

CONSTRUCȚIA ȘI RECONSTRUCȚIA UNEI IMAGINI: MIHAI EMINESCU

Conf. univ. dr. Gheorghe LATEȘ
Universitatea "Dunărea de Jos", Galați

Abstract: *The cultural identity of a people does by no means stand for a whole lot of historical data, yet it is built and rebuilt according to civilisation values, the common denominator of such operations being the references to aesthetically recognized truths. The poet Mihai Eminescu turned up on the literary scene in a moment when Romanian literature aimed at a cultural European destiny – the consequence of almost a century-old synchronising – yet without being turned to account, the ethnicity element being subject to obvious political connotations.*

Keywords: *image (brand), reconstruction, biographical character, editology, hermeneutics*

Résumé: *L'identité culturelle d'un peuple n'est pas une donnée historique; elle se construit et se reconstruit en fonction des conjonctures de civilisation, le point commun de ces opérations étant l'appel à des certitudes esthétiquement validées. Le poète Mihai Eminescu fait son apparition à un moment où la littérature roumaine assumait un trajet culturel européen, effet d'une synchronisation de presque un siècle, mais elle n'avait pas de certitudes de valorisation, celles-ci étant remplacées par l'ethnicité aux connotations politiques évidentes.*

Mots-clé: *image (brand), (ré)construction, biographisme, éditologie, herméneutique*

Dihotomiile conceptuale de tipul **corsi e ricorsi**, **incrementa atque decrementa**, **utopie și distropie** incumbă, ca operație obligatorie și necesară,

recuperări de varii tipuri: nimic nu se întâmplă fără ca factori anterior să genereze/fecundeze/catalizeze un timp ce se vrea novator, dar care nu poate anticipa viitorul fără a lua în calcul un anumit traiect al devenirii istorice. Acesta este și cazul literaturii române, în general, al oricărui creator de marcă, în special, căci substanța unui fapt de cultură relevant o dă și anterioritatea, rădăcinile trecutului, rămase vii încă în solul spiritualității înalte. Mai ales cultura majoră ține să îmbine în proporții bine cumpănite retrospectiva și prospectiva temporală: doar astfel un fapt gândit pentru dăinuire lungă își probează rezistența pe care trecutul i-o justifică, iar viitorul i-o confirmă. Memoria vremurilor este selectivă, reținând parte din elementele cu semnificație și uitând inevitabil altele – straturile de uitare acoperă deopotrivă amănunte relevante și nerelevante. Arheologia, înțeleasă ca recuperare și semantizare a trecutului, are un rost precis, chiar și atunci când o înțelegem ca o căutare de dovezi spirituale, ca o aducere spre un sens contemporan a unor fapte și imagini al căror sens s-a pierdut sau s-a estompat¹.

Considerațiile de mai sus sunt perfect valabile și în cazul lui Mihai Eminescu, creatorul pe care cultura română l-a menținut la cote înalte de receptare, fără ca sinuozitățile istoriei să-l coboare din zone înalte a spiritelor tutelare. Consecvența receptării pozitive este cu atât mai relevantă cu cât, chiar și epoci marcate de spirit nihilist, n-au îndrăznit să-i conteste valoarea decât prin voci singulare, explicabile mai ales prin rațiuni de subiectivitate excesivă. Și totuși, generațiile posteminesciene, în succesiunea lor firească, au pierdut printre degete câte ceva din substanța personalității creatoare a acestuia, nu neapărat din netrebnicie, ci pentru ca spiritul vremii a suferit mutații semnificative, ceea ce ar presupune și revalorizări ale unor componente ale Operei, în paralel cu trecerea în plan secund sau chiar uitarea altora. În consecință, recuperarea laturilor pierdute, reinsertia lor în sistemul valorizării maxime și resemantizarea lor sunt operații mai mult decât necesare. Pentru că fiecare generație își construiește sau își asumă o anumită imagine, mai mult sau mai puțin completă a lui Eminescu, trecând într-un fond pasiv ceea ce altele au supralicitat, pierderile sunt inevitabile, iar recuperările mai mult decât necesare.

Însuși poetul a fost un spirit recuperator, un soi de **Ianus bifrons** al poeziei/culturii române ce și-a proiectat misia argonautică având în vedere

¹ *Un dicționar de idei pierdute*, Timișoara, Ed. Amarcord, 1995, aparținând lui G. I. Tohăneanu, se constituie într-un veritabil **memento** pentru cultura noastră. Nu doar trecutul își pierde urmele, ci și spiritualitatea rățăcește și apoi uită sensuri care i-au marcat devenirea.

deopotrivă trecutul, dar și viitorul. Setea sa, niciodată ostoită, de a cunoaște și de a-și asuma trecutul cultural al umanității, deschiderile sale curajoase spre științe și arte din timpuri rezolute nu sunt întâmplătoare; în ceea ce s-a produs și consumat ca fapt de cultură, el vede germeii viitorului. Un fir nevăzut leagă ideile trecutului de germeii viitorului, iar vizionarul din el găsește suficiente punți și cauzalități care să interconecteze aceste dualități temporale. În primă instanță, aceste dualități temporale ar putea fi gândite ca fiind antinomice din punct de vedere conceptual și antitetice din punct de vedere categorial. Așa le-a și considerat exegeza eminesciană, care, din nevoia de a-i plasa în sfera de influență a romantismului, a văzut în el un poet al antitezelor, ceea ce este valabil în etapa de tinerețe, dar nu-și mai are acoperire ulterior. Drept consecință, raportarea la sintagma cusaniană, *coincidentia oppositorum*, a devenit un lot comun al demonstrației apartenenței sale la curentul romantic.

