





La 5 mai 2006, în Duminica Mironosițelor, a trecut la cele veșnice Zoe Dumitrescu-Bușulenga – Maica Benedicta. La pomenirea de zece ani a mării profesoare, adevărată purtătoare de mir a cuvântului lui Dumnezeu, Fundația „Credință și Creație. Acad. Zoe Dumitrescu-Bușulenga – Maica Benedicta” editează volumul *Eminescu. Orizontul cunoașterii*, cu nădejdea că astfel continuă slujirea pe care Maica Benedicta a împlinit-o cu toată dăruirea: creșterea spirituală a unor generații întregi, chemate rodnic înspre cugetul drept și credință.

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA

EMINESCU.
ORIZONTUL CUNOAȘTERII

Ediție îngrijită și cuvânt înainte de Ion Pop

EDITURA NICODIM CALIGRAFUL
2016

Mulțumim familiei Radu și Rodica Marinescu, care a sprijinit financiar apariția acestei cărți.

Coperta I: Matei Lăzărescu, *Manuscrit*, acuarelă, 18×12 cm, 2015

Coperta IV: Ripidă, argint aurit, Mănăstirea Putna, 1497

Grafică: Angela Horvath

© Fundația „Credință și Creație. Academician Zoe Dumitrescu-Buşulenga – Maica Benedicta”, 2016

Apare cu binecuvântarea Înaltpreasfințitului Pimen,
Arhiepiscop al Sucevei și Rădăuților

Zoe Dumitrescu-Buşulenga s-a născut în 1920 la Bucureşti, în familia lui Nicolae Dumitrescu şi a Mariei Apostol. De mică a fost familiarizată de tatăl ei cu literatura clasică franceză şi germană, iar prin bunicul preot şi o soră a bunicii au venit deprinderile timpurii ale vieţii spirituale în Biserică. A dorit să urmeze Conservatorul şi să îmbrăţişeze o carieră muzicală, dar, din motive de sănătate, a studiat Dreptul şi Literele la Universitatea din Bucureşti. Între 1948 şi 1982 a fost profesor la catedra de Literatură Universală şi Comparată a Universităţii din Bucureşti, unde i-a avut ca modele profesionale şi pedagogice pe George Călinescu şi Tudor Vianu. În perioada de dinainte de 1989 a apărut marile nume ale literaturii române: Eminescu, Eliade, Cioran, Vulcănescu şi Blaga. Înfruntând presiunile timpului, a înscris Biblia în bibliografia studenţilor săi. Din 1975 a început să petreacă verile la Mănăstirea Văratec. Contribuţiile de autor cele mai însemnate sunt: *Ion Creangă* (1963), *Renaşterea, umanismul şi dialogul artelor* (1971), *Valori şi echivalenţe umanistice* (1973) şi seria Eminescu: *Eminescu. Viaţa; Eminescu şi romantismul german; Eminescu. Creaţie şi cultură*. După 1990, Zoe Dumitrescu-Buşulenga a onorat funcţiile de vicepreşedinte al Academiei Române şi director al Accademiei di Romania din Roma. Meritele culturale i-au fost recunoscute prin mai multe premii şi distincţii, precum: Premiul Special al Uniunii Scriitorilor, Premiul Internaţional Herder, Comandor al Ordinului de Merit al Republicii Italiene. După moartea soţului, Apostol Buşulenga, a intrat în cinul monahal, primind numele de Benedicta şi a vieţuit la Mănăstirea Văratec. A trecut la cele veşnice la 5 mai 2006 şi a fost înmormântată, conform dorinţei testamentare, la Mănăstirea Putna.

Fundaţia „Credinţă şi Creaţie. Acad. Zoe Dumitrescu-Buşulenga – Maica Benedicta” a publicat volumele: *Eminescu. Viaţa; Eminescu şi romantismul german; Eminescu. Creaţie şi cultură; Credinţe, mărturisiri, învăţăminte; Să nu pierdem verticala*.

UN CUVÂNT ÎNAINTE

Studiile consacrate de Zoe Dumitrescu-Buşulenga vieţii şi operei lui Eminescu sunt cunoscute. De la volumul intitulat *Eminescu*, apărut în colecţia „Oameni de seamă” a Editurii Tineretului, în 1964, la *Eminescu – cultură şi creaţie*, tipărit peste un deceniu (Editura Eminescu, 1974, reluată în ediţia revăzută şi adăugită din 1989, *Eminescu – viaţă – creaţie – cultură*), perspectiva asupra acestei teme mari s-a tot lărgit şi aprofundat, pentru a ajunge la cercetarea de referinţă care este *Eminescu şi romantismul german*, finalizată în 1986, încununată cu „Premiul Herder” în acelaşi an şi reeditată în 1999. Editura „Nicodim Caligraful” a Mănăstirii Putna a retipărit în excelente condiţii (viziune grafică de Mircia Dumitrescu) *Eminescu. Viaţa* (2009), *Eminescu şi romantismul german* (2009) şi *Eminescu. Creaţie şi cultură* (2012), îngrijite de regretatul eminescolog ieşean Dumitru Irimia şi deschise de prefeţe generoase, atent recuperatoare, semnate de cel care a fost strălucitul critic de artă Dan Hăulică, cele trei volume fiind strânse într-o elegantă casetă. Aceaşi editură propune acum o culegere din glosele eminesciene ale Zoei Dumitrescu-Buşulenga – Maica Benedicta apărute în presa literară de-a lungul anilor, texte ale unor conferinţe ținute în țară şi străinătate, studii introductive la diverse ediții ale operei. Li se adaugă două secvențe substanțiale din volumul *Muzică și literatură*, publicat în colaborare cu Iosif Sava în 1986, 1987, 1994, dar și sub titlul mai restrâns *Eminescu și muzica*, în 1989.

Avem, aşadar, în faţă un volum miscelaneu, compozit, alăturând fragmente de mozaic prin care se aproximează, din unghiuri mai frecventate ori pe laturi mai puţin explorate, acelaşi profil creator.

Dată fiind natura acestor comentarii parțiale, scrise și rostite, unele, ocazional și în momente de evocare festivă – se va înțelege că tonul lor are o cotă firească de solemnitate și accente retorice circumstanțiale, nu lipsite de o anume miză „pedagogică”, edificatoare, fiind adresate unui public mai larg. Ideile structurante ale viziunii cercetătoarei asupra vieții și scrisului eminesciene apar reiterate și ele, consolidând puncte de vedere confirmate în timp – de exemplu tripartita perspectivei istorico-literare după care traseul creator al poetului cunoaște un moment de subordonări juvenile față de o anume retorică a poeziei, pentru ca să se instaleze apoi în miezul construcțiilor vizionare de amploare originar-romantică din anii studiilor vieneze și de la Berlin, încheind cu etapa cumva mai rațională, subliniat reflexivă, epurată până la formulările sentențioase din *Glossă* ori la austeritatea tragică a versurilor din *Odă (în metru antic)*, pusă cu precădere în evidență de ediția Maiorescu a *Poeziilor*.

O remarcabilă lectură, sub semnul *Mitului civilizator european*, oferită de conferința cu acest titlu susținută la un colocviu brașovean din 1989, poate fi un exemplu de felul cum criticul și istoricul literar de larg orizont care este Zoe Dumitrescu-Bușulenga reușește să definească sintetic dinamica gândirii poetului, în evoluția sa de la vârsta primelor asimilări ale „mitului cultural european”, alimentată de entuziasmul descoperirii Școlii Ardelene latinizante, de inspirație romană, cu exemplul prim al dascălului Aron Pumnul în față, apoi sub semnul „micii Rome” a Blajului prin care a trecut, până la vremea când, student în spațiul european germanic, ajunge să ia contact și să aprofundeze marele romantism: un drum, deci, care va determina opțiunea decisivă pentru „mitul autohton”, concretizată în efortul spectaculos de „românizare a miturilor”, de transfigurare a stratului arhaic al culturii noastre, din marile sale proiecte constructive. În vecinătate tematică se situează conferințe și articole precum cele dedicate raporturilor poeziei eminesciene cu lumea miturilor (*Eminescu – etalon de aur al poeziei românești*, din 1983; *Eminescu și câteva mituri ale antichității clasice*), în care specialistul în literatură comparată desfășoară un câmp larg de reflecție și găsește, degajat, repere și filiații semnificative.

Alt text, ce transcrie o conferință rostită sub titlul generic *Eminescu*, la Casa Pogor din Iași, în anul 2000, propune o amplă analiză a

cosmogoniei eminesciene („imagarul cosmic”), cu aplicații la *Povestea magului călător în stele*, *Scrisoarea I*, *Luceafărul* și *Sărmanul Dionis*. Modernitatea viziunii poetului român e pusă fin în evidență aici prin raportarea la repere ale științei și filosofiei contemporane, fără a neglija elementele de cosmogonie indiană, trimerite biblice, asimilate creator. Demonstrația magistral condusă sfârșește prin a sublinia „unitatea și coerența viziunii eminesciene care leagă laolaltă macro și microcosmosul într-o articulare perfectă de arbore al vieții”, așa cum o certifică unul dintre marile sale poeme postume, *Bolnav în al meu suflet*. Nu lipsește de aici apostrofa meritată la adresa contestărilor superficiale, frivole, adolescentin-iresponsabile și dovedind, de fapt, lipsa lecturii, ignoranța stridentă, a operei, manifestate în ultimii ani dinspre o parte a generației tinere, și nu mai puțin apelul aproape patetic la întoarcerea către un Eminescu-spirit leonardesc, totalizant, minte superior integratoare a marilor repere ale cunoașterii umane, într-un efort genial de atragere – spre un centru ordonator – a fragmentelor vizionare atât de prețuite de teoreticienii romantismului german, frecvențați și de poetul român. Componenta „pedagogică”, edificatoare, despre care am vorbit, nu lipsește nici de aici, căci profesoara Zoe Dumitrescu-Bușulenga își punctează rostirea cu accente persuasive vizând o comunitate de sensibilități tinere, de readus în aria de inepuizabile reverberații ale Operei.

Însă cercetătoarea pasionată a universului întreg eminescian nu se oprește – cum se vede și din unele secvențe ale acestei ediții – la universul strict poetic, ci își extinde incursiunile spre sfera științelor către care marele poet s-a simțit atras în avântul său de romantică vertebrare a unei viziuni universale, „leonardești”, asupra lumii. Dovezi, între altele, conferința datată aprilie 1989, *Eminescu – o vastă viziune despre lume*. Zoe Dumitrescu-Bușulenga are grijă, totuși, să precizeze că nu e de văzut în Eminescu un spirit propriu-zis „enciclopedist”, ci unul care, sintetizând cunoștințe vaste, din varii domenii ale cunoașterii precum filosofia, matematicile, fizica, le asimilează în chip personal, transfigurându-le într-o viziune poetică, cu largi deschideri de reflecție și sensibilitate, în sensul de „a înălța totul în perspectivă cosmică, de a edifica în nivelurile cele mai înalte ale imagarului”. Familia sa spirituală ar fi, așadar, mai curând cea a unor Da Vinci, Novalis ori

Goethe, decât a unui D. Cantemir sau Nicolae Iorga. Despre înrudirile operei sale cu universul de sensibilitate căruia îi aparținea cu adevărat, dă seama sinteza prezentată în chip de conferință la importantul colocviu internațional de la Veneția din 1964, *Eminescu și romantismul german*, temă aprofundată efectiv în cartea citată, din 1986. Peste ani, studiul comparatist va reveni, cu publicarea gloselor despre *Eminescu și Leopardi*, „două destine gemene”, datând din 1989. Lecturile atente ale cărții de referință a Rosei del Conte, *Eminescu sau despre absolut*, înseamnă, la rândul lor, întoarceri spre spațiul cultural italian, ca termen de comparație și de ecou.

Secvența cea mai substanțială a volumului de față cred, însă, că este cea care are în vedere **raporturile lui Eminescu cu universul artei sunetelor**. Identificate ca aparținând în mod cert Zoei Dumitrescu-Bușulenga, cele două capitole din lucrarea la care a colaborat alături de Iosif Sava, *Eminescu și muzica* (1989), constituie **prima cercetare a acestui aspect al biografiei și scrisului eminesciene**, întreprinsă de un spirit foarte cultivat, la rândul său, în materie. Se știe că domnia sa era o mare cunoscătoare a muzicii universale din toate epocile, că se exersase încă în anii de formare în domeniul acesta, studiind pianul, putând să se exprime, ca atare, din interior asupra diverselor sale aspecte și beneficiind și de instrumentarul tehnic adecvat. Istoricul și criticul literar își asociază aici în chip armonios demersurile cu cele ale criticului muzical. Sunt reconstituite în aceste pagini momente biografice semnificative în care se profilează imaginea unui iubitor al cântecului popular, urmărită din anii copilăriei și adolescenței până în perioada studenției, legăturile sale cu compozitori și interpreți români ai vremii, pe baza unei bogate documentări – amintiri ale contemporanilor poetului, cercetarea publicisticii sale de cronicar muzical –, foarte pertinentele și subtilele comentarii pe marginea muzicii clasice mai vechi sau mai noi, de la un Palestrina la Mozart, Beethoven ori Wagner. Cititoarea specializată a operei poetice acordă și aici o atenție aparte romantismului eminescian, îndatorat marelui interes pentru muzică al celui german și european în genere, procedând și la lecturi din această perspectivă ale unui discurs poetic cu miză majoră pe expresivitatea sonoră a textului. Înregistrat de timpuriu, încă de pe vremea când circula cu trupa teatrală a lui M. Pascaly prin

țară, traducând pentru el un tratat al germanului Röttscher despre *Arta reprezentării dramatice*, cu adnotații personale deschizătoare de drumuri noi pentru lirica românească, acest interes e urmărit în efectele sale majore asupra practicii creatoare a marelui poet, în pagini dense de analiză. Paralele și vecinătăți revelatoare ale operei poetice cu muzica – teme, motive, tehnici... – sunt puse în valoare de această cercetare consistentă, care avansează până în contemporaneitatea noastră imediată prin opiniile avizate asupra unui număr semnificativ de creații muzicale pornind de la poezia lui Eminescu. Cea mai edificatoare este, în acest sens, Simfonia a V-a de Anatol Vieru, comentată pe larg și pătrunzător.

