultînd că și divinitatea era androgină”.¹⁴ De aceea, figura androgină pare a fi ipostaza desăvîrșită a antropologiei romantice, deoarece ea conține ideea nemuririi: divinitatea, androgină sau nu, este oricum nemuritoare.

După ce am studiat viziunile paradisiace din trei proze eminesciene am îndrăzni să afirmăm că numai în *Cezara* viziunea paradisiacă este justificată de un real interes de a regăsi paradisul, sub forma insulei lui Euthanasius – creație complexă ce asimilează nostalgia originilor cu mitul Insulelor Fericiților, impregnat fiind de elemente creștine, ceea ce reliefează viziunea sintetizatoare a creației de tip romantic.

La vision romantique sur le mythe de “*Fortunatae Insulae*” dans la prose
de M. Eminescu (*Résumé*)

Le texte intitulé *La vision romantique sur le mythe de “Fortunatae Insulae” dans la prose du M. Eminescu* aborde le problème des représentations paradisiaques dans l’œuvre, plus précisément dans la prose, de M. Eminescu, tout en essayant de répondre aux questions suivantes:

Ces représentations sont-elles vraiment paradisiaques? Sont-elles soumises au “mécanisme de recouvrement du paradis”?

¹⁴ Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, București, Editura Albatros, 1995, p 31-32.

Sont-elles des représentations du paradis ou représentations du type paradisiaque?

L'auteur s'arrête sur quelques nouvelles (*Cezara*, *Sărmanul Dionis*, *Avatarii Faraonului Tlâ*) en se concentrant sur le degré de littérisation des mythes paradisiaques (les Champs Elysées, les Îles des heureux/Fortunatae Insulae, L'âge d'or, le paradis biblique) monteront en épigone la synthèse romantique qui caractérise *Cezara* en opposition avec la préluce limitative de la nostalgie qui se transforme en évasion dans *Sărmanul Dionis* et avec les associations dans le cadre de la mythologie des anciens Égyptiens dans *Avatarii Faraonului Tlâ*.

Mihai Eminescu despre: Cvadratura cercului

Ion VESCAN

Geometria și matematica antichității greco-latine, a lăsat spre rezolvare posterității trei probleme insolubile pentru lumea ei. În ordinea enunțării și importanței lor, acestea au fost:

- Problema dublării volumului cubului (cu ajutorul riglei și al compasului. Soluția implică rezolvarea unei ecuații de grad 3 necunoscută antichității)
- Trisecțiunea unghiului
- Cvadratura cercului

Legenda spune că Arhimede, pe nisipul plajei din Siracusa, a desenat și formulat următoarea problemă:

“Să se construiască, cu ajutorul riglei și al compasului, un pătrat cu aria egală cu cea a unui cerc dat”.

Însuși Arhimede a recunoscut imposibilitatea rezolvării problemei, care de-a lungul secolelor a incitat mintea geometrilor, matematicienilor și filozofilor, conotația ei devenind în timp, o simbolică academică.

Iluștri matematicieni și filozofi ai Evului Mediu, ai Renașterii și până în timpurile moderne, s-au preocupat cu asiduitate de rezolvarea acestei probleme. Să amintim câteva nume:

- Nicolaus Cusanus (1401-1464) – filozof renan, în lucrarea “De Mathematica Perfectione” (1458) propune soluția de rezolvare prin “Calea dublă a arcificării drepte și a rectificării arcului de cerc”.
- Bovillus (Charles de Bouelles) (1470-1553) – filozof și teolog francez, în “Introducere la geometrie” descoperă cicloida, o confundă de fapt cu un arc de cerc și încarcă s-o folosească pentru rezolvarea problemei.
- Oronce Finé (1494-1555) – titular al Catedrei de Matematică de la Colegiul Regal din Paris, în lucrarea “De quadratura circuli” Paris 1544, pretinde că a găsit o soluție riguroasă a cvadraturii cercului cu ajutorul așa numitei proporții divine.

$$\left(\frac{\sqrt{5}+1}{2} \right)$$

A fost criticat de contemporani.

- Leonardo Da Vinci (1452-1519) propune rezolvarea cvadraturii prin rostogolirea unui cerc sau unui cilindru de-a lungul unei drepte sau pe un plan. Această soluție nu se referă la enunțul general, dar este perfect justificată din punct de vedere ingineresc.
- François Viète (1540-1603) ”Canon mathematicus” 1579
- Christian Huygens (1629-1695) “De circuli magnitudine inventa” 1654.

Cu acest tratat se încheie perioada arhimedeiană a cvadraturii cercului.

Cu toate eforturile depuse până la 1654, cvadratura cercului nu poate fi rezolvată, li abia spre sfârșitul secolului XIX, matematicianul german Ferdinand von Lindemann (1852-1939), în anul 1882 (contemporan cu Eminescu) demonstrează imposibilitatea rezolvării cvadraturii în forma generală cu rigla și compasul prin transcendența numărului irațional $\Pi(\pi)$.

Cum era și firesc, această problemă, printr-o conotație mai degrabă filozofică, l-a interesat și pe Eminescu.

În manuscrisele sale 2260f.76v și 2255f.362r,366r, 420r, 421r, se găsesc însemnări despre cvadratura cercului.

Astfel, în Mss 2260f.76v, Eminescu notează:

“Quadratura cercului
Die Quadratur der Zirkels
ein Vector.”

fără a face însă vreun comentariu.

Însemnarea poate fi de prin 1874, epoca berlineză.

În Mss 2255f.362r se află notat: “raportul între finit și infinit este raportul între un pătrat și un cerc”. Este nu o mărime concretă, ci o proporțională între un maxim și un minim posibil. Cine trece peste maxim ori peste minim e un dobitoc. Ecuația socială: cvadratura cercului, proporționala între un maxim și un minim. “Cu cât sfera de acțiune a unui individ se mărește, cu atât restul lucrurilor din lume devine mai mic în raport cu el, cu atât cea ce-i trebuiește trebuie să fie mai mare.” Laplace (Ueberweg)

Fila 420r “când un șarpe se-ncolăcește, observăm următorul lucru: Pielea dinlăuntru cercului e încrețită, cea din afara cercului e încordată. Dar pielea e în amândouă părțile egal de lungă. Cea din afară s-a lungit, cea dinlăuntru s-a

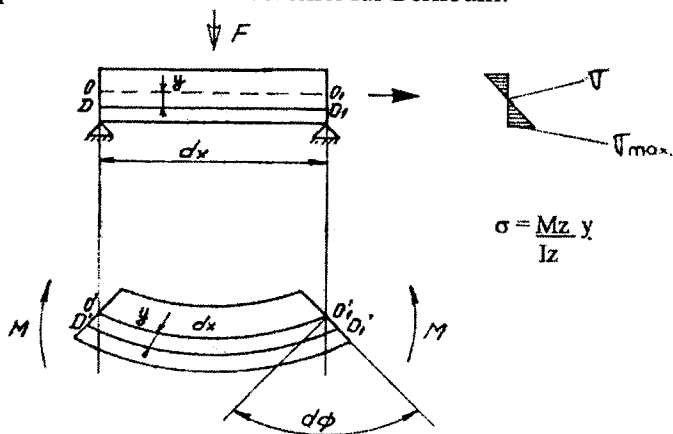
scurtat prin încrețire, cea din afară reprezintă un corp elastic întins, cea dinlăuntru un corp sub presiune (apăsât). Diferența între pieile la început egale e cuadratura cercului.”

Fila 421r “O vargă de metal de patru metri lungime va cuprinde ruptă-n patru, un metru pătrat. Închisă în cerc, suprafața va fi asemenea de un metru pătrat – dar cum ?

Periferia dinlăuntru va fi scurtată cu puțin, periferia de din afară va fi lungită cu puțin. Această diferență este însă tocmai diferența între pătratul exact și cuadratura cercului.”

Să face așadar, un scurt comentariu asupra acestor două ultime notații, datate cu aproximație 1883, cu puțin înaintea îmbolnăvirii.

Asemănând șarpele cu o bară supusă la încovoiere pură, încolăcirea lui relevă un aspect geometric care se poate studia în baza teoremei lui Bernoulli.