După un secol de efort consacrat menit să-l anexeze la remorca romantismelor străine sub buna intenție comparatistă, s-a observat într-un sfârșit precaritatea argumentației și mai ales dificultatea de a-l menține în zona valorilor certe și consacrate. S-a apelat în consecință la un corectiv (**Biedermaier Romanticism**)¹ care ar rezolva problema defazării cronologice (romantismul european se încheie la 1850, iar Eminescu abia se naște atunci) și pe cea a atâtor mărci romantice ce lipsesc din poezia sa: supralicitarea eului, sensibilitatea naturistă, viziunea catastrofic-antitetice, pesimismul extrem, etc. Noile vecinătăți ce i se stabilesc, mai puțin onorante decât cele ale **High Romanticism-ului**, în loc să-i avantajeze, mai degrabă îl proiectează în zona valorilor relative, deci ușor contestabile și neantificate din rațiuni care adesea scapă cititorului obișnuit pe care erudiția seacă și arguția bine condusă îl pot deruta. Tocmai de aceea preferăm ideea de complementaritate a antinomiilor eminesciene în locul celei de **coincidentia oppositorum**, iar drept consecință a acestei substituții de reprezentare, preferăm ca în locul apartenenței poetului la romantism să operăm cu conceptul de eminescianism².

¹ În critica română, ideea a fost pusă în circulație de Virgil Nemoianu (*Îmblânzirea romantismului*, București, Ed. Minerva, 1994) și îmbrățișată cu entuziasm de Nicolae Manolescu (*Istoria critică a literaturii române*, I, București, Ed. Minerva, 1990, V, mai ales cap. Cele două romantisme, pp. 161-167).

² Cu argumente diferite de la caz la caz, demonstrăm avantajele interpretative ale unui astfel de demers în lucrările noastre anterioare: *Mihai Eminescu — orfism și gnomism*, Iași, Ed. Junimea, 2001, și *Gradul zero al receptării eminesciene*, Iași, Ed. Junimea, 2003, și *Eminescianismul*, Iași, Ed. Junimea, 2005.

Nu spiritul de frondă, nu nevoia de originalități ieftine și nici intenția de contemporanizare forțată ne-au determinat la o astfel de operație de resemantizare a lui Eminescu, ci constatarea tristă că Eminescu nu s-a universalizat decât într-o măsură prea mică pentru valoarea în sine a geniului său poetic. Ca toate popoarele tinere, dornice de afirmare culturală rapidă, românii, neam vechi în istorie, dar încă tânăr în cultură, au resimțit și încă resimt, la modul dureros, această nerecunoaștere plenară a valorii celui în care ei cred cu toată sinceritatea, și de aceea dau vina pe limbă, care nu e de largă circulație, pe factorul politic dezavantajant, și, în plan cultural, pe suficiența lumii occidentale, care nu e dispusă să privească și dincolo de Viena. Sigur că și acestea pot fi luate în calcul într-o dezbatere largă, dar ele sunt cauze minore în raport cu cele la originea cărora suntem chiar noi: obsesia naționalului, ignorarea orizontului de așteptare al cititorului occidental, traducerile neconcludente, texte însoțitoare pline de superlative autonomazice care nu numai că nu conving, dar obțin exact efectul contrar. Eminescu și-a făcut pe deplin datoria în raport cu noi, mai rămâne ca și noi să obținem efectul dorit în planul universalizării, justificat de potențialul uriaș de consacrare conținut în Opera sa.

Între Eminescu și noi s-au interpus munți de erudiție și, evident, zgura timpului, amândouă afectează, în feluri diferite, accesul la textul ce conține gândul poetului în starea sa genuină. Ceea ce, în primă instanță, pare a fi o probă a valorii, căci doar marilor spirite li se consacră biblioteci întregi de hermeneutică erudită, se dovedește în raportul autorului cu cititorii un factor inhibant, o explicație, una dintre multele posibile, a refuzului celor trecuți prin instrucția liceală, de a reveni ulterior la scriitorii studiați în școală, inclusiv la Eminescu. Chiar dacă orice "bucher" îl indică drept "cel mai mare poet român al tuturor timpurilor", „poetul național", "poetul nepereche", etc., aceasta nu înseamnă că își poate argumenta afirmația sau că aceasta este rodul unei deliberări în urma unor evenimente de lectură. Starea de fapt incumbă ea însăși o necesară recuperare a poeziei eminesciene și nu numai, copleșită de atâtea locuri comune și comodități de gândire al căror efect este surprinzător de prezent în reprezentările mintale, imaginarul românului instruit. Ar fi de dorit, deși nu mai este posibilă o receptare entuziastă de tipul celei care, la sfârșitul veacului XIX, a generat un cult al poetului, manifestat prin memorarea poeziilor din ediția Maiorescu, prin conservarea tuturor amintirilor și relicvelor eminesciene, prin imitarea formei și asumarea ideilor acestuia. Fenomenul ca atare, numit "eminescianism imitativ", nu mai este posibil, nici util într-o receptare conformă cu spiritul veacului (*Saeculum*),

dar nici nu s-au găsit forme substitutive pentru a valoriza ceea ce numim “moștenirea eminesciană”.