Suita de studii eminesciene se încheie, astfel, cu aceste lecturi fragmentare sau de mică sinteză, desăvârșind un act de recuperare necesar. Prin culegerea de față, tot ce a scris semnificativ Zoe Dumitrescu-Bușulenga despre marele poet se rotunjește, așezându-se de-acum în raftul de exegeze marcat de personalitatea eminentului dascăl și interpret de literatură. Publicarea ei acum este și un gest omagial la împlinirea a zece ani de la trecerea sa în lumea dreptilor.

ION POP

EMINESCU

– PRELECȚIUNE SUSȚINUTĂ LA CASA POGOR, 9 Iunie 1989 –

Sigur că fiecare zi care ne apropie de marea comemorare de la 15 iunie este una în care crește emoția noastră, în care se amplifică starea noastră de tensiune interioară, cu atât mai mult cu cât suntem aici, în acest **concentrat de suflet românesc și de românitate europeană**, al căror reprezentant, mai de seamă decât oricare altul, este Eminescu. Vorbesc din ce în ce mai mult despre el și cu o tot mai mare râvnă de a afla niște lucruri noi, cu o tot mai mare, aprigă și îndârjită dorință, de a mai deschide o breșă în ceea ce înseamnă grandoarea unui univers care, recunoaștem, ni se sustrage în fiecare clipă. Avem sentimentul că-l cunoaștem, și-n clipa următoare totul se închide și totul trebuie pornit de la capăt.

Trebuie să mărturisesc că, după ce-am predat cartea mea editurii¹, am fost copleșită de regrete, pentru că, în ultimele săptămâni, mi s-a părut că am mai descoperit dimensiuni care schimbau absolut întreaga perspectivă asupra poetului. Sigur că **acesta** trebuie să fie întotdeauna sentimentul, în clipa în care ne întâlnim cu Eminescu: adică să avem în noi conștiința aceasta a grandorii lui și a micimii noastre. Trebuie să **măsurăm** cu el cum zic eu tot timpul. (Și-am s-o repet întruna.) **Să măsurăm cu el parametrii devenirii noastre și parametrii reali ai existenței noastre.** Este foarte sus și toată aspirația noastră trebuie să fie, pe cât posibil, aceea de a ne apropia timizi, umili, cu pietate, cu solemnitate de ceea ce înseamnă sanctuarul gândirii lui. Mă-ntâlnesc și

¹ *Eminescu. Viață – Creație – Cultură*, București, Ed. Eminescu, 1989.

ne-ntâlnim încă din nefericire cu niște fenomene foarte curioase, dar explicabile, nu de contestare propriu-zisă a lui Eminescu, dar oricum de întrebări de nedumerire în legătură cu atitudinea poetului. I-am auzit, în ultimele luni mai cu seamă, pe unii tineri zicând: „De ce-i așa de mare acest Eminescu? De ce-l socotiți atât de sus? De ce geniul lui vi se pare de neatins? Ar fi bine să-l mitizăm mai puțin și să luăm poate o distanță mai mare față de el”. Și aici am un singur răspuns, firește, și anume, că cine îndrăznește această atitudine, să zicem de biată și sărmană contestare, este o persoană care suferă de ignoranță sau de supraapreciere. Adică, ori nu știi cine este Eminescu – și părerea mea este că trebuie să le acordăm credit, se vede că nu știu cine este Eminescu – ori îți imaginezi că tu ești un posibil rival al lui, ceea ce este de-a dreptul rizibil. Ziceam că sunt explicații pentru această atitudine și, din nefericire, au trecut de atunci peste noi două decenii, din '44 și până în '64, în care Eminescu, practic, a fost retezat din vârful piramidei axiologice a culturii românești, din vârful scării de valori. A fost înlocuit, adică s-a încercat înlocuirea lui cu niște bieți poeți ca Neculuță, Păun Pincio, care trebuiau să treacă cu orice preț drept mai mari poeți decât marele Eminescu. S-a întâmplat ca la catedră să se predice acest lucru și de la catedră s-a extins în manuale și din manuale a trecut în întreg învățământul nostru, la cei care atunci erau tineri și studiau. Firește, la noi în țară există un cult al lui Eminescu. În sufletul oricărui român, oricât de simplu, există un cult autentic al lui Eminescu; adică orice țaran, dacă aude o poezie frumoasă, zice: „E scrisă de Eminescu”; adică există undeva, într-un ascunziș, într-un ungher al sufletului, o convingere intimă despre această prioritate absolută a geniului eminescian.

Dar dacă la școală și se spune ani de zile că Eminescu nu este decât autorul poeziei *Împărat și proletar*, al *Scrisorii III* și al unei prăpădite de postume care se cheamă *Viața*, cu care s-a făcut centenarul nașterii lui Eminescu în 1950 (am avut nefericirea să asist la acel centenar, la care au participat Călinescu și Sadoveanu, dar erau flancați de niște persoane care nu aveau nimic de-a face cu cultura noastră; unii au murit, alții nu mai sunt pe meleagurile noastre. Oricum, tentativa a fost teribilă și cei doi mari, fără îndoială, erau inhibați și nu puteau spune care era convingerea lor reală). Știm foarte bine ce credea Călinescu și ce

credea Sadoveanu despre Eminescu, dar, în împrejurările acelea, nu puteau spune care era adevărul. Deci s-a perpetuat această ascundere a valorii lui Eminescu și să știți că ceea ce se petrece uneori astăzi cu unii tineri nu este decât un rezultat târziu al acelei contestări, pentru că douăzeci de ani am fost împiedicați să ajungem la o cunoaștere globală a operei eminesciene. Se întâmplă că această gândire eminesciană, că acest univers al reflecției lui, acest uriaș orizont al creației eminesciene să fie foarte greu de pătruns, să fie unul de o dificultate enormă și, atunci, neștiind cum să intre în el, oamenii își imaginează că Eminescu este poetul unei poezii, *La mijloc de codru des* sau al unor poezii ca *De ce nu-mi vii* sau *Pe lângă plopii fără soț*; adică, luată în sine, aceste frânturi de creație par ne semnificative, neesențiale. Să spui: „Unde sunt marile poezii eminesciene?”; firește, ele există, dar, în general, oamenii mai mărunți se leagă de aceste fragmente. Așa mi-a spus odată un poet: „Dar ce, *La mijloc de codru des*, asta-i poezie mare? Eu am scris 1000 de poeme de felul acesta!”; firește, eu mi-am dat seama că omul are, cum se zice, o lipsă, dar n-am putut să-i spun acest lucru și am încercat să-i dau o ripostă literară și estetică, dar n-aveam cui. Fără îndoială, însă, trebuie să-l abordăm pe Eminescu, mi se pare mie, puțin altfel, adică să începem să dăm lecții, mai cu seamă tinerilor, de felul în care trebuie să pătrundă în universul eminescian.

Ce avem noi astăzi, firește nu aveau înaintașii noștri din cei 100 de ani de la moartea poetului. Avem, în sfârșit, **opera completă**, cele 16 volume începute de marele Perpessicius. Constantin Noica a început marea propagandă pentru facsimilarea celor 44 de caiete de manuscrise. Din ce în ce mai mulți oameni au acces la aceste manuscrise, ele au fost, mi se pare, copiate la Iași, sunt și la Botoșani²; deci, încep să se răspândească acele texte de mii de pagini care întregesc cumva o viziune; firește, sunt departe de a întregi absoluta viziune a orizontului eminescian, dar, cu ele, cât de cât lucrurile se încheagă altfel. Și în această perspectivă a noilor descoperiri care se fac, a noilor preocupări care încep să-i împingă pe specialiști într-o parte și într-alta, în nenumărate

² *Manuscrisele Mihai Eminescu* reprezintă un proiect, propus de acad. Eugen Simion și susținut de Fundația Națională pentru Știință și Artă, în 38 de volume, realizate între 2005–2009.

direcții, cred eu că fixăm un nou tip de abordare, și anume, în spiritul romantic pe care îl manifesta Friedrich Schlegel la începuturile secolului al XIX-lea, adică el vorbea într-o înțelegere exactă a ceea ce se numește spirit universal și universalitate; el încerca o explicație a fragmentului: când fragmentul este foarte valoros și aparține unei totalități strălucite – el raporta tot timpul fragmentul la totalitate – zicea: fragmentul străluce ca o frântură, ca un ciob, ca o picătură de rouă în care tot cosmosul se oglindește. Așa, într-o frântură de operă chipul unui geniu se străvede, deci noi trebuie să înțelegem că universul eminescian este un produs al unei minți prin excelență integratoare, o minte din acelea care au regândit tot ceea ce mintea omenească pe glob a gândit. El a regândit totul, a topit totul într-un creuzet uriaș și a făcut să iasă în afară, într-o fuziune fantastică, un rezultat al unei viziuni extrem de originale la noi și în întregime în spiritul culturii naționale. Deci, viziunea noastră asupra lui Eminescu trebuie să fie una de globalitate, de totalitate, așa cum se potrivește universul unei minți esențialmente integratoare și să înțelegem că acel univers al lui Eminescu trebuie descoperit ca un univers legat, coerent, organic, unitar. Adică fiecare fragment răspunzând totalității și ilustrând totalitatea; totul se leagă la el, toate canalele cunoașterii, toate tulpinile cunoașterii merg paralel și interferându-se, dar tinzând către un singur țel: **către opera de artă, către imaginea mito-poetică**. Interesul lui a fost unul universal, cunoașterea pe care a încercat-o, cum știm din atâtea opere și din atâtea spuse ale altor străluciți specialiști, cunoașterea lui a tins către absolut, setea de cunoaștere a fost uriașă, dincolo de ceea ce înseamnă în general setea spiritelor enciclopedice. Spiritele enciclopedice, precum Ion Heliade-Rădulescu, Hașdeu, Iorga, firește, sunt spirite care se dirijează către foarte numeroase domenii, le explorează, strâng rezultatele și le juxtapun, le alătură într-o viziune de oarecare ansamblu; universalitatea spiritului constă însă în această calitate intrinsecă a geniului de a realiza o viziune, cum spunem, integratoare, unitară, organică, de fuziune, care o face coerentă, unică și profund originală.

Și în acest sens mă gândeam că e bine să pornim cu Eminescu de la anumite altitudini, acelea pe care le atinge ca nimeni altul între romanticii europeni; mă gândeam, de pildă, la imaginarul cosmic, care este o surpriză continuă pentru noi. Eminescu s-a mișcat în spațiile

intersiderale ca o furtună celestă, s-o spunem drept, s-a plimbat cu o ușurință de făptură a altor ordini, nu ca o făptură pământescă; știm care au fost modelele în această privință, am descoperit și eu măcar unul dintre ele, pe Jean Paul Richter, germanul, romanticul german, dar ce departe suntem de modelele lui în toate lucrurile pe care le-a încercat în legătură cu evocarea spațiului cosmic. La Jean Paul Richter, lucrurile sunt greoaie, apăsătoare, într-o oarecare coerență, desigur, dar nesistematic văzute, nelegate într-o unitate. La Eminescu totul se leagă, totul se aglutinează, se topește laolaltă, cum ziceam, într-o fuziune miraculoasă. Dar asta de ce? Pentru că efortul lui de cunoaștere este un efort uriaș; știm foarte bine că acest efort poate l-a costat sănătatea mentală. Slavici și Ștefanelli, toți colegii de la Viena spuneau că lecturile lui, setea lui imensă de acumulare, erau aproape inumane, că ziua, noaptea, pentru el erau același lucru și că setea lui aduna și asimila tot ceea ce-i cădea la îndemână. Știm ce interese diverse avea sub raportul cunoașterii; filosofia era pâinea lui de toate zilele, dar pe lângă asta câtă știință a acumulat, câtă știință a înglobat, câte științe, pentru că făcea audiență la cursul de fiziologie, de anatomie, de chimie experimentală, nu mai vorbim de economie, de drept, dar și de istorie; acestea sunt științele sociale, dar era interesat de științele exacte, în cea mai mare măsură de științele naturii. Zicea Slavici: „Nu era știință pentru care să nu spună: am o slăbiciune particulară pentru aceasta”; avea o slăbiciune particulară pentru toate științele, deci la el lucrurile încep cu o temelie de adevăr uluitoare, adică el încearcă o cunoaștere fantastică drept temelie a viitoarelor lui imagini mito-poetice. S-a spus: „Eminescu, om de știință”. Eminescu nu este om de știință, are un orizont fantastic în ceea ce privește știința, dar pe el știința îl interesa pentru a alcătui fundamentul acelei viziuni mito-poetice. Totul îl interesa, și filosofia, la fel; totul era temelie; cunoașterea era dirijată spre acele tulpini nenumărate ale interesului multiplu, către superba coroană a înfloririi lui creatoare. Că Eminescu s-a ocupat în chip egal de această temelie teoretică pentru a crea niște flori de lumină superbe în imagini mito-poetice, se poate demonstra citând un singur caz: a apărut de curând la „Junimea”, o carte, *Eminescu și știința*, semnată de un istoric al științei, I. M. Ștefan; am prefațat-o eu. În momentul de față e mare discuție între oamenii de știință. Sunt și ei solicitați să se