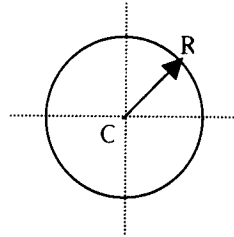
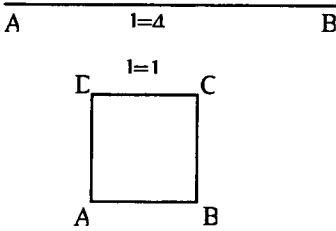
O secțiune plană și normală pe axa barei, înainte de deformare, rămâne plană și normală pe axa barei și după deformare.

Fibra $O'O'_1 = OO_1 = dx$ se numește fibră neutră și este egală cu lungimea inițială. Distribuția tensiunilor σ pe o secțiune variază linear cu distribuția y la axa neutră.

Valoarea maximă are loc în punctul cel mai depărtat de axa neutră. Pe drepte paralele la axa neutră, efortul unitar σ este constant.

Concluzia trasă de Eminescu că “diferența dintre pieile la-nceput egale e cuadratura cercului”, nu se verifică în cazul încovoierii pure ($y - y = 0$), dar a intuit că ar putea exista virtual fibra neutră (“dar pielea e în amândouă cazurile egal de lungă”).

A doua notație din Mss 2255f421r, se poate interpreta astfel:



$$P = 4l \Rightarrow l = \frac{P}{4} \\ l = 1$$

$$P = 2 \pi R \Rightarrow R = \frac{P}{2\pi} = \frac{4}{2\pi} = \frac{2}{\pi}$$

$1,273 = \sqrt{1,618}$
 $1,618 \Rightarrow$ pentagrama = numărul de aur
 Provine din secțiunea de aur $\frac{\sqrt{5} + 1}{2}$ din ΔSOA (Piramida Keops)

The diagram shows a right-angled triangle SOA with the right angle at vertex O. Vertex S is vertically above O, and vertex A is horizontally to the right of O.

$$\frac{SA}{SO} = \frac{SO}{OA} \Rightarrow SO^2 = SA \times OA$$

Dar $S_1 = S_2$ din condiția problemei. Rezultă atunci că:
 $1 = 1,273 !!!$

Diferența din problemă este $1,273 - 1 = 0,273$. Așadar 0,273 reprezintă cuadratura cercului, în sensul înțeles de Eminescu, cu alte cuvinte o soluție fără rezolvare.

Deși contemporan cu Lindemann, fără să cunoască demonstrația acestuia privind imposibilitatea rezolvării cvadraturii cercului, Eminescu rezolvă în 1883, printr-un elegant model poetic, problema enunțată în urmă cu mai bine de 3000 de ani.

Bibliografie:

“Istoria Generală a Științei”. București: Editura Științifică, 1971. vol. 2 pg. 24, 25, 35, 37, 38, 54, 55, 226, 227 și vol. 3 pg. 37.

Mihai Eminescu. *“Opere”*. vol. XV: Fragmentarium. București: Editura Academiei Române, 1993. pg. 282, 283.

P. Mazilu; N. Posea; E. Iordăchescu. *“Probleme de rezistența materialelor”*. București: Editura Tehnică, 1969. pg. 325, 326.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Notă. Anexa bibliografică cuprinde:

- indicarea edițiilor operei lui Eminescu (I.1);
- traducerile versurilor și prozei lui Eminescu, apărute în România și în străinătate (I.2);
- monografiile și alte lucrări despre viața și opera lui Eminescu (II.1);
- studii importante despre Eminescu, publicate în antologii și periodice (II.2).

I. 1 EDIȚII

1. *Poesii*, hrsg. u. mit einem Vorwort von Titu Maiorescu. București, Socec 1884.
2. *Proză și versuri*, Hrsg. V. G. Morțun. Iași 1890.
3. *Poezii* (Complete), mit einem Vorwort von A. D. Xenopol. Iași, Șaraga 1893.
4. *Diverse*, mit einem Vorwort von I. L. Caragiale. Iași, Șaraga 1895.
5. *Opere complete*, vol. I: *Literatura populară*, mit einem Vorwort von Ilarie Chendi. București, Minerva 1902.
6. *Poezii postume*, mit einem Vorwort von Nerva Hodoș. București, Minerva 1902.
7. *Geniu pustiu*, hrsg. u. mit einem Vorwort von Ion Scurtu. București, Minerva 1904.
8. *Scrieri politice și literare*, hrsg. u. mit einer Einleitung von Ion Scurtu. București, Minerva 1905.

9. *Bogdan Dragoș. Dramă istorică*, mit einem Vorwort von Iuliu Dragomirescu. București, Alcalay 1906.
10. *Icoane vechi și nouă*, mit einem Vorwort von Nicolae Iorga. Vălenii de Munte 1909.
11. *Lumină de lună. Poezii*, Hrsg. Ion Scurtu. București, Minerva 1910.
12. *Opere complete*, mit einem Vorwort von A. C. Cuza. Iași, Librăria românească 1914.
13. *Poezii*, mit einer Einleitung von E. Lovinescu. București, Benvenisti 1929.
14. *Poezii*, Hrsg. G. Ibrăileanu. București, Ciornei 1930.
15. *Scrieri politice*, Hrsg. D. Murărașu. Craiova, Scrisul Românesc 1931.
16. *Poezii*, Hrsg. C. Botez. București, Cultura națională 1933.
17. *Poezii*, Hrsg. M. Dragomirescu. București, Universul 1937.
18. *Poezii*, Hrsg. G. Călinescu. București, Ciornei 1938.
19. *Opere I-IV*, Hrsg. Ion Crețu. București, Cultura românească 1938-1939.
20. *Opere*, hrsg. u. mit einer Einleitung von Perpessicius (die sogenannte Perpessicius-Ausgabe):
21. Bde. I-III, *Poezii tipărite în cursul vieții*. București, Fundația Regală pentru Cultură și Artă 1939-1944;
22. Bde. IV-V, *Poezii postume*. București, Editura Academiei 1952-1958.
23. Bd. VI, *Literatura populară*. București, Editura Academiei 1963.
24. Bd. VII, *Proza literară*, Hrsg. Petru Creția, D. Vatamaniuc, Anca Costa-Foru, Eugenia Oprescu, mit einer Einleitung von Perpessicius. București, Editura Academiei 1977.
25. Bd. VIII, *Teatrul și teatrul tradus*. București, Editura Academiei 1988.
26. Bde. IX-XIII, *Publicistică*. București, Editura Academiei 1980-1985.
27. Bd. XIV, *Traduceri filosofice și literare*. București, Editura Academiei 1983.

28. Bde. XV, *Fragmentarium* und XVI, *Corespondență*. București, Editura Academiei 1989.
29. *Despre cultură și artă*, Hrsg. D. IRIMIA. Iași, Junimea 1970.
30. *Scrieri de critică teatrală*, hrsg. und mit einer Einleitung von Ion V. Boeriu. Cluj, Dacia 1972.
31. *Scrisori*, Hrsg. D. Murărașu. București, Albatros 1972.
32. *Articole și traduceri*, Hrsg. Aurelia Rusu, Einleitung von Aurel Martin. București, Minerva 1974.
33. *Scrieri pedagogice*, Hrsg. Mihai Bordeianu und Petru Vladcovschi, Vorwort von Mihai Bordeianu. Iași, Junimea 1977.
34. *Poezii I-III*, Hrsg. D. Murărașu. București, Minerva 1982.
35. *Decebal. Bogdan-Dragoș: Cornul lui Decebal. Alexandru Lăpușneanu*. Ediție îngrijită de Petru Creția. București: Editura Eminescu, 1990, 176 p.
36. *Poezii*. Postfață: Eminescu- "Poetul nepereche" de Constantin Ciopraga . Iași: Junimea, 1990, 768 p. Poeziile sunt reproduse după vol. *Opere alese*, ed. a II-a îngrijită de Perpessicius, Minerva, 1971.
37. *Proză și Versuri*. Ediție de lux. București: Editura Eminescu, 1990. 1 vol. & anexă, Vol.1: 252 p. Reproduce ediția: Iași, Editor V. G. Morțun, 1890.
38. *Poezii*. Antologie și prefață de Eugen Simion. București: Editura Fundației Culturale Române, 1991, 291 p.
39. *Sonete*. Ediție critică îngrijită de Petru Creția. Galați: Editura Porto-Franco; Muzeul Literaturii Române, 1991, 96 p. Cuprinde 32 de reproduceri după manuscrise.
40. *Aur, mărire și amor*. Prefață de Al. Piru; ediție îngrijită de Petre D. Anghel. Craiova: Scrisul Românesc, 1992, 122 p.
41. *Opera esențială*. Cu zece comentarii de Constantin Noica și Emil Cioran. Ediție și prefață de Constantin Barbu. Craiova: Editura Oltenia, Editura Dionysos, 1992, 245 p.
42. *Poezii inedite*. Ediție de Petru Creția. Chișinău: Universitas; Muzeul Literaturii Române, 1992, 136 p.