Dezideratul recuperator este cu atât mai pregnant cu cât Eminescu însuși a fost un spirit veșnic atent la ceea ce umanitatea, în sens larg, sau cultura română, în sens restrâns, au produs ca fapte relevante și apte să fie înglobate în “universul său de gânduri”. Evident că spiritul său dual, retrospectiv și prospectiv în același timp, a fost extrem de selectiv, neasumându-și (nici n-ar fi fost posibil) integritatea culturii universale și naționale, ci doar ceea ce, într-un fel sau altul, se plia pe gândirea sa și era apt să-i ofere temelia și pretextul gândului înaripat. De aceea și vedem în demersul bine intenționat, chiar polemic, al filosofului Constantin Noica¹, un mod exagerat de valorizare a celui care a declinat insistent calitatea de „cult”, preferând-o pe cea mai nuanțată de “cultivabil”, adică o stare potențială, tranzitorie și fluidă a ființei sale spirituale, opusă completitudinii, suficienței și chiar perfecțiunii. Moda sursologică, generată de pozitivismul veacurilor din urmă ale celui de-al doilea mileniu creștin, a avut un impact remarcabil, demn însă de o cauză mai bună; s-a încercat explicarea geniului eminescian prin influențele exercitate asupra sa de modelele culturale rezolute². La rândul lor, comparații au procedat similar, raportându-l pe Eminescu, la modele de autoritate în plan literar și chiar cultural, și neuitând să indice posibilele surse pe care poetul le-ar fi folosit cu sau fără indicarea expresă a acestora³. Varietatea “surselor” l-a impresionat și pe George Călinescu, cel care în anii '30 ai veacului al XX-lea a încercat să ordoneze universul dedalic al manuscriselor eminesciene în care a identificat constituenții culturii acestuia⁴. Ulterior, efortul sursologic s-a manifestat exponențial, fără însă ca această risipă de energie să explice geniul eminescian altfel decât la modul mecanicist. Autoritatea modelelor, incontestabilă ca realitate în sine, se

¹ Noica, Constantin, *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii românești*, București, Ed. Eminescu, 1975.

² Reținem aici doar câteva dintre titlurile semnificative: Cornea, Paul, *Eminescu și predecesorii*, în volumul *De la Alexandrescu la Eminescu*, București, Editura pentru literatură, 1966; Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, *Eminescu și înaintașii săi*, în volumul *Valori și echivalente unamiste*, București, Ed. Eminescu, 1973; Tacciu, Elena, *Trei poeți preeminescieni*, București, Ed. Minerva, 1978; Vintilescu, V., *Eminescu și literatura înaintașilor*, Timișoara, Ed. Facla, 1983.

³ Seria veche a colecției *Eminesciana* a Editurii Junimea din Iași, preponderent recuperatoare, a avut în vedere mai ales acele texte vechi și noi care îl explicau pe Eminescu prin influențe. Numărul lor este de-a dreptul impresionant, dar preferăm să nu le nominalizăm.

⁴ Călinescu, George, *Cultura. Eminescu în timp și spațiu*, în vol. *Opera lui Mihai Eminescu*, I, București, Editura pentru literatură, 1969.

răsfârânge în moduri și grade diferite asupra celor care le frecventează: creatorii de marcă le asimilează cu factorii catalizatori, iar spiritele mărunte le urmează îndeaproape, mimetic sau pastișant. Chiar dacă dispăre din viața literară la 33 de ani, Eminescu aparține cu certitudine categoriei dintâi și de aceea nu-i slujesc prea mult subordonările față de culturi, curente sau scriitori cu care s-a întâlnit în ceasuri aurorale ale vieții sale.

Personalitate recuperatoare și sintetizatoare, Eminescu își asumă un rol poetic în lirica vremii sale, străin de orgolii nemăsurate, de fronde gratuite sau de ambiții de a ocupa prim-planul literaturii. Întâlnirea sa cu Junimea, grupare ce-și propusese să rupă cu tradiția politizată a literaturii române, este cu atât mai imprezvizibilă cu cât tânărul poet, student la Viena, se afiliase unor grupări antijunimiste, și-și proiecta o carieră lirică puternic marcată de creația populară, de lirica romantică germană, de entuziasmul belicos al unei generații ce-și proclama dreptul la existență demnă în cadrele vieții publice imperiale. Lucrarea Junimii era încă în faza demolărilor răsunătoare (vezi antologia de poezie **O cercetare critică...**, sau **În contra direcției ...**), toate conținând critici virulente la adresa lucrării înaintașilor. Până la 1870, chiar Eminescu se manifestase public prin textele încredințate *Familiei* orădene în forme ce dovedesc atașament profund față de tradiția literaturii române, deci în vădită contradicție cu direcția **Convorbirilor literare**, publicație ce ajungea la Viena și provoca vii dispute printre studenții români. Dacă primul și al treilea text, încredințate revistei ieșene (**Venere și madonă și Mortua est**) erau în linia european-germanofilă a acestuia, cel de-al doilea surprinde prin cutezanța cu care tânărul Eminescu tranșează o chestiune de principiu poetic, declanșând o veritabilă polemică cu ideile lui Titu Maiorescu din **O cercetare critică...**, semn clar că citise studiul și-l tulburase inițial în convingeri, obligându-i mai apoi să ia atitudine distanțatoare față de o demonstrație coerentă, dar lipsită de fiorii vibrației poetice.

Textul poemului și scrisoarea însoțitoare adresată lui Iacob Negruzzi formează un tot conceptual, în parte se susține afinitatea cu ideile pragmatice ale grupării, pe de alta însă se procedează la o disjungere, firească din partea celui care radiografiază poezia înaintașilor cu o măsură adecvată liricului, cu ochi de poet. "Naivitatea sinceră neconștientă" a înaintașilor este pusă în relație cu "neîncrederea sceptică în propriile creațiuni" a epigonilor ce sesizează faptul că „imaginile nu sunt decât un joc". Se operează astfel o diferențiere esențială între poezia înțeleasă ca entuziasm creator, scăpat de sub controlul rațiunii, și poezia nouă, "trezită dar rece", ceea ce se vrea o explicație a conștiinței de sine, a autovalorizării actului poetic și mai puțin o critică a noii poezii. Resemantizarea cuvântului "epigon", care în forma lui

plurală dă titlul textului poetic, e utilă și conformă cu „logica” eminesciană. Epigonii nu mai sunt, așadar, doar “urmași nedemni de înaintași”, ci mai degrabă “oamenii timpului modern”, cei care consumă deplin cu spiritul veacului, cu noua percepție a poeziei. Premoniția eminesciană sugerează drumul pe care îl va urma poezia viitorului ce se va despovăra de sentimentalism, iar în locul lăsat gol de acest obiect predilect al poeziei, se vor așeza firesc imaginile construite cu ajutorul senzațiilor, deci lucid, fără vreo urmă de iraționalitate. Este exact ceea ce n-a intuit Maiorescu la 1867 când își redactează „cercetarea critică” și nici n-a corectat ulterior afirmațiile (acute în numele unui romantism ce-și domolise demult avânturile entuziaste.