pronunțe și au început să-și spună părerea de câțiva ani. S-a pronunțat răposatul, marele Octav Onicescu și Aurel Avrămescu și se pronunță astăzi Solomon Marcus și mulți alții, care spun: este uimitor. Solomon Marcus îmi mărturisea acum câteva zile: „D-na Zoe, nu pot să spun că Eminescu este un matematician, dar are niște intuiții geniale în matematică; mă uit la calculele pe care le face, la ecuațiile pe care le rezolvă, diferențiale sau integrale și mă uit ce fantastică intuiție avea. Nu pot să spun că era un matematician”. Fizicienii spun: nu putem afirma că era un fizician, dar avea o intuiție formidabilă. Firește, asta venea din geniul lui disponibil în toate direcțiile și cu bătăi exacte în fiecare domeniu. Și vreau să vă dau un exemplu pe care îl citează d-l Ștefan în multe articole și în cartea amintită. Un exemplu de fragment teoretic eminescian, dintr-un manuscris: Manuscrisul 2276 A, filele 209–211, unde este vorba de timp, spațiu, viteza luminii și așa mai departe. Deci, un fragment teoretic: „Să ne închipuim că Cezar ar fi trăit pe un pământ depărtat de noi, ale cărui raze nu ajung la noi decât într-o mie de ani. Să ne închipuim că astăzi Brutus îl ucide și noi ținem ocheanul spre acea stea. Acum nu vedem nimic, abia peste o mie de ani vom vedea ceea ce în steaua X se petrece astăzi. Pe de altă parte, să ne închipuim că oamenii din toți corpii cerești țin ocheanele îndreptate spre noi, unii mai aproape, alții mai departe; și Cezar, astăzi, cade de mâna lui Brutus. Cei din Lună vor vedea astăzi, cei mai de departe mâine, și așa mai departe, poimâine, în văile universului, peste o mie de ani. Raza care a căzut pe fața lui muribundă călătorește în Univers și ajunge pe rând în toate stelele infinitului, în miliarde de ani, rând pe rând; însă tragedia lui Cezar se petrece mereu fără sfârșit. Tragedia aceasta trăiește, dar pururea într-un mediu nou, pretutindeni ea este o clipă care nu este, revine, scade, nu este”. După acest fragment, nu mai pot să spun că poezia *La steaua* este o adaptare după Gottfried Keller. Dl. Ștefan a făcut o călătorie în SUA și s-a întâlnit, la Columbia University, cu savanți americani, printre care și câțiva nobeliști și le-a citit acest fragment și ei au întrebat câți ani are persoana care l-a scris, și dl. Ștefan a spus: „A murit de o sută de ani.” „Nu e cu puțință!” au zis ei. „Așa cum apar lucrurile aici, timpul și spațiul, relativitatea asta fantastică și, cu miliardele de ani ale spațiului, asta este o chestie post-einsteiniană”. Firește. Lucrurile au luat o întorsătură destul de

ciudată la noi pentru Eminescu pre-einsteinian, pentru Eminescu ne-om de știință. Problema este fals pusă. Eminescu, așa cum spuneau, căuta mereu temelie de adevăr științific pentru imaginile lui și de aceea el se joacă cu imaginile și le construiește cu perfecțiunea aceea sintetică, extraordinară. Pentru că vorbeam de imaginar-cosmic și suntem în acest cerc, în această arie a imaginarului-cosmic, gândiți-vă ce înseamnă *Scrisoarea I*, ce înseamnă *Luceafărul*, călătoria Luceafărului, ce înseamnă *Povestea magului călător în stele* și toate acele poeme, fie antume, fie postume, în care apare cosmosul, străbătut cu o ușurință și o superioritate absolută de Eminescu. Și aș vrea să vă reamintesc în legătură cu această uriașă capacitate a lui de parcurgere a cosmosului și nu numai atât; în *Luceafărul*, cunoașteți toți acele strofe în care: „Porni luceafărul. Creșteau în cer a lui aripe”, ajungând „unde nu-i hotar,/ Nici ochi spre a cunoaște/ Și vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naște”. Acolo nu mai e spațiu, nu mai e timp, ochiul nu mai poate cunoaște, deci nu mai există lume, pentru că ochiul cunoscător nu mai există. E un veritabil fragment de teorie kantiană, epistemologică. Dar mai interesantă decât timpul, spațiul și posibilitatea de cunoaștere este **concepția lui despre creație**. Zice Eminescu: „Vedea ca-n ziua cea dentâi,/ Cum izvorau lumine;/ Cum izvorând îl înconjor/ Ca niște mări, de-a-notul.../ El zboară, gând purtat de dor,/ Pân-piere totul, totul;...”

Deci Luceafărul, în călătoria lui către centrul lumii, către Dumnezeu, către tronul dumnezeiesc sau către marginile lumii – fiindcă e ca într-o viziune platonizantă: centru și margini sunt cam în aceeași situație în ceea ce privește creația –, el, Luceafărul, întâlnește creația. Continuând, „Vedea ca-n ziua cea dentâi”, adică în ziua dintâi a creației, „Cum izvorau lumine;/ Cum izvorând îl înconjor”, adică creația continuă, ceea ce este o idee modernă. Toate genezele lumii au socotit creația o operație încheiată. Creația a fost ca-n geneza ebraică, ca-n cosmogoniile indiene, o dată pentru totdeauna; ea s-a produs și lucrurile merg mai departe. Dar, la Eminescu, iată, creația continuă. Și același lucru (fiindcă la el nimic nu se spune la întâmplare și nu sunt contradicții în acest sens) îl spune în cosmogonii. Acea faimoasă cosmogonie din *Scrisoarea I*, despre care nu încetăm a vorbi, este o pagină de geniu, este o pagină unică în istoria literaturii europene, o

pagină modernă și derutantă. Este un amestec de un interes amețitor. S-ar părea că este eclectic, dacă stăm și ne uităm la câte izvoare sunt aici, fiindcă noi, ca specialiști ce suntem, noi tot dezghiocăm acolo și vedem asta de unde-i, asta de unde-i, dar ceea ce se-n tâmplă la sfârșit este extraordinar și imaginea artistică este cea care rămâne. Dacă ne uităm la această cosmogonie, începem să dezghiocăm, cum ziceam, straturile de influență, ca să vedem cum a luat mintea eminesciană materia imaginarului cosmic.

Știm foarte bine că interesul lui pentru cosmogonie a început de la cursurile pe care le-a audiat și și-a notat câteva date pe care profesorul le dicta din imnurile vedice; dar, după aceea, el singur s-a dus la imnurile vedice, sanscrita lui să știți că nu era așa cum se spunea. D-na Amita Bhowe, care știe mai bine decât oricine, este martor mai priceput decât noi toți, decât orice român, a demonstrat că Eminescu avea o subtilă penetrație a limbii sanscrite. Ea a comentat traducerea lui Bopp, dicționarul lui Fr. Bopp de sanscrită, și ne arăta cum Eminescu, traducând pe Bopp, a adăugat nuanțe imperceptibile, de o mare finețe, care-i lipsiseră lui Bopp. Și, firește, tot ea este unul din cei care au demonstrat felul în care Eminescu a pătruns în acele imnuri cosmogonice din *Rigveda*, fiindcă sunt două imnuri cosmogonice, cele din care el s-a inspirat și ea arată în ce măsură el a adus niște adaosuri de o importanță capitală pentru rotunjimea imaginii. Deci, cosmogonia din *Scrisoarea I*, cum spuneam, este pagină unică în istoria poeziei europene. *La început*, acest *la început* ne duce la genezele tradiționale: *la început* este formula cu care orice cosmogonie, orice geneză tradițională începea. De ce? Ca să fim trimiși *in illo tempore*; în geneza iudeo-creștină se spune *la început*, deci „atunci”. Eminescu fixează acest termen din geneza noastră, *la început*, pe când „ființă nu era, nici neființă”. Aici el intră în perechile de contrarii care vor să sugereze, la indieni, etapa anterioară ființării, anterioară existenței: „Pe când totul era lipsă de viață și voință./ Când nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns.../ Când pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns./ Fu prăpastie? Genune? Fu noian întins de apă?/ N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă”. Deci, după cosmogonia ebraică, indică prin verbul eminescian: „n-a fost lume pricepută, și nici minte s-o priceapă”, deodată intrăm în teoria cunoașterii kantiene, fiindcă lipsa cunoașterii

înseamnă non-existență. Ca să sugereze non-existența vorbește despre imposibilitatea cunoașterii: „N-a fost lume pricepută”, adică obiect de cunoaștere și „nici minte s-o priceapă”, adică subiect cunoscător.

Cunoașterea nu e posibilă în epistemologia kantiană decât dacă aceste două elemente se conjugă: subiectul cunoscător și obiectul necunoscut; atunci e posibilă cunoașterea, deci existența. Ființa este în afara acestei legături; în afara acestui raport nu există lume: „N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă”, „Căci era un întuneric ca o mare fără-o rază” și iarăși intrăm în filozofie kantiană: „Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază./ Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface” – umbra eminesciană – „Și în sine împăcată stăpâna eterna pace!.../ Dar deodat-un punct se mișcă... cel întâi și singur. Iată-l/ Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl...” Aș vrea să vă atrag atenția la „deodat-un punct se mișcă”: aici suntem iarăși în doctrină kantiană – la Kant, cauzalitatea, cea de-a treia categorie după timp și spațiu se poate suprapune, se poate analoga cu mișcarea – cauzalitatea și mișcarea. „Dar deodat-un punct se mișcă” – cauza primă este mișcarea; asta face parte din teoria kantiană. Eminescu a preluat-o „Cel întâi și singur”, și ca o explozie, „Iată-l/ Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl...”, acest îndemn în prezența unor elemente care ne duc în preajma gnozei creștine, să zicem așa. Deci, în poezie se vorbește despre Tatăl, punctul acela este Tatăl; chaosul devine mumă fecundată de Tatăl. Lucrurile sunt foarte complicate, dar vreau să vă spun că oamenii de știință susțin că aici: „Iată-l/ Cum din chaos face mumă”, punctul care se mișcă este în momentul de față privit și numit drept „bing-bang”, adică prima explozie, explozia inițială. Se pare că astăzi așa se gândește în ceea ce privește creația. Mi-au spus și mie oameni de știință cu care am vorbit despre Eminescu, în diverse împrejurări. „Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumii/ E stăpânul fără margini peste marginile lumii...” Deci, și centrul și marginile sunt egale în importanță într-o viziune care de data asta se contaminează de platonism. Și ce ne spune Eminescu acum: „De atunci negura eternă se desface în fășii,/ De atunci răsare lumea, lună, soare și stihii.../ De atunci și până astăzi colonii de lumi pierdute/ Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute/ Și în roiuri luminoase izvorând din infinit,/ Sunt atrase în viață de un dor nemărginit”. Această triplă anafora „de atunci,

de atunci, de atunci” care sună ca o reluare, ca un rapel extraordinar de puternic, sugerează ce? Continuitatea creației: „De atunci și până astăzi”, deci, creația continuă, iată ideea din *Luceafărul*, aici accentuată și reluată, fiindcă aici vorbim despre cosmogonie.

Așadar, iată cât e de modern, cât e de interesant, cât e de puternic, fiindcă dacă am sta și ne-am uita bine și am asculta niște actori recitând aceste versuri, am avea impresia că ne aflăm în fața unei muzici de sferă, ca-n „Creațiunea” lui Haydn, când se-aud trâmbițele arhanghelilor creatori. Deci, iată-l pe Eminescu, puternic în gândirea lui, stăpânitor al acelor lumi pe care atât de puțini le-au stăpânit. El termină cu o imagine foarte frumoasă, în care creația este mișcare și lumină: „Și în roiuri luminoase izvorând din infinit/ Sunt atrase în viață de un dor nemărginit”; acest dor nemărginit este de o mare frumusețe și de o mare ambiguitate ca imagine. Ambiguitate în ce sens? Fiindcă nu se știe al cui e dorul nemărginit. Ele, aceste roiuri, au dorința de a intra în viață sau un anume dor le cheamă din chaos. E un lucru de o mare frumusețe, ținând cont de dorul nostru mitic, dorul nemărginit; la indieni e vorba de o anumită creștere de temperatură care ar face să înceapă desfășurarea creației. La noi, în creștinism, iubirea în Dumnezeu face să se nască creația. **Dorul nemărginit**, la Eminescu, dintr-o dată capătă o coloratură românească foarte puternică și deosebit de frumoasă. Dar Eminescu nu se putea opri aici, la cosmogonie, fiindcă în mintea lui toate se sistematizau, toate se legau într-un chip coerent și unitar. Repet mereu, ca un leitmotiv lucrul acesta, ca să înțelegem ce înseamnă într-adevăr unitatea unei viziuni integratoare.

El trece la apocalips, la sfârșit; a început cu începutul, sfârșește cu sfârșitul: „În prezent cugetătorul nu-și oprește a sa minte,/ Ci-ntr-o clipă gându-l duce mii de veacuri înainte;/ Soarele, ce azi e mândru, el îl vede trist și roș/ Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoși,/ Cum planeteii toți îngheață și s-azvârl rebeli în spaț/ Ei, din frânele luminii și a soarelui scăpați;/ Iar catapeteasma lumii în adânc s-a înnegrit,/ Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit;/ Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie,/ Căci nimic nu se întâmplă în întinderea pustie,/ Și în noaptea neființei totul cade, totul tace,/ Căci în sine împăcată reîncep-eterna pace...” Deci, începe răcirea, soarele se roșește, se închide – imaginea este foarte frumoasă – ca o rană, adică o imagine

de gradare descendentă: printre nori întunecoși, planeteii cad fiindcă lumina și soarele dispar. Aici începe însă un lucru extraordinar și o raportare uluitoare: „Iar catapeteasma lumii în adânc s-au înnegrit”. În final, așadar, se vorbește despre **catapeteasmă. Moartea Logosului. În clipa în care Logosul sfârșește crucificat, catapeteasma se crapă.** Iată, el face referire la **tradiția creștină**, pentru a sugera finalul. Sfârșitul este marcat de această spargere a catapetesmei, de înnegrire. Zice el: „Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit”. Aici imaginea este luată chiar din Apocalipsa lui Ioan. „Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie...” Veșnicia nu e altceva decât timp mort, spațializat. Această imagine ne duce iar la moartea Logosului. Lucrul e foarte interesant și foarte adânc, implicațiile sunt de cercetat mai departe. Eu doar arunc sugestiile pentru cei mai tineri care, sperăm, vor parcurge atent creația poetică eminesciană.