43. *Scrisoarea III. Luceafărul*. Ediție îngrijită de Perpessicius. București: Minerva, 1992, 157 p.
44. *Există dreptate ? : Scrieri cu conținut juridic*. Antologie, studiu introductiv, note și comentarii de Eugeniu Safta-Romano. Iași: Junimea, 1994, 325 p.
45. *Mihai Eminescu: Constelația Luceafărului. Sonetele. Scrisorile*. Editate și comentate de Petru Creția. București: Humanitas, 1994, 256 p. (Antologiile Humanitas).
46. *Opere*. Ediție critică de Perpessicius. București: Editura Vestala; Editura Alutus-D, 1994. 3 vol.
- Vol. I: *Poezii tipărite în timpul vieții. Introducere. Note și variante. Anexe*. XLII, 523 p.
- Vol. II: *Poezii tipărite în timpul vieții: note și variante: de la Povestea codrului la Luceafărul*. București: Editura Saeculum I. O. ; Editura Gemina, 1994. VI, 461 p.
- Vol. III: *Poezii tipărite în timpul vieții: note și variante: de la Doina la Kamadeva*. București: Editura Saeculum I. O. ; Editura Gemina, 1994. XI, 408 p.
47. *Poezii*. Ediție îngrijită de Dumitru Irimia. Iași, Universitatea "Al. I. Cuza", 1994, 458 p.
48. *Universul religios al lui Mihai Eminescu*. Prefață de Gheorghe Vlăduțescu. Studiu introductiv de Aurel Petrescu. Antologie, notă asupra ediției, tabel cronologic, bibliografie, indice de Gheorghe Anghelescu. București, Editura Științifică, 1997, LX, 361 p.
49. *Chestiunea evreiască*. Antologie, prefață și note de D. Vatamaniuc. București: Vestala, 1998, 271 p. (Colecția Documente Revelatorii)
50. *Eminescu în corespondență*. Prefață, notă asupra ediției și comentarii de Dumitru Vatamaniuc. Postfață de Lucian Chișu. București: Editura Muzeul Literaturii Române, 1998, 3 vol. Ediția de față reproduce textele din Eminescu, Mihai: *Opere XVI*, București, Editura Academiei, 1989, cărora li se adaugă 17 texte din Eminescu, Mihai: *Opere, XV*, București, Editura Academiei, 1993.

I. 2 TRADUCERI

1. Gedichte von Mihai Eminescu, in: *Rumänische Dichtungen*, Deutsch von Carmen Sylva. Hrsg. u. mit weiteren Beiträgen versehen von Mite Kremnitz. Leipzig, Wilhelm Friedrich, Verlag des "Magazin für die Literatur des In- und Auslandes", 1. Auflage 1881, 2. Auflage Bonn (Strauß) und Leipzig 1883, 3. Auflage Bonn 1889.
2. *Quelques poésies*, avec notice bibliographique de Alexandre Vlahutza. Traduction de Margareta Miller-Verghy, Ch. Eggimann et Cie. Editeurs, 1892.
3. *Der Abendstern*, Deutsch von Edgar von Herz. Bukarest, E. Graeve Verlag 1893.
4. *Deutsche Übertragungen* aus den auserleseneren Dichtungen des verstorbenen rumänischen Poeten... von Em. Grigorowitza. Berlin, Alexander Duncker 1901.
5. *Gedichte*, Deutsch von V. Tecorția. Vorwort von Ion Scurtu. Bukarest 1903.
6. *Der arme Dionys*, aus dem rumänischen übersetzt von H. Sanielevici und W. Majerczit. Bukarest 1904.
7. *Gedichte. Novellen*, Deutsch von Maximilian W. Schroff, Craiova, Graph. Kunstanstalt Samitca A.G. 1913, 2. Auflage. Bukarest 1923.
8. *Poesie*, Prima versione italiana dal testo rumeno, con introduzione e note a cura di Ramiro Ortiz. Firenze, Sansoni 1927.
9. *Märchen und Novellen*, aus dem Rumänischen übers. Von Alfred Klug. Czernovitz, Eminescu Verlag 1927.
10. *Poems*, translated from the rumanian and rendered into original metres by E. Sylvia Pankhurst and I.O. Stefanovici. With a Preface by George Bernard Shaw. With an Introduction by N. Iorga. London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. 1930.
11. *Ausgewählte Gedichte*, deutsche Übersetzung von Viktor Orendi-Hommenau. Temeswar-Timișoara 1932.
12. *Cezars i proletarjusz*, Przekład Emilia Zegadłowicza. Poznań, Polnieza Drukarnia Nakładowa 1932.

13. *Wybór poezyi i poematour*, Przekład Emilia Zegadłowicz z essayem biograficznym I.L. Caragiale. Warszawa 1933.
14. *Poèmes choisis*, traduction par L. Barral. Paris, J. Gabalda et. Cie. Editeurs 1934.
15. *Gedichte*, übersetzt von Konrad Richter. Jena und Leipzig, Wilhelm Gronau Verlag 1937; 2. Auflage 1943.
16. *Der Abendstern*, ins deutsche übersetzt von Olvian Soroceanu. Suceava 1940.
17. *Poesie scelte*, versione italiana – Umberto Cianciolo. Modena 1941.
18. *Der Abendstern (Lucafărul)*, Rumänisch und deutsch, metrisch übertragen von Zoltán Franyó. Timișoara 1943.
19. *Gedichte*, übers. von Laurent Tomoioga. Bd. I, Czernowitz. Mitropolitul Silvestru Verlag 1943.
20. *Válogatott versei*, Jékely Zoltan bevezetésével. Budapest 1947.
21. *Gedichte*, mit einem Vorwort von Mihai Beniuc. Bukarest 1950.
22. *Gedichte*, mit einem Vorwort von Mihail Sadoveanu. Bukarest 1955.
23. *Stihii*, Tbilisi. Gosizdat Gruzinskoi SSR 1956.
24. *Tiene na obraze easu*. Bratislava 1956.
25. *Gedichte*, besorgt von Alfred Margul-Sperber, Geleitwort von Tudor Arghezi, Nachwort von Oskar Walter Cisek. Bukarest 1957.
26. *Poesias*, versión española de Maria Teresa Leon y Rafael Alberti. Buenos Aires, Editorial Losada 1958.
27. *Quatre poèmes*, présentés par Hubert Juin. Paris, Edition Hautefeuille 1958.
28. *Stihi*. Moskva 1985.
29. *Der Prinz aus der Träne*, ins Deutsche übertragen von Oskar Pastior, Illustrationen von Marcela Cordescu. Bukarest 1963.
30. *Der Abendstern. Gedichte*, deutsche Nachdichtung von Günter Deike und Christine Wolter, Nachwort von Wrener BAHNER. Berlin – Weimar, Aufbau-Verlag 1964.