Mai radical decât scrisoarea care a stârnit mirare printre junimiști, ce-i răspund prompt la poșta redacției („Meritul poetic e incontestabil, chiar când nu ne-am unii cu totul în idei. Mulțumiri sincere”) este poemul propriu-zis, replică polemică și publică (scrisoarea avea totuși caracter privat) a unui tânăr poet la o analiză făcută de inși fără trăirea actului creator. Dincolo de istoria vivantă a poeziei române, antologată și refuzată aproape în bloc de Junimea, textul **Epigonilor** conține două strofe de maximă semnificație pentru ceea ce numim asumarea conștientă a valorii: cea închinată lui Andrei Mureșanu, poet insignifiant proiectat de Eminescu într-un mit personal, și cea care definește poezia în relație cu “cugetarea sacră”. În esența lor, cele două strofe spun altceva decât afirmase atât de categoric Maiorescu. Poetul are atributele lui Orfeu, „miticul poet”, iar verbele prin care e circumscris actul poetic (scutură, rumpe, cheamă, smulge, spune, apune) trebuie luate în considerare ca dependențe de Logosul – Verb și nu ca desemnând acțiuni propriu-zise. Sunt verbe specifice actului poetic al căror sens se degajă doar în măsura în care le atribuim „miticului poet”, Mureșanu fiind doar un succedaneu liric al poetului orfic în general.

Condiția poeziei începe de la definiția. acesteia și de aceea strofa conținând cele două întrebări („Ce e cugetarea sacră” și “Ce e poezia?”) și răspunsurile lui Eminescu la acestea se vrea o replică polemică la definiția maioresciană („Poezia, ca toate artele, este chemată să exprime frumosul, în deosebire de știința care se ocupă de adevăr.”) și la componentele poeziei în viziunea acestuia. Gratuitatea actului poetic în viziunea eminesciană este sugerată prin joc”, iar instrumentele jocului sunt imaginile („icoane”) și ideile („glasuri tremurate”). În același timp, poezia are atribute paradizice și, de aceea, e văzută ca „înger palid cu priviri curate”, ca intermediere între pământ și cer, despovărată de atributele lutului primordial. Purpura și aurul, ca însemne ale valorii, sunt puse în relație cu “țărâna cea grea”, metaforă a lumii terne. Definiția eminesciană a poeziei are în vedere conturarea acesteia

cu mijloace specifice actului poetic, e o definiție de poet, în deosebire de cea maioreșciană, realizată dintr-o perspectivă estetică-filosofică. De aici trimiterea la "cugetarea sacră" ce desemnează mai degrabă "filosofia" decât religia, cum s-a crezut în mod eronat. Peste „cadavrul trist și gol” al lumii, poetul epigonic, omul în general, pune „haine de imagini”. Metafora din urmă afirmă cu claritate conștiința depășirii convenției romantice, timpurile eminesciene fiind dominate de primatul imaginii; în sens mai larg, e o despărțire de romantismul generic al înaintașilor, de poezia iluzionantă.

În forme mai mult sau mai puțin voalate, Eminescu demonstrează cu argumente numeroase depășirea conceptului de poezie nouă, așa cum a fost aceasta definită de Maiorescu. Poetul e ancorat în cea mai deplină actualitate poetică, simte mișcările subterane ce duc inevitabil la "icoană și simbol", regretă nostalgic o convenție majoră de lirism și anunță ivirea unui nou concept de poezie "trezită dar rece", foarte aproape de convenția parnasiană pe care n-o numește, dar o circumscrie cât se poate de exact. Toate acestea se petrec la 1870, anul apariției **Epigonilor** în **Convorbiri literare**, încât ne întrebăm ce rost mai are în exegeză invocarea antitezei ca figură de compoziție, când în realitate demonstrația converge spre asumarea conștientă a noii convenții lirice ce domină deja scena poeziei europene, dar pe care Maiorescu o ignorase.

Texte complementare, **O cercetare critică... și Epigonii** marchează în chip fericit întâlnirea dintre spiritul critic al Junimii și spiritul liric al lui Eminescu. Pentru lucrarea ei atât de ambițioasă, gruparea ieșeană avea nevoie de scriitori care să consune cu "sinteza generală în atac". La rândul lui, Eminescu avea nevoie de un alt suport și sprijin decât cel oferit până atunci de *Familia* și Iosif Vulcan. Întâlnirea era previzibilă din partea lui Eminescu, cel care citea cu asiduitate *Convorbirile...* și așteptată cu înfrigurare de membrii Junimii. Efectul în timp al acestei întâlniri poartă numele de eminescianism, concept premergent în raport cu junimismul care eșuează în cele din urmă în politicianism, pe când cel dintâi rămâne ca o achiziție definitivă a literaturii române. În chip logic, la doar un an de la această întâlnire de spirite complementare, plasabile în categoria goetheană a "afinităților colective", Maiorescu se va grăbi să anunțe ivirea „direcției noi”, produs inerent al spiritului junimist, căruia Eminescu îi dăduse confirmare și justificare. Miza înaltă a operației de consacrare a lui Eminescu stă la baza eșafodajului construcției eminescianismului, pe care generațiile următoare îl pun în relație cu mișcarea junimistă, cu premoniția lui Maiorescu. Distrucția junimistă și construcția eminesciană își coroborează în timp efectele, dintre

care cel mai de seamă pare a fi acest prim eminescianism, nonconformist estetizant și mai ales sincron cu timpul.