Așadar, *Scrisoarea I, Luceafărul*, vorbesc despre acest imaginar cosmic, cum vorbește și *Povestea magului călător în stele*. Și acolo se schițează o cosmogonie, și acolo magul umblă cu ușurința cu care eroul eminescian umblă pretutindeni în spațiile intersiderale și lucrează fahiric, șamanic, făcându-și din nouri ba luntrii, ba frânghii pe care se suie ș.a.m.d. Totul e parcurs cu ușurință extraordinară, ca de o ființă din altă ordine. Dar, cum vedeți aici, întrebările lui sunt legate în mod esențial de nașterea timpului, de spațiul în care lucrurile se desfășoară. Aceste categorii kantiene, împreună cu cauzalitatea, l-au obsadat pe Eminescu ani de zile. L-au obsadat continuu. În fiecare manuscris vom găsi însemnări în legătură cu timpul, cu spațiul și cu cauzalitatea care e înlocuită de el adesea prin mișcare; pune semnul egalității: cauzalitate = mișcare. Ce s-a întâmplat cu interesul lui pentru aceste categorii? El a resimțit timpul ca pe un dușman, ca pe o categorie dușmănoasă. Să știți că foarte puțini gânditori ai lumii au simțit așa și eu îl asemăn întotdeauna cu Shakespeare care, în sonete, vorbește cu o ură cumplită despre timp, timpul ireversibil care ucide formele frumoase; firește, interesul lui Shakespeare este altul, estetic; pentru Eminescu timpul oprește cunoașterea, pune bariere la cunoaștere. Și spațiul la fel. Pentru el, pentru setea lui de cunoaștere absolută, acestea erau niște obstacole care trebuiau traversate, care trebuiau transcense și încearcă transcenderea lor. Am văzut cumva cum privea problema

timpului și a spațiului, în ce strânsă relație le privea. De altfel, *Sărmanul Dionis* este una dintre cele mai interesante nuvele fantastice care s-au scris pe această temă în lume, fiindcă la el, motivul metempsihozei, sau nu mai știi eu ce alt motiv, nu sunt folosite în sine, ca la Théophile Gautier sau la mai știi eu ce alt romantic german sau francez. Pentru Eminescu, motivul metempsihozei, motivul migrației sufletelor, este folosit ca să poată învinge timpul, ca să facă timpul reversibil, ca să se poată plimba pe toate dimensiunile lui, înainte și înapoi. Ce face cu *Sărmanul Dionis*, care este metafizician din sec. XIX? Îl plimbă înapoi în vremea lui, să zicem, Alexandru cel Bun, când se trezește într-un avatar al lui, avatarul călugărului-magician, Dan. Și după ce află această cerbicie a timpului, făcându-l reversibil, supunându-l, călugărul-magician Dan, cu aceeași carte cu care a încercat aventura împotriva timpului, încearcă și aventura împotriva spațiului, pe care o reușește. Cu ce reușește? Firește cu cartea magică a lui Zoroastru, dar ajutat și de iubire, de iubirea transformată și ea într-un principiu cosmic. Fiindcă, zice Eminescu, călătoria lor până la lună, a călugărului Dan și a iubitei Maria, n-a fost decât o lungă sărutare. Ca-n Dante, puțin. Propulsorul mare al parcurgerii spațiului este iubirea. Cei doi ajung în Lună, și Dan, nesățios în cunoaștere, începe să lucreze acolo într-un fel puțin ostil creației în general. Nu-i place cum arată creația. Schimbă peisajul lunar, adaugă câțiva Sori și alte câteva Luni în cosmos, își construiește un palat uriaș ș.a.m.d., totul se desfășoară pe dimensiuni urieșești, pe dimensiuni gigantice. Dar nu numai atât. Noaptea, cei doi tineri foarte puri dormeau și visau același vis, treceau în lumea visului, care pentru Eminescu este o lume compensatorie, o lume care-l scoate în afara realului, în lumea de dincolo, adică în lumea îngerilor unde găsește întotdeauna armonie, valuri de frumusețe sonoră – îngerii cântă continuu, totul este armonie și culoare în acea lume –, dar el nu se poate astâmpăra. Setea lui de cunoaștere merge către un loc pe care-l vede din prima clipă, e vorba de Doma lui Dumnezeu, cum zice Eminescu.

Vrea să afle ce se ascunde acolo, e cerul cel mai înalt, privește tot timpul într-acolo și este obsedat de a ajunge acolo, pentru a atinge cele mai înalte piscuri ale cunoașterii. Dacă știm foarte bine tradiția biblică legată de Lucifer, vom ști că Lucifer a fost arhanghelul cel mai frumos

și cel mai strălucit cercetător al cerurilor, dar care la un moment dat a vrut să știe câte știe și Dumnezeu-Tatăl din ceruri, din cel mai înalt dintre ceruri. Și atunci a încercat asaltul împotriva aceluia cer, drept care a fost prăbușit din cer, trăsnet, a căzut trăsnet din cer și a devenit Lucifer-Satan, demonul.

Ei bine, Dan, magicianul, are aceeași soartă ca Lucifer, pentru că la un moment dat, tot văzând că lucrurile se desfășoară armonios și echilibrat în cosmos, sus, în lumea angelică, în lumea solară, începe să creadă că lucrurile merg după voia lui și că el ar fi cumva Demiurgul care poartă lumile. Și se-ntreabă: oare nu eu însumi sunt Dumne...? Când să pronunțe ultima silabă cade trăsnet din cer și revine în avatarul Dionis-metafizicianul din secolul XIX.

Pe de altă parte, în planul istoriei, el își iubește patria cu patimă și-și construiește un nou model al patriei pe care vrea să-l salveze, să-l proiecteze în altă ordine, dar firește nu face numai asta, el încearcă să proiecteze în mit și alte personaje ale istoriei noastre, de la Decebal și Dochia la Ștefan. Aș da un exemplu: *Epigonii* o pagină admirabilă, o pagină de o mare frumusețe, dar noi nu știm ce vrea să facă Eminescu înăuntru sau știm dacă ne uităm cu atenție. El vrea să facă o vârstă de aur din înaintașii lui poeți și le dă atribute orfice fiecăruia. Lui Sihleanu îi dă o liră de argint; nu-i chiar de aur, da-i de argint, oricum mai mititel; pe Bolintineanu îl pune chiar în postura lui Orfeu care-și plânge iubita moartă și el cântă din liră și îi curg lacrimi ș.a.m.d.

Alecsandri visează cu „visul selbelor bătrâne” ș.a.m.d., cu stâncile bătrâne, cu selbele de pe dealuri, adică îl introduce în dimensiunile orfice ale naturii. Pe Mureșan însă, îl scoate cel mai sus, el „*Cheamă piatra să învie ca și miticul poet*”. Îi spune clar că este orfic, că este Orfeu și îl face „semnelor vremii profet”. Îl face *poeta-vates*, deci îi conferă atributele orfismului. Lucrul e foarte interesant pentru ceea ce înțelege el să realizeze, cu tot ceea ce înseamnă cultură românească și istorie românească care îi e dragă și de care înțelege că suntem esențialmente legați, de-un trecut strălucit pe care-l iubește. Și chiar dacă nu-i strălucit, el nu zice că are o valoare cronistică absolută, adică istorică absolută. Această enormă tentativă de a mitiza duce, firește, și la o altă modalitate de tratare a miturilor. Și face ucenicia pe miturile grecești și începe cu Orfeu. Are el o fixație pe mitul orfic simțindu-se,

ca atare, și poet orfic. De pildă, în *Făt-Frumos din lacrimă*, dacă o să citiți cu atenție, o să vedeți un fragment în care Făt-Frumos pleacă la drum și-și pune două fluiere la brâu: unul de doine și altul de hore și cu unul doinea și cu altul horea. Efectele asupra naturii sunt efecte pe care Orfeu le producea asupra naturii, efecte consemnate de toți poeții care au vorbit despre el, începând de la Apollonios din Rhodos, de la orficele lui și până târziu, la Seneca. Același efect asupra naturii: mișcă stâncile din loc, de emoție și de bucurie ies apele din matcă pentru a asculta doina păstorului-împărat, jivinele stau și-ascultă și se îmblânzesc așa cum făceau când apărea Orfeu, poetul-zeu, între ele. Dar nu numai atât. **Eminescu vrea să suprapună continuu miturile mari ale noastre pe miturile universale.** Deci, face asta cu Făt-Frumos în chip de Orfeu, cu înaintașii din *Epigonii*, cum v-am spus, și-i face orfici pe poeți. Acolo folosește și **mitul vârstei de aur**, foarte frumos, și realizează o chestiune extraordinară; e o găselniță rară de tot, când la un moment dat zice: „*S-au dus toți, s-au dus toate pe o cale ne-nturnată./ S-a dus Pann, finul Pepei, cel isteț ca un proverb*”. Aceste versuri sunt de-o tristețe horațiană, această tristețe enormă datorată sfârșitului vârstei de aur. Și-a încheiat vârsta de aur Pann, finul Pepei. Ei, de ce-a-ncheiat Anton Pann vârsta de aur? o să-ntrebați. Un Eminescu face altceva. Eminescu se referă la o legendă veche grecească, legată de mitul lui Pan, al zeului Pan, o legendă care e consemnată de Plutarh și care spune că, într-o seară, când navigau niște marinari cu nava lor pe valurile Peloponesului, au auzit natura strigând: „*A murit marele Pan, s-a sfârșit vârsta de aur*”. Folosind numele lui Anton Pann, Eminescu pune sfârșit vârstei de aur; lucrul este de o frumusețe extraordinară, mi se pare o găselniță într-adevăr genială. Mai dă și atribut de „finul Pepei”, ca-n Homer, ca să-l introducă în genealogia zeiască. Așadar, iată ce face, cum se joacă. Nu mai vorbesc despre ce face în *Călin (file din poveste)*, ce construiește acolo cu Zburătorul și cu fata de-mpărat și cum îl suprapune pe mitul grecesc *Amor și Psyche*, dându-i cele mai adânci semnificații ezoterice în finalul care cuprinde nunta sacră pe malul lacului și care presupune o nouă cosmogonie. Dar nu mai revin. Și, bineînțeles, capacitatea mitizatoare cea mai fantastică o arată în *Lucașfărul*, unde reia mitul hyperionic tot de la greci. Hyperion, fiu al lui Uranos și al Geei, adică fiul cerului și al pământului, deci cu ființa

asta duală, cu ființa asta bipolară, oscilând între pământ și cer. Vedeți, Eminescu s-a simțit continuu ca atare; adică el se proiectează în eroii lui ca orice mare artist romantic, și-l vezi, îl simți. El s-a simțit hyperionic, adică s-a simțit, cum spuneam, oscilând, pendulând între cer și pământ, s-a simțit ca atare, faptură aparținând la două ordini diverse. I-a plăcut Hyperion, tocmai pentru această propensie spre dramă a personajului, fiindcă, în clipa în care pendulezi între cer și pământ, evident ești gata să rupi echilibrul în chip dramatic, dacă nu chiar tragic. Dar lucrurile se petrec altfel, pentru că el suprapune pe Hyperion mitului românesc al steii ciobanului: Luceafărul, care, în folclor, este steaua ciobanului.

Pe de altă parte, cu Hyperion, care este faptură din creația întâi, Eminescu face un joc foarte interesant, îi dă două fețe. V-am spus ce mult influențat este Eminescu de epistemologia kantiană, vorbind, în cosmogonie, de subiect cunoscător, obiect necunoscut. Aici însă face altceva. Orice obiect în filosofia kantiană are două laturi, sau două aspecte: unul perceptibil cu simțurile, care alcătuiește **fenomenul** și care este cognoscibil și altul ascuns, care nu poate fi niciodată cunoscut și care este aspectul **numenal**; aspectul fenomenal – deci cunoscut și aspectul numenal, cel necunoscut, ascuns în eternitate. Și Eminescu, face, cu *Luceafărul*, după părerea mea, acest dublu joc. Adică, Luceafărul întors cu fața spre pământeni, perceptibil deci pentru pământeni, care-l numesc numai Luceafăr, fiindcă această denumire, acest nume definește latura lui pământeană, aspectul lui fenomenal, cognoscibil, perceptibil cu simțurile. El se contaminează de muritorii și se îndrăgostește, iar muritorii toți îl numesc Luceafăr. Dar în clipa în care-și uită obârșia și natura reală și se duce la Dumnezeu să-i ceară să-l elibereze de nemurire, Dumnezeu trebuie să-l scoată din starea de uitare și să-i aducă aminte cine e, și atunci îl strigă „Hyperion”, îl strigă cu violență „- Hyperion, ce din genuni/ Răesai c-o-ntreagă lume”. Ca o muștrare sună numele, așa se numea el pe latura de esență, pe latura numenală: Hyperion. Dar numele acela, aspectul acela i-l cunoștea numai Dumnezeu, fiindcă Hyperion aparținea creației întâi și-i face lecția de reinițiere în tainele lumii, ceea ce este o chestiune heracliteană și empedocliană și de orfism grecesc, ezoterism indian. Oricum, el preia lecția de cunoaștere, se cumițește și se întoarce la locul menit din cer. Deci chemarea pe nume a operat, a fost eficientă; s-a trezit în el conștiința obârșiei lui

reale, pentru că Dumnezeu îi spune chiar un lucru cutremurător. Și pe asta s-a brodat destul de mult în cercurile noastre teologice. Îi spune Dumnezeu, în lecția de cunoaștere a Demiurgului: „Cere-mi cuvântul meu dentâi/ Să-ți dau înțelepciune?” și când îi spui „cuvântul cel dentâi” cuiva, înseamnă că-i dai dimensiunea de logos. Deci Hyperion are un loc de Logos. Era foarte complicat. Cine știe peste câte zeci de ani copiii noștri au să izbutească să descifreze din adevărurile lui Eminescu. Se mai întâmplă ceva foarte interesant: „...nu mai cade ca-n trecut/ În mări din tot înaltul”. Îngerul nu mai cade, s-a vindecat de complexul îngerului căzut, căci motivul îngerului căzut are o semnificație și a marcat întreaga operă de tinerețe a lui Eminescu, inclusiv *Sărmanul Dionis* și *Înger și demon*. Pretutindeni demonismul îngerului căzut este prezent. Ei bine, „Nu mai cade ca-n trecut/ În mări din tot înaltul”, acest „nu mai cade” este ca un fel de renunțare la cădere, un fel de vindecare, de redempțiune, de mântuire a celui care și-a adus aminte de originea lui reală și s-a cumișit, s-a înțeleșit prin jertfă și renunțare.