31. *Gedichte*, ausgewählt von Alfred Margul-Sperber, mit einem Vorwort von Ion Oana. Bukarest 1964.
32. *Poesie d'amore*, traduzione a cura di Mario Ruffini. Torino 1964.
33. *Destin roumain - Voix universelle*, poèmes transposés en français par Michel Steriade. Bruxelles 1996.
34. *Lirika*. Moskva 1968.
35. *The last romantic*, Engl. versions and introd. by Roy Mac Gregor Hastie. Iowa City, Univ. of. Iowa Pr. 1972.
36. *Märchen*, ins Deutsche übertragen von Wolf von Aichelburg. Bukarest 1972.
37. *Engel und Dämon. Dichtungen*, aus dem Rumänischen hrsg. von Roland Erb. Leipzig, Reclam 1972.
38. *Luceafărul, Der Abendstern, Az estigsillag*, rumänisch, deutsch und ungarisch übertragen von Zoltan Franyó. Timișoara, Facla-Verlag O.J.
39. *Das Märchen vom Pinzen Tränenreich* deutsch von Wolf von Aichelburg. Bukarest, Ion Creangă-Verlag 1975.
40. *Hunderte von Masten*, Gedichte, Hrsg. Roland Erb. Leipzig, Insel-Verlag 1982.
41. *Poesie*, con testo a fronte scelte e trad. da Mariana Câmpean. Bologna 1982.
42. *Luceafărul*, Übersetzungen ins Englische (Corneliu M. Popescu), ins Französische (Mihail Bantaș), ins Deutsche (Günter Deicke), ins Spanische (Omar Lara), ins Armenische (H.G. Siruni), ins Russische (Iu. Kojevnikov und I. Mirinski), ins Italienische (Mario di Micheli), ins Ungarische (Kiss Jenő), ins Portugiesische (Dan Caragea). București, Cartea Românească 1984.
43. *Gedichte*, zum 100. Todestag des Dichters, mit einem Nachwort von Edgar Papu. București, Kriterion-Verlag 1989.
44. *Poesie*. A cura di Elio M. Satti. Luca: Maria Pacini Fazi Editore, cop. 1990, 91 p. Text bilingv.
45. *Antologia critica*. A cura di Doina Derer ; Traduzioni di Doina Derer, Giulia Lami, Cinzia Cerrone... . Milano; București: Editura Anima, 1993, 326 p.

EXEGEZĂ

II. 1 CĂRȚI

1. N. Petrașcu, *Mihail Eminescu. Studiu critic*. București, Socec 1892.
2. M. Dragomirescu, *Critica științifică și Eminescu*. București, Müller 1895.
3. Ion Scurtu, *Mihail Eminescus Leben und Prosaschriften* (Diss.). Leipzig, Barth 1903.
4. Alexander Bogdan, *Die Metrik Eminescus* in: Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache, XI. Leipzig, Barth 1904.
5. G. Ibrăileanu, *Curs de istoria literaturii române. Epoca Eminescu*. Iași 1913.
6. Ion Grămadă, *Mihail Eminescu* Heidelberg, C. Winter 1914.
7. Teodor Stefanelli, *Amintiri despre Eminescu* București 1914.
8. Gala Galaction, *Viața lui Eminescu* București, Adevărul 1924.
9. D. Caracostea, *Personalitatea lui Eminescu*. București, Socec 1926.
10. Friedrich Lang, *M. Eminescu als Dichter und Denker*. Cluj-Klausenburg, Minerva 1928.
11. Al. Dima, *Tradiționalismul lui Mihail Eminescu*. Turnu-Severin, Datina 1929.
12. Tudor Vianu. *Poezia lui Eminescu*. București, Cartea Românească 1930.
13. C. Papacostea, *Filosofia antică în opera lui Eminescu*. București, Văcărescu 1930.
14. D. Al. Nanu, *Le poète Eminescu et la poésie lyrique française*. Paris, Gamber 1930.
15. G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*. București, Cultura Națională 1932.
16. D. Murărașu, *Naționalismul lui Eminescu*. București, Bucovina 1932.
17. C. Vlad, *Mihail Eminescu din punct de vedere psihanalitic*. București, Cartea Românească 1932.

18. Iulian Jura, *Mitul în poezia lui Eminescu*. Paris, Gamber 1933.
19. Al. Dima, *Motive hegeliene în scrisul eminescian*. Sibiu, Dacia Traiană 1934.
20. G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*. Vol. I-V. București, Cultura Națională, Fundația Regală pentru Cultură și Artă 1934-1936.
21. D. Murărașu, *Eminescu și literatura populară*. Craiova, Scrisul Românesc 1935.
22. Simion Mehedinți, *Optimismul lui Eminescu*. București, Universul 1936.
23. Ion Săn-Giorgiu, *Eminescu und der deutsche Geist*. Jena, Gronau 1936.
24. D. Caracostea, *Arta cuvîntului la Eminescu*. București, Bucovina 1938.
25. A. Chajes, *Michael Eminescu*. Jerusalem 1939.
26. N. Iorga, *Eminescu în cea mai nouă ediție*. București, Monitorul Oficial 1940.
27. Iorgu Iordan, *Limba lui Eminescu*. București, Monitorul Oficial 1940.
28. Tudor Arghezi, *Eminescu*. București, Vreimea 1943.
29. D. Caracostea, *Creativitatea Eminesciană*. București, Fundația Regală pentru Cultură și Artă 1943.
30. Aurel Vasiliu, *Bucovina în viața și opera lui Mihai Eminescu*. Cernăuți, Mitropolitul Silvestru 1943.
31. Umberto Cianciolo, *Introducere în poezia lui Eminescu*. Sibiu, Dacia Traiană 1943.
32. Pietro Gerbore, *Eminescu, poeta di noi tutti*. București, Monitorul Oficial 1943.
33. Gh. N. Dragomirescu, *Erotica Eminesciană*. București, Publicom 1944.
34. D. Popovici, *Eminescu în critica și istoria literară română*. Cluj 1974.
35. D. Popovici, *Poezia lui Eminescu*. Cluj 1947-1948.

36. Al. Rosetti, *Limba poeziilor lui Eminescu*. București, ESPLA 1956.
37. Rosa del Conte, *Mihai Eminescu o dell'Assoluto*. Modena 1962.
38. Kakassy Endre, *Eminescu élete ésköltészete*. București 1962.
39. Alain Guillerrou, *La genèse intérieure des poésies d'Eminescu*. Paris, Didier 1963.
40. Matei Călinescu, *Titanul și geniul în poezia lui Eminescu*. București, EL 1964.
41. Eugen Simion, *Proza lui Eminescu*. București, EL 1964.
42. L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*. București, Editura Academiei 1964.
43. Ioan Massof, *Eminescu și teatrul*. București, EL 1964.
44. Gh. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*. București, ES 1965.
45. Liviu Rusu, *Eminescu și Schopenhauer*. București, EPL 1966.
46. G. Călinescu, *Das Leben Mihai Eminescus* (Übersetzung von H. Krasser). Bukarest Jugendverlag 1967.
47. G. C. Nicolescu, *Studii și articole despre Eminescu*. București, EPL 1968.
48. Ion Negoïtescu, *Poezia lui Eminescu*. București, EL 1968.
49. Tudor Vianu, (Hrsg.), *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu*. București, Editura Academiei 1968.
50. I. A. Kojevnikov, *Mihail Eminescu i problema romantizma v rumînskoj literature XIX veka*. Moskva, Nauka 1968.
51. Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*. București, Minerva 1971.
52. Eva Behring, *Die Liebesauffassung Mihai Eminescus im Spiegel ihrer Bilder und Metaphern* (Diss.). Berlin 1971.
53. Eugen Todoran, *Eminescu*. București, Minerva 1972.
54. Ion Nica, *Mihai Eminescu. Structura psihosomatică*. București, Eminescu 1972.
55. Ion Dumitrescu, *Metafora mării în poezia lui Eminescu*. București, Minerva 1972.