Dincolo de incandescența polemicii, se află acel efort recuperator gândit de Eminescu la modul sincer ca o revalorizare a ceea ce a fost din perspectiva unui prezent epigonic, ceea ce vrea să însemne incapabil să retrăiască entuziasmul vremurilor eroice. Receptat mai ales ca „istorie vivanță”, textul **Epigonilor** își probează ca timp prospețimea conceptuală și servește din plin ideea (imaginea de **Ianus bifrons** a lui Eminescu).

În definitiv, ce-a înțeles mai bine Eminescu, practicician al poeziei, deci Maiorescu, teoretician al acestuia? Dincolo de concepte și acuratețea definirii acestora, cu instrumente poetice sau teoretice, disputa este condusă de Eminescu spre ideea necesarei/obligatorii recuperării a ceea ce s-a petrecut ca experiență vizionară, ca mecanism de generare a poeziei, ca trăire lirică în lirica înaintașilor. Fără aceasta, nu putea fi gândit un viitor al poeziei românești; Junimea credea într-un început absolut, Eminescu într-o continuitate firească. Timpul a dat dreptate însă acestuia din urmă.

Factorul recuperator, cel care generează de fapt primul gândit ca o construcție cu sens contrar, este contemplația numită cvasiexplicit prin verbul *vid* (“Văd poeți...”). Aceasta nu se reduce la o privire de suprafață, nu se limitează la un prezent oarecare, fiind mai degrabă o stare durativă, un extaz ce-i permite poetului să treacă de aparența înșelătoare a clipei. Privirea, sinonimă cu contemplația și presupunând acces nelimitat la firea dintâi, este opusă vederii, stăruind pe obiectual, pe suprafața aparentă. Enunțul “Văd poeți” este în consecință sinonim cu contemplația recuperatoare de trecut, de sens pierdut al lumii, de esență a lucrurilor. Distincția, încă neclară la momentul 1870, devine evidentă în **Luceafărul**, unde regimul semantic al verbelor „a vedea” și „a privi” este bine delimitat, cel dintâi vizând aparența, iar cel de-al doilea esența: “Îl vede azi, îl vede mâni,/ Astfel dorința-i gata,/ El iar, privind de săptămâni,/ Îi cade dragă fata”. “Azi, mâni”, asociate cu vederea, se opun duratei ample „de săptămâni” raportabile la o contemplație amplă („privind”). Distincția semantică dintre a vedea și a privi există și în “Epigonii” (“Văd poeții...” sau “Când privesc zilele de-aur...”), nuanțele durative nefiind încă la fel de tranșante. Și totuși, privirea pogorâtă peste „zilele de-aur a scripturilor române” are durată și amplitudine semicică mai mult evidentă decât “văd poeți” prin care se indică sursa poeziei și nu efectul actului poetic. Dacă Eminescu își propune aici o recuperare a trecutului liric, pe care îl pune în relație de adversitate: (“Iară noi? noi, epigonii?...”)) cu trecutul, ceea ce nu e totuna cu antiteza (coordonarea adversativă nu presupune incompatibilități antitetice), cititorul contemporan are șansa de a

recupera un poem pe care didacticismul îngest l-a uzat în exces, cu virtuți polemice și programatice remarcabile. Eminescianismul genuin găsește în acestea toate elementele de distinctivitate conceptuală, ceea ce-i probează validitatea și perenitatea lirică.

Din aceeași etapă fremătătoare și entuziastă datează și amplul poem **Memento mori**, din care poetul a publicat doar un fragment, **Egiptul**, în **Convorbiri Literare**¹, restul urmându-și cursul metamorfozelor continue ale atâtor structuri poematice fără de sfârșit, laboratoare ale gândului plutonic nelimitat de vreo constrângere. Ca și-n cazul anterior, recuperarea nu vizează doar succesiunea epocilor îndepărtate, un soi de dioramă a civilizațiilor, analogă cu **Legenda secolelor** a lui Victor Hugo, ci merge mult mai departe, spre o recuperare a Paradisului atemporal și aspațial, produs al fantaziei urieșești, deopotrivă umană și divină. Cum sensul Paradisului este dat de lumină, care-i este și atribut prim (v. „lumină, căldură și toate din belșug”), poetul își gândește construcția poetică sub forma unei viziuni cvadruplete în funcție de cardinalele geografice, în accepția lor omenească, și de extremitățile axiale spațio-temporale, corespunzătoare indo-europenismului orizontal, echivalat cu spațiul și hiperboreanismul vertical, indicând timpul. Până la urmă, vasta panoramă a lumilor apuse trece în plan secund ca idee ordonatoare, locul prim luându-l raportarea tuturor acestora la ideea paradiziacă pe care fiecare în parte, de la “sălbateci negri” până la revoluționarii francezi, o ascunde ca năzuință intimă nemărturisită, dar enunțată expres de poet în debutul textului. De aceea, el își îndeamnă “luntrea vieții” să-l ducă „Până unde-n ape sfinte se ridică mândre valuri,/ Cu dumbrăvi de laur verde și cu lunci de chiparos,/ Unde-n ramurile negre o cântare-n veci suspină,/ Unde sfinții se preîmblă în lungi haine de lumină, ...”, adică într-un tărâm atemporal și aspațial, jinduit de om încă din clipa când a căpătat conștiință de sine.

Surprinzătoare și fascinantă, viziunea eminesciană ce-o depășește în amplitudine și pe cea a lui Dante, își are obârșia în acea fantazie urieșească a geniului ce gândește spațiul și timpul din perspectiva eului însetat de absolutul dezmarginat. Tocmai de aceea îi conferim o funcție recuperatoare, în sens primar, căci permite accesul la profunzimi de gândire poetică cu valențe de universalizare mult mai relevante decât o pastişă hugoliană.