Dar acest mare spirit care a umblat în spațiile cosmice ca nici un altul a avut cea mai fantastică percepție a lumii interioare a microcosmosului uman. Și ne-a dat o radiografie a ființei lui dintre cele mai grave, o radiografie de un adevăr zguduitor. Doar cunoașteți textul, cei care sunteți familiarizați cu opera lui Eminescu în totalitatea ei. O să mă iertați, e cam lung poemul, dar se poate vorbi despre unitatea și coerența viziunii eminesciene care leagă laolaltă macro și microcosmosul într-o articulare perfectă de arbore al vieții. Nu ne putem lipsi de această radiografie a ființei, de această percepție superioară a ființei lui:

„Bolnav în al meu suflet, în inimă bolnav,
 Cu mintea depravată și geniul trândav,
 Închin a mea viață la scârbă și-ntristare
 Și târâi printre ani-mi, nefasta arătare...
 – Prea slab pentru-a fi mare, prea mândru spre-a fi mic
 Viața-mi, cum o duce tot omul de nimic.
 Născut fără de-a mea vină, trăind fără mai s-o știu
 Nu merg cum merg alți oameni,
 Nu-mi pasă de-unde viu
 Supus doar, ca nealții, la suferințe grele

Unesc cu ele știrea nimicniciei mele,
 Sfânt n-am nimic, în bine nu cred și nici în rău,
 Viața mea aceasta nici vreu și nici n-o vreu;
 Nepăsător la toate, de lume apostat,
 A vieții osteneală, disprețuind-o toată,
 Muncind cu mii de chinuri suflarea ei spurcată,
 Muncind în mine însumi voința-n orice nerv,
 [voința în sens schopenhauerian, adică voința generatoare de viață]
 Peirea cea eternă din veci.
 Și dacă oare-a morții mâni palide și reci
 În loc să sfarme vecinic a vieții mele normă,
 Ar pune al meu suflet sărman în altă formă?
 Dacă a mea durere, un vecinic Ahasver,
 La sorți va fi pus iarăși, de către lumi din cer
 Ca cu același suflet din nou să reapară,
 Migrației eterne, unealtă de ocară!
 Nimic, nimic n-ajută – și nu-i nici o scăpare,
 Din astă lume-eternă, ce trecătoare pare,
 Gonit în timpi și spații, trecând din formă-n formă.
 Eternă fulgerare cu inima diformă,
 De evi trecuți ființa-mi o simt adânc rănită,
 Pustiu – alergătoare, cumplit de ostenită...
 Și-acum din nou în evu-mi, lui Sisif cruda stâncă
 Spre culmea morții mele ridic ș-ast dată încă.
 Ș-ast dată? Cine-mi spune că-i cea din urmă oară?!”
 (*Bolnav în al meu suflet*, Ms. 2259)

Eu socot că nici Kierkegaard și cu atât mai puțin Camus sau Sartre n-au scris vreodată o pagină existențială ca aceasta și vă atrag atenția că mitul lui Sisif, camusianul mit al lui Sisif despre care vorbim toți cu deliciu, apărea la Eminescu, cel care a trăit, în ființa lui adâncă, anii trecuți, cel care-și simțea avatarurile trecute și suferea din cauza lor, cel care disprețuiește creația întreagă, îndurerat în ființa lui eternă și se teme că nu va muri niciodată pentru că știe că lanțul existenței nu se termină. Doar rugăciunile către Maica Domnului îi vor putea aduce mântuirea în cele din urmă.

Firește, după această mărturisire, cred că putem încheia, zicând și noi ce-a zis Maiorescu, zicând și noi ce-a zis Iorga, zicând și noi ce-a zis Noica: suntem în fața celui mai deplin om al inteligenței românești, al sufletului românesc, al culturii românești.

„Dacia literară”, nr. 2/2000, p. 1

EMINESCU ȘI MUZICA

I. CONEXIUNI LITERAR-MUZICALE

„La Muzică și Dramă în dalbe sărbători”

Încântat de cultura veacului, legat de întreaga mișcare intelectuală a timpului, Eminescu, kantianul care a căutat în artă și viață, cu o sete nestinsă, absolutul, a fost aproape de muzică, a fost în muzică, a avut continuu nevoie de muzică. Pentru Eminescu muzica a însemnat nu numai o artă admirabilă în sine, dătătoare de enorme bucurii estetice, ci și o disciplină a spiritului generând o etică nobilă, a personalității.

Cântăreț al lucrurilor esențiale, iscoditor al sufletului și istoriei umane, gânditor al genezelor și apocalipselor, Mihai Eminescu a fost pătruns de muzică în sensul cel mai cuprinzător al cuvântului acestui, cu virtuți magice pentru poeți, în măsura în care un sincretism indispensabil al tuturor activităților intelectuale, spirituale și creatoare guvernează o atare viziune.

Dintr-o genialitate de tipul celei care l-a particularizat pe Eminescu, incluzând atâtea filoane, atâtea rădăcini de obicei paralele, dar și adesea intersectabile – poezie, filozofie, economie politică, științe ale naturii, științe exacte – strânse într-un mănunchi de o rară frumusețe și originalitate, nu puteau lipsi celelalte arte și fiind vorba de o tipologie romantică, în primul rând, nu putea lipsi muzica.

Am văzut ce însemnătate a avut aspirația gânditorilor romantici spre fuziunea deplină a poeziei și muzicii și, în general, spre refacerea sincretismului original al artelor, teoretizat de artiști și înrăurind vizibil morfologia stilului romantic. Am văzut cum lui Eminescu, venit cronologic mai târziu în orizontul romantismului european, marcând o aderență certă la această tipologie (a lui Jean Paul, Hölderlin, Tieck, Novalis, Bretano etc.) și concentrând în sine evoluția întregului curent (ca și cum și aici ar fi „jucat” raportul „ontogenia repetă filogenia”), nu-i putea rămâne străină acea aspirație fundamentală.

O explorare a interesului eminescian pentru muzică, a relațiilor poetului cu muzica va lărgi, credem, imaginea și așa tot mai vastă a diversității preocupărilor sale, cât și a filoanelor care au hrănit tipul său de genialitate, dând operei una din cele mai fascinante și mai valoroase dimensiuni.

Natura muzicală a poetului

Încercând să pătrundem spre toate nivelele relației dintre poet și muzică, trebuie să prezentăm înainte de toate documentele ce vorbesc despre natura muzicală a poetului, despre structura muzicală, împrejurările trăite și predilecțiile sale sonore.

Eminescu era dotat cu auz, sensibilitate, cu suflet muzical. Prietenii susțineau că ar fi avut un glas deosebit de frumos.

„Eminescu vorbea rar și dulce” – își amintește colegul său Ștefan Cacovean – „și tot ascultându-l aveai impresia că ascuți o melodie.” (*Amintiri despre Eminescu*, București, 1914).

O declarație a lui Matei Eminovici: „Mihai cânta bine din gură, ca și mama și Harieta”. (Aug. Z. N. Pop: *Contribuții documentare la biografia lui Eminescu*, Editura Academiei, 1962, p. 271).

„Avea – scrie Alexandru Vlahuță (textul e reprodus după lucrarea lui Ioan Massoff *Eminescu și teatrul*) – un glas profund, muzical, umbrit într-o surdină dulce, misterioasă, care dădea cuvintelor lui o vibrație particulară. Ca și cum veneau de departe, dintr-o lume necunoscută nouă”. Iar în anul morții poetului (*Fântâna Blanduziei*, 9–10 dec. 1889), tenorul Constantin Bărcănescu scria: „Eminescu avea o voce mică, dar dulce și mlădioasă. Cuvintele erau spuse cu o expresiune și

un accent de care ar fi fost gelos cel mai mare cântăreț.”

Din anii copilăriei Eminescu cânta cu plăcere. Augustin Z. N. Pop publică (*Tribuna*, 4 iun. 1964) amintirea unui țăran (Teofil Boiciuc) din satul Călinești: „Înainte să plece într-un rând la școale, Mihail a nost’ a vinit la Serbăuți, la mătușă... L-or primit, a dormit, peste dimineață s-o sculat, în oglindă s-o uitat și s-o cheptănat. O ieșit apoi și s-o dus vreme lungă: și înapoindu-se la grajdi, s-o odihnit nițel și pe urmă a cerut voie să facă scaldă la iaz. Bătrânii ce-or zis: Bagă samă, Mihăiță. Să nu te-neci! Apoi s-o dat la’notat ocolul iazului cu păr mare peste cap și pe urmă s-o întors în așoară cu fața-n sus. O ieșit din iaz, s-o șters și s-o ’mbracat, o plecat în pomăt, s-o suit în copaci și-o izvorât să cânte. Vezi zvurlugu’!, cum îi cucu’:

Puiuile,/ Puiuțule,/ De m-aș duce/ N-aș întoarce;/ Cânti codrului
cu drag/ Și-mbuci putregai de fag.

Dându-se jos din pomăt, s-o înălțat pe zidu curții și-onceput să se plimbe cu părul vilvoi... Bătrânii l-or dus la poartă și cu privirea pe drumul crăieșii, l-or petrecut pân’ nu s-o zărit. O plecat șuierând și nu s-o mai uitat în loc”.

În *Amintirile* sale, Ion Slavici vorbește mereu despre pasiunea pentru cânt a poetului: „Noi cei ce-l știam din timpul petrecut la Viena – nu putem să ni-l aducem aminte fără să-l vedem în gândul nostru mergând în frunte, cântând și îndemnând pe alții să cânte”.

Și în alt loc, prietenul lui Eminescu din anii petrecuți la Viena sau la București nota:

„Ori cât de multă lume și ori cât de multă gălăgie ar fi fost prin preajma lui, el nu se abătea de la ceea ce se petrecea în sufletul său. Prin toate fibrele sale cântau natura și iubirea, pădurea și izvoarele, păsările și astrele. Cânta până și masa lui de brad, iar el cânta scriind”.

Dr. Samoil Isopescu, avocat la Suceava, coleg cu Eminescu la Viena, își amintea de asemenea în anul 1923 (*Adevărul literar și artistic*, nr. 125, 15 apr. 1923): „Totdeauna când era acasă, se plimba prin odae cu mâinile în buzunar, și cânta adesea: *Eu sunt Barbu Lăutarul* și altele.”

Eminescu căuta mereu tovărășia cântecului. Folcloristul Gh. T. Kirileanu notase, „de la Cucoana Tincuța (Vartic), femeia cu care trăia Ion Creangă: ...«Eminescu cânta frumos cântece populare și avea un glas dulce de-ți dădeai și cămașa să-l ascuți... Mai ales îi plăcea

să cânte Frunză verde Baraboi/ Durduleană, hăi».” (Augustin Z. N. Pop, „Despre Eminescu”. *Cronica*, 10 ianuarie 1975).

Elocvente sunt din acest punct de vedere și amintirile lui Teodor Ștefanelli (pe care le găsim tot în culegerea din 1914 din care l-am citat pe Șt. Cacovean): „Era foarte mulțumit când tovarășii săi nu erau acasă. Atunci era el singur stăpân între cei patru pereți și putea citi și lucra nestingherit de nimeni. Se plimba atunci prin cameră, bea cafea, fuma, șuera, fredona câte o melodie și-și alcătuia astfel ideea în care avea s-o îmbrace. Se puna apoi la masă și scria, scria mereu, așternând pe o coală sau pe un petic de hârtie rodul gândurilor sale”.

Și în alt loc:

«Cât timp am petrecut în societatea lui Eminescu în Viena, el adese luase parte la petrecerile sociale ce le aranja societatea academică România jună, al cărei membru era, cum lua parte și la petrecerile particulare ce se întâmplau ici, colea, între cunoscuții săi. Se înțelege că aceste petreceri se făceau numai în birturi și restaurante, iar vinul austriac dezlega limba tinerilor. Eminescu nu bea mult, dar era în stare să rămână cu cunoscuții săi până dimineața, mai cu seamă dacă avea o cafea neagră, bună. Când erau mulți tineri la masă, Eminescu era puțin comunicativ. Râdea de glumele ce se făceau, asculta discursurile ce se țineau, dar altfel era cu totul pasiv. Abia dacă se strecurau cei mai mulți din societate și rămâneau numai doi-trei, i se dezlega și lui Eminescu limba și atunci ne cânta. El nu avea glas tare, dar dulce și melodios și cânta corect căci avea auz bun... Cântecele populare îl încântau și pe acestea le cânta el cu mare plăcere. Patru cântece îi plăceau însă cu deosebire; aceste erau cântecele sale de predilecție. Când se hotăra să cânte, atunci cu bună seamă aceste cântece nu lipseau din repertoriul său, iar în cele mai multe cazuri numai pe acestea le cânta.

Întâiul cântec era:

„Eu sunt Barbul lăutarul
Starostele și cobzarul
Ce-am cântat pe la Domnii
Și la mândre cununii...” (ș.a.m.d.)

Al doilea cântec era:

„Dragi boieri din lumea nouă,

Ziua bună vă zic vouă.
Eu mă duc, mă prăpădesc,
Ca un cântec bătrânesc.”

Ș.a.m.d. și sfârșea cu strofa:

„Ah! Gândiți c-am fost odată
Glasul lumii, desfătăță,
Și-nchinați câte-un pahar
Lui biet Barbu lăutar.”

Când pronunța Eminescu versul: „Eu mă duc, mă prăpădesc, ca un cântec bătrânesc”, era așa de melancolic și cuprins de atâta emoțiune, încât mai lăcrăma, iar când ajungea la versul: „Și-nchinați câte-un pahar lui biet Barbu lăutar”, el își ridica paharul – dacă eram la pahare – ciocnea cu noi, îl golea dintr-o dată, stând apoi lung timp dus pe gânduri, iar dacă-l cânta când nu eram la pahare de vin, el ofta numai și sfârșea cu cuvintele sale melancolice: „Of... neamul nevoiii!”

Al treilea cântec era:

„Frunză verde de piper,
Câte stele sunt pe cer,
Toate până-n ziua pier,
Numai luna și o stea
Știe de patima mea...” (ș.a.m.d.)

Cântecul acesta, care are una din cele mai frumoase melodii populare, îl cânta Eminescu cu multă dulceață.