56. George Munteanu, *Hyperion, I*. București, Minerva 1973.
57. B.-A. Taladoire, *Mihail Eminescu*. Nice 1974.
58. C. F. Popovici, *Eminescu. Viața și opera*. Chișinău, Cartea Moldovenească 1974.
59. Constantin Noica, *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii românești*. București, Eminescu 1975.
60. Ștefan Cazimir, *Stele cardinale. Eseu despre Eminescu*. București, Eminescu 1975.
61. *Bibliografia Mihai Eminescu, I (1866-1970)*. București, Editura Academiei 1976.
62. Zoe Dumitrescu Bușulenga, *Eminescu. Cultură și creație*. București, Eminescu 1976.
63. Vladimir Streinu, *Eminescu. Arghezi*. București, Eminescu 1976.
64. *Wechselwirkungen in der deutschen und rumänischen Geisteswelt am Beispiel Eminescus* Aus Anlaß des 125. Geburtstages des rumänischen Dichters, in: *Materialien zum internationalen Kulturaustausch*, Hrsg. Institut für Auslandsbeziehungen. Stuttgart 1977.
65. Augustin Pop, *Pe urmele lui Mihai Eminescu*. București, Sport-Turism 1978.
66. Iona Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*. București, Minerva 1978.
67. Elena Tacciu, *Eminescu, poezia elementelor*. București, Cartea Românească 1979.
68. Dan C. Mihăilescu, *Perspective eminesciene*. București, Cartea Românească 1982.
69. D. Murărașu, *Mihai Eminescu. Viața și opera*. București, Minerva 1983.
70. Theodor Codreanu, *Eminescu - dialectica stilului*. București, Cartea Românească 1984.
71. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu și romantismul german*. București, Eminescu 1986.
72. George Munteanu, *Eminescu și eminescologia*. București, Eminescu 1987.

73. S. Paleologu-Matta, *Eminescu și abisul ontologic*. Aarhus, Nordverlag 1988.
74. I. Constantinescu (Hrsg.), *Eminescu im europäischen Kontext*. Augsburg-München, Universität Augsburg – Südost-europa Gesellschaft 1988.
75. Iona Em. Petrescu, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*. Cluj Napoca, Dacia 1989.
76. I. Rusu, *Legendă și adevăr în biografia lui Eminescu*. București, Cartea Românească 1989.
77. Gh. I. Tohăneanu, *Eminesciane*. Timișoara, Facla 1989.
78. Colecția *Eminesciana* – *Eminesciana* Reihe Junimea Verlag, Iași (Hrsg. Mihai Drăgan u.a.):
- (1) Tudor Vianu, *Poezia lui Eminescu*, 1974.
 - (2) G. Ibrăileanu, *Eminescu*, 1974.
 - (3) Grigore Scorpan, *Eminescu*, 1976.
 - (4) *Mihai Eminescu în critica italiană*, Hrsg. Ștefan Cuciureanu, 1977.
 - (5) G. Călinescu, *Studii și articole*, 1978.
 - (6) Amita Bhowe, *Eminescu și India*, 1978.
 - (7) D. Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, 1979.
 - (8) Mihail Dragomirescu, *Eminescu*, 1981.
 - (9) *Eminescu și clasicismul greco-latin*, Hrsg. Traian Diaconescu, 1982.
 - (10) Ștefan Avădanei, *Eminescu și literatura engleză*, 1982.
 - (11) Perpessicius, *Eminesciana*, 1983.
 - (12) Mihai Drăgan, *Interpretări, I-II*, 1983-1986.
 - (13) *Eminescu în critica germană*, Hrsg. Sorin Chițanu und Horst Fassel, 1985.
 - (14) Marina Mureșan-Ionescu, *Eminescu și intertextul romantic*, 1991.
79. Badea Ștefan. *Semnificația numelor proprii eminesciene*. București: Albatros, 1990, 285 p. Conține bibliografie.
80. Ciopraga, Contantin. *Poezia lui Eminescu: Arhetipuri și metafore fundamentale*. Iași: Junimea, 1990, 278 p.

81. Mureșanu Ionescu, Marina. *Eminescu și intertextul romantic*. Iași, Junimea, 1990, 301 p.
82. Constantinescu, Ioan (Hrsg.). *Mihai Eminescu. 1889-1989. Nationale Werte-Internationale Geltung*. München, Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, 1992. Bibliografie p. 137-144.
83. Noica, Constantin. *Introducere în miracolul eminescian*. Ediție îngrijită de Marin Diaconu și Gabriel Liiceanu. București, Ed. Humanitas, 1992, 384 p. Bibliografie p. 376-380.
84. Bădescu, Ilie. *Sociologie eminesciană*. Galați: Porto-Franco, 1994, 285 p. Conține bibliografie.
85. Horvat, Săluc. *Mihai Eminescu: Dicționar cronologic*. Baia Mare: Editura Gutinul, 1994, 299 p. Conține bibliografie.
86. Petrescu, Ioana Em. *Mihai Eminescu - poet tragic*. Iași: Junimea, 1994, 201 p.
87. Spiridon, Monica. *Eminescu, o anatomie a elocvenței*. București, Editura Minerva, 1994, 148 p.
88. Zub, Alexandru. *Eminescu: Glose istorico-culturale*. Chișinău: Editura Enciclopedică Gheorghe Asachi, 1994, 154 p.
89. Zugun, Petru. *M. Eminescu. Fascinația izvoarelor cuvântului*. Iași: Editura Eminescu, 1994, 204 p.
90. Cimpoi, Mihai. *Spre un nou Eminescu: Dialoguri cu eminescologi și traducători din întreaga lume*. București, Editura Eminescu, 1995, 248 p.
91. Itu, Mircea. *Indianismul lui Eminescu*. Brașov: Editura Orientul Latin, 1995, 175 p.
92. Chihaiia, Lăcrămioara. *Luceafărul de Mihai Eminescu. Bibliografie*. Iași, Biblioteca Centrală Universitară, 1996, vol. 2, 121 p.
93. Gheorghe, Fănică N. *Glose eminesciene: contribuții bibliografice 1940-1990*. București: Editura Didactică și Pedagogică, R. A. 1996, 171 p. Conține bibliografie.
94. Vatamaniuc, Dumitru. *Publicistica lui Eminescu: 1877-1883, 1888-1889*. București, Editura Minerva, 1996, 311 p. (Universitas).

95. Voica, Adrian. *Etape în afirmarea sonetului românesc*. Iași: Editura Universității "Al. I. Cuza", 1996, 257 p. Conține bibliografie.
96. Baran, Neculai V. *Maxime și cugetări în opera lui Mihai Eminescu: Comentate sub formă de micromonografie*. Iași, Editura Apolonia, 1997, 218 p. Conține index.
97. Cubleşan, Constantin. *Eminescu în perspectivă critică*. Oradea: Cogito, 1997, 192 p.
98. Munteanu, Ștefan. *Filosofia indiană și creația eminesciană*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1997, 142 p. Cuprinde rezumat în limba franceză. Conține bibliografie.
99. Voica, Adrian. *Versificația eminesciană*. Iași, Junimea, 1997, 315 p.
100. Dorin, Mihai. *Civilizația românilor în viziunea lui Eminescu*. București: Editura Fundației Culturale Române, 1998, 254 p. (Argumente).
101. Vatamaniuc, Dumitru. *Caietele Eminescu: mitologie și document*. București: Editura Fundației România de Măine, 1998, 100 p. Conține bibliografie.

II. 2 CAPITOLE DIN TRATATE

1. Titu Maiorescu, *Critice*, I, S. 170-173, III, S. 129-156.
2. C. Dobrogeanu-Gherea, în *Studii*, I, S. 85-98, II, S. 5-65.
3. W. Rudow, *Mihai Eminescu*. In: W. R., *Geschichte des rumänischen Schrifttums bis zur Gegenwart, durchgesehen und ergänzt von Jacob Negruzzi und C. Bogdan*. Wernigerode 1892.
4. Mite Kremnitz, *Der rumänische Lenau*. In: *Preußische Jahrbücher*, 1910, Bd. 139, H. 3, S. 495-505.
5. Carlo Tagliavini, *Michele Eminescu*, in: *Studi sulla Romania*. Napoli 1923.
6. Eugen Lovinescu, in: *Istoria civilizației române*, II, S. 139-153.