¹ În ședința Junimii din 1 septembrie 1872, Eminescu a citit fragmente din *Egiptul* și începutul *Evului de mijloc*, cel dintâi fiind publicat în *Convorbiri Literare* din 1 octombrie 1872.

Marile axe spațiale, în sens categorial (hiperboreeană și indo-europeană) sunt cele care îi impun poetului o filosofie a istoriei percepută mitic, poetic și vizionar, nu ca *memoria humanitatis*, ci mai degrabă ca *mnemosyne*, adică amintire a trecutului desfășurat în coordonate ample și care converg spre neantificare, spre refacerea stării de Apeiron în care „spaț și timp” se reunesc pentru a deveni apoi **Chaos** și urmând treptele devenirii, **Cosmos** și Lume. În acest „plan” al istoriei, percepția spațială a poetului are în vedere crearea unui topos de dimensiuni quasi-planetare, mai exact spus, circumscris modului de reprezentare a lumii de către *homo europaeus* ce-și are sorginea în Helada înțeleasă ca punct genezic, de convergență, în primă instanță, a spiritului grec dornic de a înțelege lumile din jur și apoi de divergență a acestuia spre zonele cardinale: Nord și Sud, care prin extensie devin „zenit” și „nadir”, Răsărit și Apus, nu în sens geografic, ci spiritual. Chiar dacă o enunțăm prima, categoric verticalității beneficiază de o reprezentare mai sumară decât cea a orizontalității; își impunea predominanța din rațiuni poetice. Aparența lor antitetică nu trebuie să surprindă, căci acestea țin mai degrabă de realitățile Lumii în curgere veșnică, pentru care contradicția este fundamentală („Antitezele sunt viață”). La o privire mai atentă și însumând contextele în care viața și moartea apar în imagini comune, se poate constata o relație specifică imaginarului eminescian, aceea a complementarității, poate chiar a includerii uneia în cealaltă, căci prima dă sens celei de-a doua, o condiționează, o susține și o semantizează. Categoriile **“aproapelui”** și **“departelui”** cu care operează Edgar Papu¹ vizează în mod explicit spațialitatea, preeminența **departelui** fiind efectul firesc al egalizării reprezentării acestuia prin Nord și Apus, adică prin sus, și înainte, nefiind vorba neapărat de precizie geografică, ci de proiecția acestor simboluri în imaginea sintetică a Lumii, de escatază a acesteia prin apă și foc, elemente prezente în reprezentarea Apocalipsei din mai multe religii, inclusiv cea creștină. (note: cu trimitere la biblice).

Primordiul eminescian al morții, impus prin **Memento mori** ca element definitoriu al viziunii sale lirice, se repercutează prin largă iradiere de sensuri în reprezentarea universului generic, nu în sens concret, fizic, senzorial, ci mai degrabă imaginar și conceptual („universul cel de gânduri”). De aici, simbolistica tipic eminesciană a Sudului, identificat cu apa, în ipostaze de mare și egalizată cu mormântul (**sema** platoniciană); reprezentarea marină presupune deci trimitere la primatul genezic (“caotic” adâncime”, „al valurilor nalt întunerice”), la Nordul generic, “regele Nord”,

¹ Papu, Edgar, *Poezia lui Eminescu. Elemente structurale*, București, Ed. Minerva, 1971.

reprezentat prin simboluri consacrate de tipul Odin, Freia, Valhala, include în sfera sa mitologică și pantheonul dacic (Zamolx, Decebal, Dochia), tocmai pentru ca ambele spații istorizante presupun vechimea, ideea luminii generice, a celestului („mari grădini suite'n nori”) sau aspirația spre acestea (piramidele “trufașe / Și eterne ca și moartea”), a gândirii ce declanșează geneze în spirit. Piramida și muntele sunt, așadar, simbolurile poetice ale celestului perceput din perspectiva terestrului. „Ale piramidei visuri” ținesc spre „borealitatea” generică¹ pe care o egalizează cu “septentrionul însuși”, expresii ale elementarului Nord și Sud, cer și mare se reprezintă ca luminiscenta prin albul astral, care, prin reflectare în mare, devin albastru, alb de culoarea astrelor, alb astral.

Dacă visul de moarte al umanității e simbolizat prin “piramidele 'nvechite” care “urcă 'n cer vârful lor mare”, cel al pământului se reprezintă prin munte (“jumătate 'n munte, jumătate 'n infinit”). Biruința generică a Nordului („Nordul m-a învins”) se repercutează la nivelul conștiinței de sine, macrocosmice, ca triumf al lumii asupra spiritului („ideea m-a lăsat”). Caoticul masiv, spațiu genezic al vieții, al civilizațiilor, se opune așadar apoteozei celeste, reprezentată prin lumină stelară, cosmică și nu solară, căci acest *centrum* al universului e localizat de poet într-un Răsărit conceptual. Reprezentarea eminesciană a lumii e una de tip genezic, ea urmează sensul rotirii din spirala dionysiacă și de aceea Nordul apunând („E apus de zeități”) se regăsește în Apusul gândului cezaric („asfințire de idei”); acesta la rândul lui se prăvale peste Sudul elenico-egiptean acoperindu-l cu uitarea morții, iar Pantheonul imortalității sufletului migrează în cele din urmă spre Răsăritul dacic, tânăr și nemuritor care-și reunește simbolurile vitalității generice (pădurea, apele, pământurile, cerul) cu cele ale Nordului ideatic și tot așa în rotire nesfârșită.