Cântecul al patrulea îl impresiona deosebit de mult: parcă-l văd, când l-a cântat întâiași dată în prezența mea: cu capul ridicat, cu ochii scânteietori în atitudinea dramatică și cuprins de un adânc sentiment, el intona cântecul:

„Mai turnați-mi în pahare,
Voi să beau, căci sunt setos,
Dară nu-mi împleți paharul
Decât de la miez în jos.
Ca să-l împlu înco-o dată
Cu-apă rece de la râu
De la râu ce izvorăște

Din adânc din pieptul meu.
 Și să-l beau să sfârâiască
 Pân' ce-a fi din vin venin,
 C-așa, să-l beau mai cu dulce,
 Să-mi alin durerea-n sân.
 Și de n-a pieri durerea,
 Piară simțul, pier și eu,
 C-a trăi, jălind poporul
 Nu-mi ajute Dumnezeu!”

Era un fel de extaz când îl finea; vedeai ce adânc îl impresionau acest cântec și, din toată atitudinea, te încredințai despre nemărginita iubire ce avea el pentru poporul său. O dată l-am întrebat cine e autorul acestui cântec și mi-a răspuns: „Ia un biet tânăr transilvănean, care avea durere de inimă pentru nenorocitul său popor; am auzit că l-a compus, l-a cântat și a murit după ce-l cântase”.»

Un alt contemporan, Nicolae Pătrașcu, frate al pictorului Gh. Petrașcu, și fost coleg al lui Al. Vlahuță la Bârlad (în studiul intitulat *Mihai Eminescu* publicat în 1934 la București, reprodus în volumul *Amintiri despre Eminescu*. Editura Junimea, 1971), aduce alte mărturii despre iubirea de cânt și cântare a poetului:

„Din ziua în care l-am văzut, Eminescu trăiește în mintea mea în toată frumusețea lui și în cele mai mici amănunte ale ființei sale, văzută cu ochii adolescenței. Era într-o seară de toamnă într-un restaurant din josul Teatrului Național. În sala plină, zgomot mare, căldură, fum de tutun, miros greu de mâncare. Ca prin ceață, se vedeau în fund lăutarii care cântau. Eminescu sta singur la o masă în fața unei oglinzi. El părea absent, se gândea aiurea. Din când în când, aprindea o țigară, aruncând privirea la stânga lui, unde erau doi inși care gesticulau așa de tare, de credeai că vor să-și scoată ochii. Întorcea apoi cătarea către lăutari la câte un cântec, și intra cu gândul iar în el însuși. L-am privit așa mai bine de o oră. În admirația vârstei de atunci, doream parcă să pătrund cu privirea sub fruntea lui ca în mecanismul unui ceasornic, să surprind cum se făurea acea incantație a poeziei lui...”

Într-un moment, lăutarii începură să zică un cântec bătrânesc care trecu în doină. El ridică puțin capul cu fața mișcată și asculta zâmbind cu buzele întredeschise. Desigur, tristețea aceea a bucății, ca un ecou

al munților românești, i se strecura în suflet cu un înțeles adânc. Vioarele oftau prelung, naiul sfâșia aerul cu țipetul lui ascuțit și pustiu, țimbala prevestea furtună. Cu cât îi priveam mai mult fața, cu atât parcă deslușeam cum se limpezeau în mintea lui înțelesul doinei, ca o tragedie a vieții poporului românesc, transpusă în sunete. Și, trecând încet ochii și zâmbetul lui asupra sălii, Eminescu îmi părea că vedea chiar în lumea veselă din prejuru-i, în fundul sufletului ei, suferință și durere și că veselia aceea era factice, ca și când ar fi fost o mască răzătoare pe un obraz îndurerat...

Așa că, privind fața lui Eminescu, mi se lămurii în gând esența tristei lui poezii.

Poetul avea atunci cam vreo 30 de ani și scrisese cele mai multe din poeziile sale. Înfașurarea lui, mișcările, atitudinea lui, creșteau poate în ochii mei, văzute sub aureola poetului, dar impresia mea era în mare parte adevărată căci natura fusese darnică cu el și în privința aceasta. De statură deasupra mijlociei, cu trupul proporționat și bine legat, cu trăsăturile feței regulate și distinse, părul negru, lucios și cam lung, fruntea înaltă și senină de parcă se cobora din lumea unui vis, susținută de arcurile regulate a două sprâncene negre; ochii negri umbriți și adânci pe care arareori ți-i dădea să-i privești, căci vorbea cu ei mai mult plecați în jos: – în clipa însă în care ți-i trecea pe dinainte, surprindeai în ei pâlăpăitul unei lumini incandescente ca un scăpărat al focului tainic ce-i ardea sufletul; zâmbetul, mobil, diversificându-se în orice moment, fiind întrebător, confirmativ, iertător, disprețuitor, dureros, oglindindu-i oarecum mimica gândirii; nasul corect, mustața neagră, buzele armonioase, barba rasă, gâtul rotund și larg; pielea obrazului albă, mată și palidă ca albeața marmurei îngălbenite de vreme; aerul feței pătruns de inspirație, – totul, amintind capul lui Guy de Maupassant idealizat sau pe cel al lui Edgar Poe împlânzit.

Câtva timp mai târziu, citind versurile lui închinat unui amic, îmi aminteam de impresia mea din seara aceea și vedeam cât de mult i s-ar fi potrivit lui însuși acele versuri în care se întreba și-și răspundea singur:

Ochii? Câte dulci imagini au sorbit a lor lumine...

Capul? O, de câte gânduri el a fost împopulat...

Inima? Câtă simțire frământat-a ea în sine...

Sufletul? Câte speranțe, câte visuri a păstrat!...

Tot astfel, citind nuvela sa *Cezara*, portretul călugărului Ieronim îmi aminti pe al lui însuși: «O frunte înaltă și egal de largă, deasupra căreia părul formează un codru luciu și negru, așezată deasupra nasului fin, o gură cu buzele subțiri, o bărbie rotundă, ochii mulțumiți privesc cu un fel de conștiință de sine care ar putea deveni cutezare, – expresia lor e un ciudat amestec de vis și reținere rece...»¹.

(Imagini ale chipului eminescian ce ne fac să aducem în textul nostru și cuvintele lui Caragiale: „Era o frumusețe! O figură clasică încadrată de niște plete mari negre: o frumusețe înaltă și senină, niște ochi mari – la aceste ferestre ale sufletului se vedea că cineva este înăuntru: un zâmbet blând și adânc melancolic. Avea aerul unui sfânt coborât dintr-o icoană”).

Multe alte mărturii ale epocii vorbesc despre pasiunea cu care Eminescu cânta muzică populară¹.

O notație a lui Ion Popescu în *Fântâna Blanduziei* la 10 dec. 1889: „În toate părțile locuite de neamul nostru, nu se găsește un al doilea om care să fi cunoscut mai adânc cântarea populară. Cei ce l-au știut de-aproape erau minunați de mulțimea poeziilor populare pe care le cunoștea Eminescu, cele mai multe cu melodiile lor. Și se vedea din chipul cu care le spunea sau le cânta că le studiasse adânc”.

În volumul despre Eminescu publicat în anul 1904, D. Teleor povestea un „moment” petrecut în anul 1888: „Două cete îl disputau: ceata de la revista *Fântâna Blanduziei* unde colabora și el și ceata de la ziarul *România*. Când scăpa de Dușu Popea, Niță Rădulescu, îl înhățam eu, Brăneanu, Cordea, Tomoșoiu, Sâmtion și mergeam la birtul lui Șerbănescu din hanul Kiriazi. Eminescu, după oarecare timp, punea capul între mâini și începea să cânte doine din Ardeal, așa cum le cântau mocanii și cânta câte o oră întregă... Ardelenii aflați la masă plângeau cu lacrimi”.

¹ „Farmecul cântecului popular – scria M. Eminescu – consistă în faptul că el dă sentimentului și gândirii *expresia cea mai scurtă*, lăsând la o parte tot ceea ce-i neesențial; el este așa de exclusiv *limbă a sentimentului*, încât pentru el a-l exprima pe cât posibil vioi, renunță cu totul la regularitatea rimei, o înlocuiește în voie cu asonanțe, amestecă șiruri nerimate, construiește versul cu totul nesilit, alegând totdeauna cuvântul cel mai simplu”. (M. Eminescu, Ms, 2291, f. 20).

În sfârșit, în acest serial de documente, am mai aminti (din volumul lui Augustin Z. N. Pop – *Noi contribuții documentare la biografia lui Mihai Eminescu*, p. 313), scrisoarea lui Alexandru Cuza către Iacob Negruzzi: „Aseară m-am întors de la Botoșani. Starea în care l-am lăsat pe Eminescu era ceva mai bună. Ieri a mâncat puțină supă, totuși însă, nici nu vorbește deși se pare că înțelege, căci zâmbește și se uită lung când îi povestești din cele trecute sau îi cântă vreun cântec poznaș pe care avea obiceiul de a-l cânta mai înainte”.

Subliniind mereu natura muzicală a lui Eminescu, dragostea sa pentru cântec, mărturiile amintite insistă în general, asupra marii iubiri a lui Eminescu față de muzica populară, pe care a ascultat-o încă din anii copilăriei în sat și la stână, și pe care a socotit-o, întotdeauna, cu neclintită afecțiune, ca și poezia populară, un produs al geniului specific al poporului român, integrând-o în peisajul românesc caracteristic și înălțând-o împreună cu acesta într-un plan mitic. (Să ne gândim de pildă la *Sara pe deal* sau la fragmente din *Geniu pustiu*).

Pentru Eminescu, o doină sau un cântec bătrânesc „zise” de un cântăreț sau cântate de un lăutar bătrân dobândeau virtuțile vechimii, devenind apele vii, restauratoare de puteri, de tinerețe ale spiritului. De altfel, Eminescu era în stare să le reproducă (am văzut în documentele citate), având un bun auz muzical moștenit de la ambii părinți (mama avea voce și cânta, iar căminarul Eminovici cânta la flaut).

Educația muzicală, predilecțiile muzicale, gândurile despre muzică, despre filosofia muzicii ale lui Eminescu depășeau cu mult însă teoriile artei populare.

La Viena, la Berlin, la Iași și la București, Eminescu a pătruns în zonele marii muzici care, după unele mărturii, nu i-au fost străine încă din anii copilăriei. Dacă ar fi autentică scrisoarea lui Eminescu către Veronica Micle difuzată de Octav Minar în ziarul *Universul* din 25 decembrie 1939 (Viorel Cosma publică un fragment în impunătorul său studiu din nr. 4/1975 al revistei *Muzica*, precum și în însemnarea intitulată „Eminescu în lumea muzicală” din ziarul *Steagul Roșu* din 16 aprilie 1964), Eminescu urmărise în copilărie „cântul unei profesoare de pian cu numele de Heller care-și îndruma elevii spre marea literatură romantică”. Scrisoarea publicată de Minar rămâne probabil fără

reazim. George Călinescu scria în 1934² în numerele 3 și 4 ale revistei *Viața românească* un virulent articol intitulat *Octav Minar, necrofor eminescian*, în care se îndoiește de autenticitatea oricărui document al lui Minar, socotindu-l „un scriitor incult, probabil autodidact, ale cărui preocupări sunt jignitoare într-o cultură ca a noastră pentru memoria lui Eminescu”. Dar într-un studiu ca acesta, în care trecem în revistă suma „datelor” ce conturează personalitatea muzicală a poetului național, socotim necesar să cităm (dincolo de toate semnele de întrebare) această scrisoare trimisă de Eminescu Veronicăi Micle: „N-ai observat, micuța mea, că și eu sunt neputincios ca să pot reda zbuciumul meu interior. Când te zăream prin perdele ca pe o siluetă în cadrul ferestrei, pe drumul șerpuit de vechia ulicioară, în nopțile cu lună, așteptând ca ritmurile, acordurile și preludiile din baladele și polonezele lui Chopin să-și avânteze armonia... Concertul intim pe care l-ai dat aseară a avut asupra mea o mare înrâurire sufletească. Muzica întotdeauna mă predispozează spre o visare creatoare. Dar compozițiile lui Chopin m-au transformat cu desăvârșire. Credeam la un moment dat că plutesc în sferile divine ale nemuririi dumnezeiești. Era beția inteligenței care îmi subjugă sufletul, îndemnându-l să armonizeze întreaga mea ființă. Numai pianul tău, minunata perlare a degetelor albe, dedeau această realizare. Clarul de lună în noaptea aceea sfântă... îmi producea satisfacții pe care nu le-am avut niciodată în blestemata mea viață. Regret amar că n-am învățat muzica, căci din copilărie mama, care avea un glas fermecător, întrecându-se cu tata, care cânta ca un adevărat artist din flaut, descoperise în mine o ureche remarcabilă de muzician. Îmi amintesc că stăteam ceasuri întregi sub fereastra M-me Heller, soția administratorului moșiei lui Balș, care cânta la piano. Tata de multe ori m-a descoperit acolo și era vorba în casă, văzând pasiunea mea pentru muzică, ca dânsa să-mi deie lecții. Nenorocirea

² În G. Călinescu, *Opere*, Publicistică, I (1920–1932), ediție coordonată de Nicolae Mecu, text îngrijit, note și comentarii de Nicolae Mecu, Oana Soare, Pavel Țugui, Magdalena Dragu, prefață de Eugen Simion, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2006, la p. 897 se regăsește acest articol, cu comentariul de la p. 1512: „*Viața românească*, an. XXIV, nr. 3–4, martie–aprilie 1932, p. 361–363, semnat G. Călinescu”.

mea, zodie fatalistă, soții Heller au părăsit Moldova, stabilindu-se la Viena. Ascultând *Nocturnele* m-am convins că Chopin ar fi scris poezii tot atât de geniale ca aceste compoziții. Există însă un raport între inspirația muzicală și inspirația poetică. Nu poți să fii mare compozitor dacă nu posezi amândouă însușirile.

Pianul rămâne instrumentul care poate să frazeze sufletul în nuanțe sclipitoare, producând senzații tot atât de plăcute ca și armonia ritmică a unei poezii”³.