7. Ramiro Ortiz, *Eminescu il poeta romeno della foresta e della polla*. In: Mihai Eminescu, *Poesie*. Firenze 1927.
8. Thomas Frühm, *Schopenhauers Einfluß auf Mihai Eminescu*, in: Jahrbuch der Schopenhauer-Gesellschaft, Heidelberg 1936.
9. Basil Munteano, *Panorama de la littérature roumaine*. Paris 1938, S. 49-66.
10. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*. Bucureşti, Fundația Regală pentru Cultură și Artă 1941, S. 385-418.
11. Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*. Bucureşti, Fundația Regală pentru Cultură și Artă 1943, S. 5-18.
12. Lucian Blaga, *Trilogia Culturii*. Bucureşti 1943, S. 313-331.
13. Perpessicius, *Eminescu-Verkörperung des Volksgenie*, in: "Rumänische Rundschau", Bukarest, XVIII, 1964, S. 116-125.
14. I. Constantinescu, *Ideea de cultură și literatură universală la Eminescu*, in: Anuar de lingvistică, istorie literară și folclor, Iași, Bd. XVI, 1965, S. 177-182.
15. Michael Markel, *Simbolul florii albatre la Novalis și Eminescu*, in: Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Series Philologia, 2, 1965, S. 35-45.
16. Alfred Noyer-Weidner, *Die Einheit des Manigfaltigen in Eminescus, 'Somnoroase păsărele'...*, in Romänische Forschungen, Frankfurt am Main, Bd. 77, 1965, 3-4, S. 259-280.
17. N. Tertulian, *Pesimismul eminescian și pesimismul schopenhauerian*. In: N.T., Eseuri. Bucureşti, EPL 1968, S. 5-36.
18. Liviu Rusu, *Eminescu und Lenau*, in Lenau-Forum, Wien 1970, 3-4, S. 24-36.
19. Liviu Rusu, *Die Tiefendimension in der Erforschung literarischer Einflüsse. Vorgeführt anhand einer Analyse der Beziehungen zwischen dem Dichter M. Eminescu und Schopenhauer*, in: Lenau-Forum, Wien 1971, 1-2, s. 22-32.

20. I. Constantinescu, *Spaltung und Maske bei Eminescu*, in: Romanische Forschungen, 84, 1972, 1-2, S. 182-187.
21. Const. Ciopraga, *Personalitatea literaturii române*, Iași, Junimea 1973, S. 143-152.
22. Al. Dima, *Aspecte naționale ale curentelor literare internaționale*. București, Cartea Românească 1973, S. 87-120.
23. Mircea Zăciu, *Lecturi și zile*. București, Eminescu 1975, S. 47-60.
24. I. Constantinescu, *Moștenirea modernilor*. Iași, Junimea 1975, S. 12-58.
25. Christian Wenzlaff-Eggebert, *Les innovations métriques de Platen et l'originalité du sonnet éminescien*, in: Dacoromania, Freiburg/München 1975-1976, S. 59-63.
26. Renate Grebing, *Mite Kremnitz und Eminescu*. In: R. G., *Mite Kremnitz (1852-1916). Eine Vermittlerin der rumänischen Kultur in Deutschland*. Peter Lang/Frankfurt am Main – Herbert Lang/Bern 1976, S. 30-58 und 83-92.
27. Viorica Nișcov, *Eminescu și Novalis*, în Caietele Mihai Eminescu, Editura Eminescu, 1977, IV, S. 160-179.
28. Horst Fassel, *Mihai Eminescu și profesorul de istorie Ernst Rudolf Neubauer*, în: Hierasus, Botoșani 1978, S. 487-496.
29. Mihai Zamfir, *Retorica poeziei romantice românești*. STRS, S. 172-178.
30. Horst Fassel, *Korrespondenz Kremnitz-Diefenbach*, in: 'Neue Literatur', Bukarest 1980, 1S. 99-104.
31. Ștefan Lemny, *Nationalgeschichte und Weltgeschichte aus der Sicht Mihai Eminescus*, in: Synthesis, VII, 1980, S. 39-48.
32. Al. Zub, *Viziune și desfășurare istorică la Mihai Eminescu*, în: Revista de istorie, București, 1980, S. 1099-1117.
33. *Eminescu, poetul național*, Antologie, introducere, note și comentarii, tabel cronologic von Gh. Ciompec. București, Eminescu 1983.
34. I. Constantinescu, *'Melancolie'. O analiză structurală*, în: Caietele Mihai Eminescu, VI, București, Eminescu 1985, S. 175-185.

35. Ioan Constantinescu, *Die politische Publizistik Mihai Eminescu*, in: *Publizistik* 35 (1990) 1, S. 80-95.

*

36. *Caietele Mihai Eminescu*, Studii, articole, note, documente, iconografie, bibliografie, Hrsg. Marin Bucur, Vol. I-VIII. București, Editura Eminescu, 1972-1989.

37. Lăudat, I.D. *Ibrăileanu despre poezia lui Eminescu; Mihai Eminescu în viziunea primilor săi exegeți: Maiorescu, Gherea, Ibrăileanu*. În: *Pagini de istoria literaturii române*. Iași: Institutul Politehnic Iași, 1990, p. 198-213.

38. Negoitescu, Ion. *Mihai Eminescu*. In: *Istoria literaturii române*. București, Ed. Minerva, 1991, vol. I (1800-1945), p. 106-111.

39. Florea, Pavel. *Mihai Eminescu-valori poetice anticipative*. În: *Din vremea Junimii*, Iași, Ed. Omnia, 1993, p. 71-83.

40. Nițu, George. *Pamfletarul Eminescu*. În: *Pamfletul în literatura română*. Timișoara, Editura de Vest, 1994, p. 129-133.

41. Ornea, Zigu. *Din lecturile lui Eminescu. Dosarul existenței eminesciene. Eminescu la Timpul. Ediția princeps. O nouă biografie Eminescu*. În: *Înțelesuri. Medalioane de istorie literară*. București, Ed. Minerva, 1994, p. 48-54; 54-62; 62-69; 69-74; 74-79.

42. Zăciu, Mircea. *Diptic eminescian*. În: *Clasici și contemporani*. București, Editura Didactică și Pedagogică, 1994, p. 77-86.

ARTICOLE DIN PERIODICE

43. Avădanei, Ștefan (1989): *An Approach through Translation*. În: *Analele științifice ale Univ. "A.I.Cuza" Iași. Literatura* 35, 61-68. <"Trecut-au ani" în engleză>

44. Cărtărescu, M. (1989; 1990): *Seria arhetipală a feminității*. În: *Revista de istorie și teorie literară* 37; 38 (3-4; 1-3, Iul.-Dec.; Iul.-Sep.), 23-29.

45. Diaconu, Dana (1989): *Eminescu în limba spaniolă*. În: *Analele științifice ale Univ. "Al.I.Cuza" Iași. Literatură* 35, 73-79. <Cayetano Aparicio, Maria Gabriela Corcuera, Rafael Alberti, MariaTeresa Leon și Omar Lara - traducători ai poeziei eminesciene în limba spaniolă>
46. Drăgan, Mihai (1989): *Eminescu, the national poet*. În: *Analele științifice ale Univ. "Al.I.Cuza" Iași. Literatură* 35, 5-17. <Translated from the Romanian by Ștefan Avădanei>
47. Maniu, Leonida (1989): *Melancolia ca dramă a cunoașterii*. În: *Analele științifice ale Univ. "Al.I.Cuza" Iași. Literatură* 35, 29-38.
48. Popescu, Iulian (1989;1990): *Timp și vers*. În: *Revista de istorie și teorie literară* 37; 38 (3-4; 1-3, Iul.-Dec.; Ian.-Sep.), 29-33. <În sonetul "Trecut-au anii...">
49. Voica, Adrian (1988-1991): *Ecouri eminesciene și originalitate în schemele ritmice ale sonetelor lui Mihai Codreanu*. În: *Anuar de lingvistică și istorie literară. Seria B. Istorie literară* 32, 25-33. <Centenar Eminescu - Creangă>
50. Voica, Adrian (1988-1991): *Tehnica accentuării în sonetul eminescian*. În: *Anuar de lingvistică și istorie literară. Seria B. Istorie literară* 32, 19-23. <Centenar Eminescu - Creangă>
51. Voica, Adrian (1989): *Tematica sonetelor postume eminesciene*. În: *Analele științifice ale Univ. "Al.I.Cuza" Iași. Literatură* 35, 39-48.
52. Zugun, Petru (1989): *Eminescu în cursurile universitare ale lui G. Ibrăileanu*. În: *Analele științifice ale Univ. "Al.I.Cuza" Iași. Literatură* 35, 80-86.
53. Gionea, Vasile. *Quelques-unes des idées fondamentales d' Eminescu sur la nation, l'Etat, les classes sociales et le travail*. Bucarest: Association d' Histoire Comparative des Institutions et du Droit, 1990, p.77-96. Extras: Recherches sur l'Histoire des Institutions et du Droit, 1990, XV.
54. Heitmann, Klaus (1990): *Inspiratorul poeziei "Luceafărul": Richard Kunisch*. În: *Revista de istorie și teorie literară* 37 (3-4, Ian.-Sep.), 11-20.