Axa orizontalității este un succedaneu firesc al panoramării („a istoriei mari pânze”): ea nu mai presupune o luminiscentă cosmică în irizări de albastru celest sau marin, ci o fluiditate peremptorie — umanitatea, cu civilizațiile ei, curge spre un sfârșit previzibil, fixat undeva „mai departe, mai departe”. Lipsa precizunii spațio-temporale e un efect direct al vizionarismului ce se identifică cu gândirea mitică, cu acele „mite-albastre”. Că e “neagră” sau “senină”, după caz, depărtarea are în vedere această fluidizare a istoriei (*panta rei*), reprezentarea acvaticului ca simbol feminin prin excelență și de aceea „lungile unde” ale Nilului, infinit-acea grădină” tăiată de fluviu, în Dacia hiperboreeană, “șiroiurile” sau “șiroaiele lungi” ale

¹ Negoșescu, Ion, *Poezia lui Eminescu*, București, Ed. Eminescu, 1968, p. 80.

apelor sau fulgerelor, "brazdele de argint" ale apelor, „lungile valuri" ale Dunării concordă la realizarea unui imaginar poetic stând sub semnul acestei fluidizări a istoriei umanității, care izvorăște "din infinit" și se îndreaptă spre inevitabila stingere, căci "eternă-i numai moartea, ce-i viață-i trecător". Fluiditatea, reprezentată ca trecere, curgere, prăpăstuire, devine un mod de reprezentare a vieții, opus imobilismului morții și analogic cu luminescenta axei verticalității care se estompează până la dispariția totală în acele încă „sure văi de caos" ce devin mai apoi întuneric absolut apeironic, lipsit de "sâmburul luminii" ce dă sens „caosului". Fenomenul de fluidizare a luminii e complementar celui de luminare a trecerii, curgerii, devenirii, în ultimă instanță, care capătă un sens eminescian prin acel scut „dor de moarte", diferit de "dorul nemărginit" în punctul de purcedere (instinctul), dar nu și-n cel de **sosire**—*apeironul*, înțeles ca „negarea vieții".

Ca „pictor al luminii"¹, Eminescu are în vedere un alt sens al cromaticii decât cel ce viza pictura formelor. Dacă în *Ondina* poetul experimentează pentru întâia oară fenomenul refracției luminii albe, descompunerea ei în culori spectrale, în **Memento mori**, această achiziție fundamentală se completează prin specializarea nuanțelor, prin proiecția luminii și culorii într-o semnificație largă vizând mai ales spațializarea. De fapt, frecvența mare a albastrului și a verdelui, primul circumscris elementului cer (either), iar cel de-al doilea apei non-curgătoare (lac sau mare), nu vizează în mod special culoarea, ci efectul luminii care, proiectată în mitul cosmic devine alb-astral, în timp ce corespondentul terestru al acestuia - codrul verde -, aproape fără nuanță, semnifică viața în sens pământean, iar arhetipal femininul, spre deosebire de albastru, aflat la polul opus, care e masculinul generic.

Cum Lumea, în sens larg, își are obârșia în "punctu-aceea de mișcare" (**Scrisoarea I**), e și firesc să se fi avut în vedere o reprezentare spațială în veșnică mișcare, rotire dinspre lumină spre întuneric, efectul în planul imaginarului fiind efortul de a prinde în cuvinte estomparea treptată a acesteia, de etapizare a estompării și de consacrare a ei pentru o reprezentare mitică a lumii. Cardinalizarea viziunii spațiale, identificarea unui sens al mișcării, consacrarea efectelor de lumină unei funcții mitice și supunerea ansamblului vizionar unei idei generice a stingerii universale fac parte dintr-un efort tipic de completitudine a spiritului care, pentru a se înțelege pe sine, trebuie să pătrundă mai întâi universul existențial. O astfel de vocație a sintezei dintr-o perspectivă personalizată, subiectivă, se încadrează în

¹ Vianu, Tudor, *Eminescu*, vol. *Eminesciana*— 2, Iași, Ed. Junimea, 1974, p. 75.

conceptul de orfism, nondependent însă de o sumă de reguli și principii, ci purtând pecetea geniului însetat de ne-marginile gândirii.

Fantazia recuperatoare de paradis terestru, de durată umană ce nu se măsoară cu clipa, ci cu veacurile sau milenii, funcționează în **Memento mori** în forme de largă răspândire. Cum din vizionarismul Paradisului terestru pare a se regăsi în imaginile creatoare ale lumi apuse, având însă vocația. Începutului și de aici nelipsita căutare a lumilor ce „credeau în basme și vorbeau în poezie”. Primordiul morții („Căci eternă-i numai moartea, ce-i viață-i trecătoare”) în raport cu viața-clipă se subordonează aceleiași viziuni paradiziace, potențial accesibilă muritorului pământean doar la capătul din urmă. Punând moartea înaintea vieții, Eminescu plasează paradisul său într-un început generic, atribuindu-i aceeași luminozitate, colorism și abundență pe care imaginarul religios le-a plasat la un sfârșit de cale. Și-n această privință, ca și în viziunea surprinzătoare a Paradisului cvardumplat și cardinalizat, Eminescu se deosebește de înaintașul său italian.