Primele contacte scenico-muzicale

Dincolo de ipoteticul contact cu profesoara de pian în copilărie, dincolo de lecțiile de muzică din anii de școală, un moment important al procesului instruirii muzicale a poetului a fost realizat în cadrul trupelor teatrale în care a activat tânărul Eminescu.

Revenim la amintirile lui Teodor Ștefanelli. Câteva însemnări despre prezența lui Eminescu la spectacolele din 1864 la Cernăuți ale trupei Tardini-Vlădicescu:

„Eminescu era foarte atent la cele ce se petreceau pe scenă. El sta nemișcat, cu privirea ațintită asupra actorilor, ca și când ar fi voit să soarbă toată acțiunea și frumoasele melodii cântate de dâșii și se supăra grozav dacă careva din colegi îl stingherea prin întrebări sau observații. Îl supăra mult și aplauzul zgomotos din teatru, pentru că în aceste aplauze se pierdeau multe fraze și melodii ale artiștilor. Pe Eminescu nu l-am văzut aplaudând niciodată, dar acțiunea din piesa reprezentată

³ Scrisoarea atrage atenția asupra unui fapt credem important: înalta pianistică a Veronicăi Micle. În volumul „Eminescu și teatrul”, Ioan Massoff, reluând un fragment din scrisoarea lui Octav Minar, vorbește de pianistica Veronicăi și despre serile în care, în casa de pe Copou, Doamna Micle cânta poetului. Veronica Micle apărea adeseori ca pianistă în cadrul întrunirilor *Junimii*, la seratele muzicale din casa lui Xenopol sau o acompania la pian pe fiica ei (Valeria Nilda) care va face carieră de cântăreață de operă. „La festivalurile școlare – citim în volumul amintit – Veronica se arăta ca o artistă desăvârșită, încât directorul unei trupe italiene, abătută pe la Iași, după ce a văzut-o interpretând pe Violeta din *Traviata*, i-a propus un angajament: «îmbrăcată într-o rochie albă, dânsa apăru pe mica scenă cu un aer majestuos și încrezător în succesul vocii sale».”

se oglindea în fața sa și în ochii săi scânteietori. Dacă eșeam între acte pe coridoarele teatrului, atunci Eminescu fredona melodiile auzite pe scenă, sau repeta fraze din piesa reprezentată”.

În opinia lui Viorel Cosma notată în amintitul studiu din revista *Muzica*: „Melodia atât de des fredonată de Eminescu, *Frunză verde de piperiu*, a figurat în repertoriul lăutarilor Niculaie Picu, Veniamin Lemisch, Grigore Vindereu, iar în orchestră se aflau violoniștii Lemisch (care au fost colaboratori ai lui Alexandru Flechtenmacher în orchestra *Teatrului Național*), propagandiști pasionați ai repertoriului național, ai valorilor create de generațiile de muzicieni profesioniști în anii de la mijlocul secolului al XIX-lea.

În trupele lui Iorgu Caragiale, Pascaly (cu care Eminescu a întreprins turneul din Ardeal în 1868), poetul s-a dovedit un «consultant» muzical de prim ordin. Aici Eminescu a cunoscut muzica de scenă, vodevilurile, cançonetele timpului”.

Într-un articol publicat în *Tribuna* (4 iun. 1964), George Sbârcea amintește că pe coperta unui vodevil de Iorgu Caragiale a fost descoperit scrisul lui Eminescu și semnătura lui în creion. Exemplarul poartă multe semne rezizorale ale poetului indicând pauzele, succesiunea ariilor, replicile muzicale ale personajelor, momentele în care trebuie ridicată sau coborâtă cortina.

„Eminescu ne examina libretul, textul pieselor, fiindcă noi melodia o prindeam mai ușor decât textul. Era el, Eminescu, elegant acum, dar și mai elegant știa să ne citească cuvintele cântărilor noastre”.

Eminescu supraveghea într-adevăr întreaga desfășurare muzicală a spectacolului și există din acest punct de vedere mărturia unui corist.

Anii de pelerinaj⁴ cu trupele au fost astfel pentru Eminescu anii de instrucție muzicală care i-au deschis fără îndoială gustul pentru muzica de scenă, pentru muzica simfonică, de cameră.

⁴ Ce frumos e gândul lui Mihail Sadoveanu: „Anii pribegiei lui Eminescu n-au fost mulți, dar au fost plini. Ani de trubadur rătăcitor, cunoscând de aproape foamea, setea și lipsa de adăpost, dar ani de tinerețe și de romantice visuri. Au fost anii când sufletul i s-a umplut de lumina mare a lumii libere, când cele dintâi cântece, sfoase și nesigure încă, s-au înălțat spre stele, în nopțile tinereții lui, făcându-l poate fericit ca pe o privighetoare care încearcă primele undulații strălucite în primăvara vieții”.

Anii unor adânci informări muzicale

Adevărata educație muzicală a poetului avea să se realizeze însă din plin în anii petrecuți la Viena și Berlin. Din acest punct de vedere trebuie să remarcăm în primul rând faptul că există multe documente pe baza cărora trebuie să aducem un corectiv afirmației lui Slavici după care Eminescu a fost lipsit de interes pentru muzică în anii petrecuți în capitala Imperiului habsburgic, iar frecventarea Operei s-ar fi datorat baletului care-l atrăgea cu deosebire. De altfel George Călinescu a observat contradicția dintre această aserțiune a autorului romanului *Mara* și relatările altor colegi și prieteni care știau că poetul mergea la *Musikverein* „când căpăta bilete gratuite” și că asistasese la reprezentații cu *Fidelio* de Beethoven și *Faust* de Gounod.

„Întotdeauna mergeam la teatru și mai cu seamă la Burgtheater și la Opera imperială, mai cu seamă la operele clasice – scria dr. Samoil Isopescu în 1923 în amintitul articol din *Adevărul literar și artistic*. Parcă și azi îmi aduc aminte că am înaintea ochilor mei icoana frumoasei opere a lui Beethoven, *Fidelio*, care este cunoscută și cea mai frumoasă ce există; ... Când aveam bani în buzunar mergeam la teatru, însă niciodată nu căutam să mergem la acelea secundare, ci totdeauna mergeam la Operă și la Burgtheater. Eu eram cititorul și membru al comitetului *Gesangverein*, aveam ca atare bilete pentru concert și îi dădeam și lui bilete și mergeam cu el împreună la *Musikverein*, o sală frumoasă și vastă. Așa era traiul nostru la Viena”.

Cei cinci ani trăiți în lumea culturii germane i-au oferit poetului posibilitatea intrării în universul mării muzici europene și a făuririi unei scări adevărate de valori (firește în spiritul gustului timpului). Dar, ca și în plastică, în pictură și sculptură, cu care s-a familiarizat tot în aceeași perioadă în muzeele și galeriile Vienei și Berlinului, Eminescu nu s-a pronunțat nici în muzică decât întâmplător, sporadic, referirile sale demonstrând bun gust și cunoștințe destul de solide. Chiar dacă nu-și mărturisește permanent în acei ani prețuirea pentru muzică (cum spunea George Călinescu), Eminescu „nu putea fi un spirit antimuzical, ci numai absorbit prea mult de problemele altor genuri...” Și nu numai de alte genuri, am putea spune, ci de alte discipline care-l pasionau atunci într-un chip aproape exclusiv, ca filosofia sau etnopsihologia

(*Völkerpsychologie*), mari discipline de sinteză în măsură să elucideze poetului problemele, vitale pentru el, ale cunoașterii. Ca să nu mai vorbim de multiplicitatea și diversitatea cursurilor pe care le frecventa, de la drept și istorie antică la anatomie, fiziologie, chimie experimentală, filologie romanică și atâtea altele. Iar capitolul lecturilor era, după toate datele pe care le avem, de o lărgime de necuprins. Ziua și noaptea se confundau în goana tânărului mânat de o sete de nesatisfăcut spre orizontul vast al culturii. Cărți vechi, cărți noi, colecții de reviste erau parcurse într-o viteză uimitoare care-i speria pe cei din jur. Așa încât frecventarea teatrului, operei și concertelor însemna o întrerupere, dar și o continuare a activităților intelectuale care le hrăneau pe cele creatoare.

Din acei ani Eminescu este o înaltă frunte intelectuală – cum îl va defini peste ani Nicolae Iorga, „un om complet, într-o vreme în care ceea ce este mai necesar pentru noi este această refacere a omului complet, pe care timpurile noastre l-au sfărâmat în fragmente, distrugând omenirea în însăși esența ei inițială și definitivă”.

În anii de studii de la Viena și Berlin, Eminescu și-a format ceea ce este esențial pentru un om de cultură: scara axiologică, aceea care te implantează în umanitate, făcându-te solidar cu toate valorile lumii. Fără îndoială, spiritul enciclopedic al lui Eminescu își extindea neîncetat aria investigațiilor, fixându-și în același timp reperele fundamentale ale orientărilor în diverse domenii. În filosofie, după o perioadă herbartiană pe care apoi o deplora, a rămas credincios *Vedelor*, dialogurilor lui Platon, lui Kant, căruia i-a tălmăcit în românește *Critica rațiunii pure* și, desigur, lui Schopenhauer. L-a iubit puțin pe Hegel, deși a suferit oarecare influență a filosofiei lui. În poezie, admirația mărturisită mergea către Kālidāsa, autorul *Śakuntalei*, către Homer, din care începuse o traducere a *Iliadei*, dar mai ales către Shakespeare, pe care l-a socotit întotdeauna cel dintâi dintre toți – „cel mai mare poet pe care l-a purtat pământul nostru”. Iar în artele plastice prețuia mai presus de alții pe Fidias, Praxitel, printre cei vechi, pe Rafael din lumea Renașterii. La Viena și la Berlin, Eminescu dobândește și axiologie muzicală. Frecventând concerte și spectacole muzicale, Eminescu înțelege locul unor mari valori ale artei sunetelor în istoria umanității.

Palestrina, Mozart, Beethoven și predilecțiile muzicale ale poetului

În acest sens trebuie să ne explicăm înainte de toate prezența numelui lui Palestrina în multe din paginile în care apelează la idei din câmpuri muzicale. Lucrul cel mai surprinzător din articolul înserat la 14 decembrie 1877 în paginile ziarului *Timpul*⁵ (din care am citat câteva din ideile de mai sus) este numirea lui Palestrina, ca cel mai reprezentativ compozitor, alături de ceilalți mari în poezie și plastică.

Pentru vremea aceea, Rossini, Bellini, Meyerbeer, maximum Verdi cucureau gustul celor mai mulți dintre iubitorii de muzică din țara noastră sau a intelectualilor din centrele culturale ale Italiei, Franței. Numai câteva mari spirite de la Ion Heliade Rădulescu la Al. Odobescu izbuteau să înțeleagă și să vorbească despre uriașul rol al lui Beethoven în dezvoltarea gândirii muzicale. Enumerarea unui creator ca Giovanni Pierluigi Palestrina într-o înșiruire de vârfuri ale artei muzicale este într-adevăr dătătoare de perplexitate.

Va fi ascultat oare Eminescu vreuna din marile lucrări ale lui Palestrina în Stephansdom sau în alte din catedrale ale Vienei? Nu avem până acum nici o informație precisă. Dar referirea sa ne poate pune pe gânduri în legătură cu știința muzicală și gustul poetului, cu atât mai mult cu cât numele maestrului polifoniei rinascimentale italiene mai este amintit și în alte pagini: „Era una din acele cântări eterne ce lebăda le cântă murind, o reverie a cerului, compusă de maestrul divin în țipătul inimei sale: Palestrina” (Ms. 2255), sau într-o secvență din romanul *Geniu pustiu*: „...deodată mâinile celei de lângă piano se mișcă. Electric inspirate zburau ca nevăzute asupra clapelor, aerul se auri de note divine, cerești... Ochii murindei se deschiseseră și ea

⁵ Iată pasajul din articolul „Bătrâni și tineri”: „Citim astăzi cu plăcere versurile bătrânului Homer cu care petreceau odată neamurile de ciobani din Grecia și imnele din *Rig Veda* pe care păstorii Indiei le îndreptau luminii și puterilor naturii, pentru a le lăuda și a cere de la dânsle iarbă și turme de vite. Tot așa privim cu plăcere și plâsmuirile celui mai mare poet pe care l-a purtat pământul nostru, plâsmuirile lui Shakespeare și ne bucurăm de frumusețea lor, ba poate mai mult decât contemporanii lui și tot astfel privim statuile lui Phidias și ale lui Praxitel, icoanele lui Rafael și ascultăm muzica lui Palestrina.”

începu să cânte: cântecul unei murinde. Notele zburau când puternic, când încet, abia auzite, ca suspinele aripelor îngerești – era unul din acele cântece superbe a aceluia maestro divin în țipetele sale, Palestrina...

Murinda cânta... dar ce fel! Un timbru ca al unui clopot de argint... Cântecul pianului se stingea sub degetele uneia – cântecul pe buzele celeilalte se stingea și el... Lumina asfinți” (*Opere*. Vol. VII. *Proză literară*, Editura Academiei, 1977, p. 189–190).

De data aceasta pare a fi vorba de o miniatură palestriniană, ceea ce ne duce spre ipoteza că Eminescu a ascultat muzica lui Palestrina și într-o sală de concert sau în saloanele pe care le frecventa la Viena. O altă mențiune (în ziarul *Timpul* – 1 mai 1882) în legătură cu valoarea muzicală a limbii, cu puterile ei incantatorii care pun stăpânire pe suflet, atmosferizându-l (termenul ni se pare de o acută modernitate, anticipând asupra forței de penetrație a poeziei eminesciene), aduce ca termen de persuasivă comparație din nou pe Palestrina în discuție.

De asemenea, într-un manuscris (2306), aparținând perioadei ieșene, surprinzând un fragment despre natura și atributele filosofiei în raport cu cele ale religiei, Eminescu notează: „Adevărații avocați ai bisericii sunt artele, și un Dom gotic, o arie de Palestrina, un tablou de Rafael, sau o statuie a lui Michelangelo, e un orator bun care se folosește de înclinările bune ale omului pentru a lăsa să-și secătuiască colțul, fac pe ateu religios, îl fac să se simtă nemărginit de mic față de infinitul timpului și al lanțului causal. Este însă tot astfel cu filosofia? Ea nu se mulțumește cu opera artistului sau cu motivarea pozitivă – ei îi trebuiește *ratio sufficiens* pentru aceasta”.