55. Holban, Ioan (1990): *Eminescu în Germania*. În: *Cronica* 25 (24, 15 Iunie), 12.
56. Irmscher, Johannes (1990): *Receptarea lui M. Eminescu în Grecia*. În: *Limbă și literatură* (2), 199-203.
57. Pogorilovschi, Ion (1990): *Architectures imaginaires chez Eminesco et Brancusi*. În: *Revue roumaine de philosophie et logique* 34 (1-2, Janv-Juin), 73-94.
58. Romalo-Guțu, Valeria (1990): *Ecouri ale poeziei lui Eminescu în lirica modernă*. În: *Limba și literatura română* (3), 27-29.
59. Săndulescu, Al. (1990): *Eminescu și deformările conjuncturale*. În: *Contemporanul-Ideea europeană* (2, 12 Ian.), 3. <Exegeza deformată a operei lui Eminescu începind cu anul 1950>
60. Wittstock, Joachim (1990): *Crîmpeie din receptarea, în sfera limbii germane, a operei lui Eminescu*. În: *Transilvania* 19 (6, Iunie), 51-53.
61. Ciorănescu, Alexandre (1991): *La pensée politique de Mihai Eminescu*. În: *Revista de istorie și teorie literară* 39 (1-2, Ian.-Iun.), 5-11.
62. Cordoș, Sanda (1991): *Soluții postromantice ale poeziciei eminesciene*. În: *Tribuna* 3 (2, 10 Ian.), 5.
63. Hrimiuc, Gheorghe. *Paralel romantic : Mihai Eminescu și Ion Barbu: Ecouri ale revoltei titaniene*. Extras din Anuar de lingvistică și teorie literară. Tomul XXII, 1988-1991, B. București, Editura Academiei Române, 1991, p. 46-54.
64. Munteanu, Eugen. *Eminescu, und der "Bruch" des modernen europäischen Bewusstseins* München; Freiburg: Verlag Karl Alber, 1991, p. 97-114. Extras din Dacoromania Jahrbuch für östliche Latinität; 8/1991.
65. Simion, Eugen (1991): *Eminescu*. În: *România literară* 24 (33; 34; 35, Aug.; Sep.), 8. <Fragmente critice>
66. Vatamaniuc, D. (1991): *O antologie de poezii germane*. În: *Steaua* 42 (1, Ian.), 38. <86 de poezii germane transcrise de M. Eminescu în perioada studiilor

la Viena și Berlin>

67. Mândruț, Stelian (1992): *Eminescu receptat în Germania*. În: *Tribuna* 4 (3, Ian.), 8.

68. Mănuță, Dan (1992): *Eminescu - repere germane*. În: *Luceafărul* (21, 10 Iun.), 8-9. <Despre: Ioan Constantinescu (Hrsg.): "Mihai Eminescu, 1889-1989,

Nationale Werte - Internationale Geltung", München, 1992>

69. Vatamaniuc, D. (1992): *Eminescu traducător al propriilor poezii în germană*. În: *Steaua* 43 (1, Ian.), 32-33.

70. Vicoleanu, Ion (1992): *Aliterația, element eufonic în versul eminescian*. În: *Ateneu* 29 (1, Ian.), 10.

71. Voica, Adrian (1992-1993): *Aspecte ale rimei compuse în lirica eminesciană*. În: *Anuar de lingvistică și istorie literară*. Seria A. *Lingvistica* 33, 243-252.

72. Bellu, Nicolae (1993): *Cel dintâi comentator al prozei eminesciene*. În: *Steaua* 44 (6, Iunie), 18. <Grigore D. Pencioiu scrie despre "Sărmanul Dionis" în vol. "Proza lui Eminescu", editat la Craiova>

73. Voica, Adrian (1993): *Ritm și punctuație în poezia "Peste vîrfuri" de M. Eminescu*. În: *Limba română* 42 (5, Mai), 255-262.

74. Moraru, Cornel (1994): *Incotro eminescologia? Două cărți de Mihai Cimpoi*. În: *Vatra* 24 (6, Iun.), 5.

<"Spre un nou Eminescu" și "Căderea în sus a Luceafărului">

75. Popa, Mircea (1994): *Eminescu și Baudelaire (I, II)*. În: *Tribuna* 5 (3; 4, Ian.; Feb.), 6; 6.

76. Popescu, Titu (1994): *Contribuții eminesciene în diaspora*. În: *Jurnalul literar* 5 (33-38, Oct.-Nov.), 5.

77. Câmpeanu, Liviu (1995): *Eminescologia, azi*. În: *Familia* 31(1, Ian.), 12-14.

78. Guillermou, Alain (1995): *M. Eminescu: "Doina"*. În: *Limba și literatură* 40 (2), 90-93.

79. Sterpu, Iolanda (1995): *Eminescu - id es sur le théâtre*. În: *Analele științifice ale Univ. "Al.I.Cuza" Iași. Literatură* 41, 45-50.

80. Badea, Gh. (1996): *Destine paralele: Eminescu - Keller - Drosinis*. În: *Convorbiri literare* 130 (6, Iun.), 14. <M. Eminescu - "La steaua" (1886); Gottfried Keller - "Siehst du den Stern" (1851); Gheorghios Drosinis - "Isos" (Poate) (1889)>
81. Cugno, Marco (1996): *"Dialogul" lui Nichita Stănescu cu Eminescu: între "neliniștea de a fi influențat" și "rescriere"*. În: *Viața Românească* 91 (3-4, Mart.-Apr.), 40-46.
82. Cugno, Marco (1996): *"Dialogul" lui Nichita Stănescu cu Eminescu: între "neliniștea de a fi influențat" și "rescriere"*. (urmare din numărul trecut). În: *Viața Românească* 91 (5-6, Mai-Iun.), 16-29.
83. Avădanei, Ștefan (1997): *Neuniversalitatea lui Eminescu*. În: *Forum cultural* (1, Ian.), 1.
84. Eliade, Mircea. *Camões e Eminescu*. București: Rabel, 1997, 23 p. Extras din revista "Vremea", XVI (1943), 9 mai, nr. 687, p. 8-10.
85. Popescu, Titu (1997): *Eminescu în conștiința culturală a diasporei*. În: *Steaua* 48 (1, Ian.), 14-15.
86. Ștefănescu, Alex (1997): *Eminescu - portret și caricatură*. În: *România literară* 30 (24, 18 Iun.-24 Iun.), 4. <Ștefan Dumitrescu: "Eminescu - un Isus al poporului român", Școala de filosofie de la Tulcea, 1997>
87. Vancea, Caius (1997): *"Cazul Grama". La 100 de ani de la încetarea din viață a canonicului profesor dr. Alexandru Grama*. În: *Adevărul literar și artistic* 6 (390, 19 Octombrie), 12-13. <Despre studiul publicat de Alexandru Grama, în 1882, împotriva lui Eminescu.>
88. Vatamaniuc, D. (1997): *In Germania - Opera lui Eminescu pe calculator*. În: *Adevărul literar și artistic* 6 (380, 10 August), 3.
89. Creția, Petru (1998): *Testamentul unui eminescolog*. (Din volumul cu acest titlu, în curs de apariție la Editura "Humanitas"). În: *Adevărul literar și artistic* 7 (425-431, 433-437, 7 Iulie-29 Septembrie), 1, 8-9, 12.

90. Radu, George (1998): *De cine ne "despărțim"?* În: *Adevărul literar și artistic* 7 (417, 12 Mai), 7. <Numărul 265/1998 al publicației "Dilema" consacrat personalității lui Eminescu>
91. Scagno, Roberto (1998): *Simbolistica nefericirii și aspirația spre eliberare în opera poetică a lui Mihai Eminescu*. În: *Viața Românească* 93 (1-2, Ian.-Feb.), 8-18.