Dacă Dante Alighieri este o referință incidentală în scrisul eminescian, ceea ce nu exclude accesul la textul ilustrului florentin prin intermediar german, surprinde modul ingenios în care poetul român a preluat mai întâi și apoi a personalizat viziunea lumilor în care sufletele se odihnesc după înveșnicire. Dacă Paradisului terestru dantesc îi găsim corespondent (ori) în **Memento mori**, Paradisul celest își află o surprinzătoare anticipație în **Scrisoarea I** și-n viziunea cosmologică mult mai nuanțată din **Luceafărul**. Factorul recuperator în cazul **Scrisorii I** este, cum însuși poetul o indică din primele versuri ale poemului, luna care „... din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate/ De dureri, pe care însă le simțim ca-n vis pe toate”. Elogiul lumii, prezent și la-nceput și la sfârșit de text, nu e deloc întâmplător, căci esența acesteia este lumina primară, lumina paradiziacă, pe care „stăpâna mării” o primește de la Soare, tot astfel cum lumina Paradisului vine de la Dumnezeu. În consecință, între aceste elogii ale luminescenței paradiziace este inclusă “istoria” unui ciclu cosmic, de la geneză până la apocalipsă. Ceea ce surprinde, la o lectură atentă, este perpetuarea scenariului de cvadruplare, căci atât geneza, cât și apocalipsa sunt văzute gradual, în patru etape distincte, cu mărci stilistice pertinente. Semiozele genericului sunt enunțate fără echivoc („La-nceput ...”) fiind apoi urmate de cele patru trepte: Apeiron (“pe când ființă nu era, nici neființă,/ Pe când totul era lipsă ...”) caracterizat prin negație, așa cum sugerează prefixal a-din Apeiron; urmează firesc starea de „Chaos”: („Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?”) până la (“... în sine împăcată stăpâna eterna pace!...”). Odată însă cu apariția “punctului de mișcare”, Chaosul devine Cosmos, adică i se induce ordine: “muma” și

“tatăl”, “negura eternă se desface în fâșii” și apare fenomenalitatea: „lume, lună, soare și stihii”. Anunțată deja în seria fenomenelor, Lumea e starea din urmă a devenirii genezice și punct de plecare al Apocalipsei în ordine inversă: Cosmos, Chaos și Apeiron. Istoria acestui ciclu cosmic, produs vizionar al minții „bătrânului dascăl” este repetabilă în funcție de voința lui demiurgică. Trecutul distropic și viitorul utopic devin astfel potențialii de gând, un soi de idei platoniciene desprinse parcă direct din “mitul peșterii”, în sens eminescian, ele sunt recuperări generice din “noaptea amintirii” declanșate/provocate/cerute de lumina de lună.

O ultimă recuperare, generată de organicitatea vizionară, vizează chiar **Lucașul**, una dintre ultimele manifestări ale geniului lucid, având statutul de „poem fără sfârșit” și fiind un punct de convergență al tuturor efluviiilor lirice. Veritabil „poem al luminii”, căci nu există nici o strofă între cele 98 fără surprinzătoare irizări, fără misterioase luciri, fără străluciri feerice, și aceasta în ciuda regimului nocturn dominant. **Lucașul** recuperează nu doar întregul Poeziei, ci și organicitatea Operei, de aceea sinteza unică păstrează în striurile textului surprinzător de multe elemente reperabile la nivelul piramidei devenirii gândului eminescian. Dincolo de povestea de iubire a Cătălinei, cu variantele ei dantești, terestră pentru Cătălin și celestă pentru Lucaș, surprinde prezența viziunii orfic-pitagoreice despre Univers, ale cărei sfere planetare rotindu-se în jurul „osiei luminii” sunt străbătute în zbor hyperionic de lumina lucașului („fulger neîntrerupt”) ca să ajungă în „zbor invers”, apocaliptic, trecut prin cele 4 trepte obligatorii, până la principiul demiurgiei („un adânc asemenea/ Uitării celei oarbe”). Deși e sugerată o stare ataractică/nirvanică, prezența “setei care-l soarbe” indică o potențială redevenire a unui ciclu cosmic, depinzând de voința Demiurgului. Hyperion, un geniu răzvrătit, își manifestă, la rândul său, voința de reprezentare, reclamând stăpânirea morții, ce i se refuză fiindcă prin scindare Demiurgul („izvor de vieți/ și dătător de moarte”) s-ar nega/desființa/anula pe sine ca realitate monadică. Dintre multele ”recuperări” avute în vedere de Eminescu la momentul finalizării **Lucașului** pentru a fi încredințat **Almanahului vienez**, le-am reunit pe cele mai pertinente, numărul lor fiind însă surprinzător de mare¹.

Spirit recuperator bidirecționat, retrospectiv și prospectiv, Eminescu are nevoie el însuși să fie despovărat de colbul timpului, de răceala modernităților recente, de muntele de erudiție care l-a copleșit, de

¹ Pentru o abordare mai amplă a problematicii, așa cum o gândim -, vezi cap. Treapta sintezei orifice din vol. *Mihai Eminescu – orfism și gnomism*, ed. Junimea, Iasi, 2001, pp. 183-234.

comoditatea gândirii negatoare. Recuperarea are în vedere biografia, care trebuie rescrisă din perspectiva începutului de mileniu, editologia, care și-a împlinit rostul editării integrare și reclamă de acum construcții editoriale mai pragmatice și mai funcționale, chiar hermeneutice se cere regândită din perspectiva imagologiei și a intelectualității, cu atât mai mult cu cât valorile naționalului s-au estompat, iar timpul de azi se reclamă de la un alt Saeculum. Recuperând acel Eminescu de care avem nevoie, îl slujim și pe el și adevărul gândirii poetice pe care timpul nu l-a alterat.

Bibliografie selectivă:

1. *** *Corpusul receptării critice a operei lui Mihai Eminescu. Secolul XIX* (3 vol.), București, Ed. Saeculum I.O., 2002.
2. *** *Corpusul receptării critice a operei lui Mihai Eminescu. Secolul XX* (9 vol.), București, Ed. Saeculum I.O., 2004-2006.
3. Costache, Iulian, *Eminescu. Negocierea unei imagini*, București, Ed. Cartea Românească, 2008.
4. Lateș, George, *Gradul zero al receptării eminesciene*, Iași, Ed. Junimea, 2003.
5. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, București, Ed. Minerva, 1990.
6. Tiutiuca, Dumitru, *Literatura marilor clasici*, București, Ed. Didactică și Pedagogică, 2005.