(Bibliografia întocmită de Viorica S. Constantinescu. Aducerea la zi, după 1990, o datorăm Serviciului Bibliografic al Bibliotecii Centrale Universitare Iași).

PRECIZĂRI BIOBIBLIOGRAFICE DESPRE AUTORII TEXTELOR DIN ACEST VOLUM

Petru Ursache – Profesor la Catedra de literatură comparată și estetică a Universității “Al. I. Cuza” din Iași; autor a numeroase lucrări, dintre care menționăm: “*Șezătoarea*” în contextul folcloristicii, București, Editura Minerva, 1972; *Prolegomene la o estetică a folclorului*, București Editura Cartea Românească, 1980; *Eseuri etnologice*, București, Editura Cartea Românească, 1986; *T. Maiorescu. Esteticianul*, Iași, Editura Junimea, 1987; *Camera Sambô. Introducere în opera lui Mircea Eliade*, București, Editura Coresi, 1993; *Etnoestetica*, Iași, Institutul European, 1998. Prof. Dr. Petru Ursache este membru al Uniunii Scriitorilor din România, membru în Consiliul de Conducere al Publicației “Limba și literatură”.

Dan Mănuță – Profesor universitar la Catedra de literatură română și comparată a Facultății de Litere Iași; autor al unor articole publicate în: *Convorbiri literare*, România literară, Ateneu, *Cronica*, *Literatură și artă* (Chișinău), *Beitrage zur deutschen Kultur* (Germania). Este, de asemenea, autorul mai multor volume, printre care: *Scriitori junimiști*, *Critică literară junimistă*, *Pe urmele lui Mihail Sadoveanu*, *Liviu Rebreanu sau lumea prezumti vului*, *Analogii*, și traducător: *Operațiunea Anti Ku-Klus-Klan* de Stenson Kennedy (Iași, ed. Moldova, 1993). Profesor Dr. Dan Mănuță este membru al Uniunii Scriitorilor din România.

Gheorghe Macarie – Profesor la Catedra de literatură comparată și estetică din cadrul Universității “Al. I. Cuza” din Iași. Prof. Dr. Gheorghe Macarie a publicat un număr însemnat de articole în reviste de specialitate de prestigiu. Este, de asemenea, autorul mai multor volume, printre care: *Sentimentul naturii în proza românească a sec. al IX-lea*, Editura Minerva, București, 1978; *Geografie literară - orizonturi spirituale în proza românească*, Editura Albatros, București, 1980; *Între arte plastice și literatură*, Editura Trinitas, Iași, 1997.

Adrian Voica – Conferențiar la Catedra de literatură comparată și estetică a Universității “Al.I.Cuza” din Iași. Este autorul volumelor: *Etape în afirmarea sonetului românesc*, Editura Universității “Al. I. Cuza”, Iași, 1996; *Versificație eminesciană*, Editura Junimea, Iași, 1997; *Repere în interpreta rea prozodică*, Edit. Universității “Al. I. Cuza”, Iași, 1998, precum și al unui mare număr de articole publicate în reviste din țară, Italia și Republica Moldova.

Viorica S. Constantinescu – Conferențiar la Catedra de literatură comparată și estetică a Universității “Al.I.Cuza” din Iași. Conf. Dr. Viorica S. Constantinescu este traducător: *Poesias / Poezii* de Teresa de Ávila (ediție bilingvă, traducere din lb. spaniolă, prefață și note), Institutul European, Iași, 1996; *Poveștile Fraților Grimm* (cu prefața traducătorului), Editura Polirom, Iași, 1998, și autor al volumelor: *Arta grădinii*, Editura Meridiane, București, 1992; *Evreul stereotip* (schiță de istorie culturală), Editura Eminescu, București, 1996; *Exotismul în literatura română din secolul al XIX-lea*, Edit. Universității “Al.I. Cuza”, Iași, 1998.

Leonida Maniu – Conferențiar la Catedra de literatură comparată și estetică a Universității “Al.I.Cuza” din Iași. Conf. Dr. Leonida Maniu este traducător: Dante, *Sonetti*, Institutul European, 1997; Rita Boumi-Pappa, *Înflorire în pustiu*, în românește de Andreas Rados și Leonida Maniu, București, Editura Univers, 1974, precum și autor al numeroase studii în reviste de specialitate. A participat cu capitole în monografiile multi-autor publicate în țară.

Mihaela Cernăuți-Gorodețchi – Lector și doctorand la Catedra de literatură comparată și estetică a Universității “Al.I.Cuza” din Iași. Este autor al unor articole publicate în “Analele Științifice ale Universității «Al.I. Cuza»»: *Aliciad or the Quest of Meanings*, Literatură, tomul XLI, 1995; *Concept of the Miraculous in the Old Testament*, Lingvistică, tomul XLI – XLII, 1995 – 1996.

Cătălin Constantinescu – Doctorand la Catedra de literatură comparată și estetică a Universității “Al.I.Cuza” din Iași.

Carmen Andrioiaia – Masterand la Catedra de literatură comparată și estetică a Universității “Al.I.Cuza” din Iași.

Sorin Mocanu – Masterand la Catedra de literatură comparată și estetică a Universității “Al.I.Cuza” din Iași.

Ion Vescan – Bibliotecar - Biblioteca Academiei București

Ioan Constantinescu – Profesor și șef al Catedra de literatură comparată și estetică a Universității “Al.I.Cuza” din Iași, profesor asociat la Universitatea din Augsburg, 1985-1994, coordonator al colecției “Die Rumanische Bibliothek” a Editurii Wißner din Augsburg, Germania, membru în Consiliul Științific al Editurii Junimea. Prof. Dr. Ioan Constantinescu este autor al unui număr important de lucrări publicate în țară și străinătate, dintre care menționăm: *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, București, Editura Minerva, 1974; *Despre exegeza extremei drepte românești. Însmnări polemice*, Iași, Editura Junimea, 1998; *Caragiale – Facetteen seines Werkes*, ed., Augsburg, Editura Universității, 1984; *Eminescu im europäischen Kontext*, ed., Augsburg, Editura Universității și August – München, Editura Societății “Südosteuropa”, 1988. Este, de asemenea, dramaturg: *Don Juan sau întoarcerea la dragoste*, Iași, Editura Junimea, 1994; *Amphitryon. Bisidentul*, Iași, Editura Junimea, 1998, și traducător: Novalis, *Geistliche Lieder / Cîntece religioase*, ediție bilingvă, Iași, Institutul European, 1996; Tieck / Kleist, *Hanswurst als Emigrant / Hanswurst emigrant; Über das Marionettentheater / Despre teatru de marionete*, ediție bilingvă, Iași, Editura Junimea, 1997; Henning Krauß, *Amnezia*, Editura Junimea, 1998.

CUPRINS

O publicație “Eminescu”	5
Cornelia VIZITEU	
PRECUVÎNTARE.....	8
Ioan CONSTANTINESCU	
Cei “doi” Eminescu.....	18
Ioan CONSTANTINESCU	
Contestatori și adulator – “Jugul” lui Eminescu	31
Dan MĂNUCĂ	
Un om al timpului său	42
Petru URSACHE	
Adevărata esență a lui Hyperion (Luceafărul ca natura-naturans).....	50
Leonida MANIU	
Intertextuarea faptului de cultură în poezia lui Eminescu.....	58
Viorica S. CONSTANTINESCU	

Făt-Frumos și proba contextului ideologic.....	69
Mihaela Cernăuți-Gorodețchi	
Între satiră, epistolă și scrisoare literară	85
Adrian VOICA	
“De câte ori, iubito – perspectivă prozodică	113
Carmen ANDRIOAIA	
Efigiile eminesciene și arta plastică românească.....	131
Gheorghe MACARIE	
Mihai Eminescu – semnificația labirintului	140
Sorin MOCANU	
Viziunea romantică asupra “Insulei Fericiților” la Eminescu	147
Cătălin CONSTANTINESCU	
Mihai Eminescu despre «Cvadratura cercului»	157
Ion VESCAN	
BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ	163
Precizări bibliografice despre autorii textelor din acest volum	185

Tiparul la
Imprimeria «ATLAS-CLUSIUM»
Cluj-Napoca