Alături de aceste consemnări despre Palestrina sunt în textele eminesciene suficiente date probante care să ateste ceea ce numeam scara axiologică în înțelegerea muzicii, date care să ne poată convinge de necesitatea altei orientări decât cea întronată în prima jumătate a secolului cu privire la relația lui Eminescu cu muzica mare a lumii.

O notație (vol. V, în Ediția Perpessicius) îl aduce în scenă pe Mozart:

„Va rămâne într-adevăr un tezaur în urma generațiilor, însă totuși, omul armei și acela al vicșugului, ostașul și diplomatul, vor însemna

mai mult în vremea lor... decât pictorul Rafael sau muzicianul Mozart⁶ sau astronomul Kepler”.

Câțiva reprezentanți ai belcanto-ului italian își au loc în catalogul cunoștințelor muzicale ale poetului⁷. Să amintim din acest punct de vedere că în *Geniu Pustiu*, într-un teatru periferic, înaintea unei piese în care joacă Poesis, iubita eroului îi cântă uvertura la *Norma* de Bellini. Probabil că în cariera sa teatrală, Eminescu ascultase adesea piese însoțite

⁶ Notabilă sub acest aspect însemnarea lui George Călinescu în articolul „Eminescu și arta” publicat în *Luceafărul* din 6 iunie 1964: „Așa precum fusese conservator progresist în politică, Eminescu va fi clasicist în cultură, preconizând dezvoltarea unei societăți tinere după modelul tinereții culturii umane în genere, totul bineînțeles în limitele limbii și adevărului sufletească național”.

⁷ O opinie de autoritate cu privire la cultura muzicală a lui Eminescu o găsim în volumele lui George Călinescu, în special în capitolul „Cultura lui Eminescu” publicat sub acest titlu de strălucitul exeget în „Studii și cercetări de istorie și folclor” nr. 1–2/1956: „Plăcerea cu care Eminescu cânta cântece de lume este atestată de prieteni (Stefanelli). Însă înclinațiile lui muzicale sunt ceva mai complexe și ating chiar forma unui ușor snobism melic. De altfel, frecventând pe Maiorescu nu putea să nu rămână înrăurit de o parte bună a deprinderilor aceluia care era flautist și întocmea în salonul alb concerte de cameră. Însă chiar din *Geniu pustiu* apar elementele de cultură muzicală. Tatăl eroinei *Poesis* e în orchestra unui teatru unde ține violoncelul. Sofia cânta «Cântecul unei muribunde», întovărășită de Poesis: «era unul din acele cântece superbe, – zice poetul – a aceluia maestru divin în țipetele sale: Palestrina». Maria din *Sărmanul Dionis* cânta o rugăciune divină, adâncă, tremurătoare: «rugăciunea unei vergine» care ar fi prin urmare *Prière d'une vierge* de Badarjewska. Într-un loc se vorbește de *Ughenoții* lui Mayerbeer: «Luă un ziar românesc. La pagina anunțurilor citi o semi-voce sarcastică: Opera italiană... Ughenoții.

– Ai vrea să fie română! Zisei indiferent.

– Se-nțelege. N-am putea avea o muzică mai dulce și mai frumoasă ca cea italiană? Nu avem voci, nu avem talente, nu avem o muzică populară neexploatare până astăzi? Iată și *Norma* de Bellini (*Geniu pustiu*):

„Își pusese aripile albe: își gătitse complet toaleta și pe când orchestra începea cu rugăciunea din *Norma*, Poesis căzu pe scaun într-o atitudine visătoare...”

sau *Somnambula* de același (Ms. 2258, f. 173): «Când vedeam în *Somnambula* pe amant cum un om poate să refuze rugăciunile sau e-n stare să nu creadă asigurărilor unei femei atât de frumoase. Eu în locu-i aș fi căzut în brațe-i și-aș fi uitat tot. Atunci. Azi nu mă mai mir.»

E și o notă despre *Mignon*, operă în 3 acte (Ms. 2291, f. 14), ceea ce ar însemna că ascultase sau voise să asculte această operă muzicală de Ambroise Thomas.

de muzica de scenă precedate de uverturi și întretăiate de intermezzi. Iar altădată, dând curs unor gânduri mai personale despre încrederea bărbaților în asigurările sau rugămințile femeilor, cita o scenă din *Somnambula*. Dar cum nici un comentariu nu însoțește simpla mențiune, cum nici un epitet nu urmează numele autorului sau al operei, putem crede că operele lui Bellini fuseseră ascultate doar de un frecventator obișnuit al teatrului liric și nu de un adevărat pasionat. Și pentru că vorbim de scara axiologică în evaluarea muzicală să amintim că Eminescu îl cunoaște și pe Offenbach, de pildă, și îl situa la locul lui nimerit, mai cu seamă prin comparație cu Beethoven. În Ms. 2255 (f. 394), ocupându-se de valoarea muncii indivizilor în societate, Eminescu, precum un romantic care se respectă, afirma diferențele dintre valoarea muncii geniilor și a muncii celorlalți: „Orice om datorește societății care-l susține un echivalent de muncă; dar nu orice vită încălțată are dreptul de-a determina valoarea acelui echivalent. Cele câteva sonate ale lui Beethoven nu dau ele mai mult decât toate operele lui Offenbach la un loc? Cărbune și unul e, cărbune și altul. Dar unul multiplicat cu timpul de formațiune și cu energia pasiunii, diamant; celălalt cărbune de mesteacăn”.

Cu această judecată de valoare care introduce în câmpul admirației și predilecțiilor muzicale pe Beethoven, ca pe unul dintre reperele cele mai înalte (și nu numai în muzică), Eminescu afirma o prețuire a muzicii dinăuntru, ca activitate creatoare, măsurând-o, desigur, cu durata îndelungată a formației, dar în special cu „energia pasiunii”, cu chemarea irepresibilă a vocației și creativității generale. De aceea ori de câte ori îl amintește pe autorul *Eroicei*, Eminescu o face în contextul unei referiri la un maximum de potențial creator, cu implicații filosofice. Punând bunăoară problema operei artistice în funcție de creatorul ei văzut ca raport între cauză și urmări (adică efecte), potrivit teoriei lui Aristotel care susține că o cauză are întotdeauna un plus asupra urmărilor ei, Eminescu considera în consecință că toate operele poeziei și ale artei nu sunt decât „emanațiuni parțiale din comorile spirituale mult mai bogate ale poeților și artiștilor.” Ca atare scria Eminescu (Ms. 2290): „Ce respect trebuie să avem așadar înaintea bogăției spirituale a lui Michelangelo, Goethe, Beethoven ș.a., când ne gândim cât de însemnate sunt deja cele ce ei au dat la lumină, care nu reprezintă decât necomplet totalitatea spirituală a acelor oameni...”

Se regăsește aici abordarea romantică a creației și creatorului de la o altitudine puțin comună. Căci Michelangelo, Goethe, Beethoven citați de Eminescu trebuie considerați dintr-o perspectivă însetată de totalitate, care conferea creației artistice demnitatea unei demiurgii, evident omologate cu o cauză primă generatoare de efecte în care, chiar dacă fragmentar, puterea geniului se trădează. Regăsim, în continuarea gândului expus (deci, Ms. 2290), concepția școlii de la Jena, adică a fraților Schlegel, a lui Tieck și a lui Novalis, despre legătura dintre fragment și totalitate, dar cu un plus explicativ, datorit unei acute, chinuitoare conștiințe a genialității proprii: „Tot din cauza asta – fiindcă fiecare operă de artă nu-i decât un fragment dintr-o nemărginită comoară spirituală – se explică și împrejurarea că poeți și artiști sunt foarte rar mulțămiiți cu propriile lor opere și în loc de asta sunt întotdeauna de pornirea de-a aduce din ce în ce mai multe producțiuni din inesaurobila⁸ mină a sufletelor lor, pentru că prin asta ei fac, cel puțin pentru propria lor conștiință, mai mică și mai puțin apăsătoare, diferența care există între ceea ce sunt ei și ceea ce au produs în realitate.”

Cum am mai spus-o și cu alt prilej, simțim aici, oculată de discreția și modestia proverbială a poetului, o frântură dintr-o dramatică spovedanie, privitoare la chinul de a suporta povara genialității creatoare și, în acest sens, intuim o relație de substrat între cei trei numiți în însemnarea manuscrisă (deci Michelangelo, Goethe, Beethoven) și cea resimțită de el. Suntem, de fapt, cu Eminescu, în fața singurului artist român apt a se măsura cu Beethoven, sub raportul Creativității și Ideii. Există o „Idee Eminescu” scria Lucian Blaga și Nicolae Tatu comenta în *România literară* din 18 august 1988: „Eminescu în viziunea lui Blaga are demnitatea unei Idei platonice, pentru poezia românească el fiind «marele copac din care toți ne tragem» și din seva căruia «ne mai hrănim și astăzi». Așa se explică înrâurirea lui covârșitoare, în urma căreia poeți talentați au stat ani în șir sub magia versului său fără asemănare; să ni se îngăduie reluarea aprecierii: «versuri fără păcat»”.

Eminescu, uriaș al poeziei, l-a simțit pe uriașul muzicii Beethoven și a formulat și despre el, proiectând-o asupra-i, bănuiala perfect

⁸ inepuizabila

verosimilă despre *apăsătoarea diferență* dintre imboldurile lăuntrice creatoare care nu lasă loc pentru odihnă, și operele produse.

De altfel atenția și interesul cu care Eminescu l-a urmărit pe Beethoven (cu totul speciale și diferite de acelea care l-au atras spre Palestrina), ne mai izbesc dintr-un comentariu despre *Fidelio* inserat într-un fragment notat în vremea studiilor (deci în vremea contactului fecund cu Beethoven, la Viena și la Berlin) într-un stil spontan (Ms. 2287, f. 70):

„Cugetări imposibile! Ce este imposibil? Condițiile a orice posibilitate sunt în capul nostru. Aicia sunt legile ciudate, cărora natura trebuie să se supui. – aici e timp, aici spațiu, aici cauzalitatea și dacă le ștergi acestea – și un somn adânc le șterge pentru câteva ore – ce simțiri îți rămân despre acest interval al ștergerii? Nimic. Și cu toate acestea ne vin momente în viață în care aceste trei elemente ale minții noastre, aceste sertare în care băgăm o lume, dispar pentru un moment – e drept, – ca o fulgerare numai, dispar, sau parte sau în tot, și stai ca înaintea unei minuni și te întrebi așa, ca omul care-a crezut că tot ce vede e chiar așa cum este, că oare ce să-nsemneze asta... Când privești câte o fizionomie ciudată îți vine de sine întrebarea: oare cum dracu-o fi gândind acest om – ba lipsa unuia din cele cinci simțuri, chiar venind mai târziu, modifică radical lumea cugetării. Așa Beethoven compune opera *Fidelio* după ce uitase de mult natura vocii omului... el scrie muzică pentru voci, cum crede el că ar trebui să fie și te trezești față c-o operă care ți se pare că fuge dinaintea ochilor, c-ai privi-o cu binoclul întors... și-i vedea departe, departe, în fundul cugetării unui om ceva straniu, ce părea a nu pricepe bine și-apoi abia auzi că sunt închipuirile unui surd despre vocea omenească, a cărei natură normală el o uitase sau avea numai o reminiscență slabă despre ea”.

Este o uimitoare, deși atât de concisă apreciere analitică a unei opere beethoveniene, din punctul de vedere al mecanismului gândirii categoriale, așa cum îl învățase Eminescu în anii studenției din epistemologia kantiană. E un moment de pătrundere în profunzimile psihologiei creatorului dintr-un anumit unghi foarte special, acela al dereglării mecanismului senzorial care afectează înseși categoriile gândirii. Și faptul că tocmai Beethoven îi vine în minte ca exemplu de creativitate afectată de o deficiență senzorială înseamnă că marele

compozitor era pentru el (în răstimpul petrecut la Viena și la Berlin) o prezență nu întâmplătoare în orizontul băntuit aproape obsesiv de întrebări privitoare la teoria cunoașterii, corelate cu întrebări de psihologie a artei, de antropologie.

Dar caracterizarea lui *Fidelio* ca o operă privită cu un binoclu întors ni se pare de o originalitate absolută, de un straniu insolit, aproape suprarrealist. Și poate că de aceste două moduri diverse de a privi doi compozitori, Beethoven prin străfundurile creatoare, iar Palestrina prin efectul pe care-l produce asupra auditoriului în momentul receptării, s-ar lega și o încercare a lui Eminescu de a stabili o ierarhie între poezie, muzică și filosofie, după știuta modă romantică.

Pornite de la notele luate la cursul de Istorie generală a filosofiei al profesorului Eduard Zeller, predat la Universitatea din Berlin în anul 1873, ideile consemnate de Eminescu nu-i aparțin întru totul, dar, oricum, ele reprezintă rezultatul unor opțiuni, selecția operată de un spirit critic și exigent într-un material altfel neutru, simplu expozitiv. Ceea ce reține el din Zeller sunt ideile care-i conveneau, care intrau într-o potrivită congruență cu propria sa gândire de atunci. În Ms. 2257 regăsim din expunerile datate ale profesorului ce converg cu fluxul ideilor și preocupărilor poetului. Și în primul rând gânduri legate de mecanismul creației care-l pasiona pe poet în răstimpul acela, de raporturile dintre fantezia creatoare și ideea platonică sau dintre natură și artă. Nu fantezia produce închipuirile, simțirile și pasiunile, ci ea se află sub înrâurirea unei puteri stimulatorii cu rădăcină mult mai adâncă.

Dar nu ideea platonică este această putere stimulatorie, căci ea nu e decât forma intuitivă, e puterea care „lucrează tipic în noi, care dezvoltă oarecum forma”, fără să fie forma însăși. Puterea originară, *primitivul*, cum spune Eminescu, se descoperă mult mai în profunzime, la izvorul însuși al fanteziei, în afecte. Și îndată după această afirmație urmează o referire la muzică, puțin cam neclară; rapida traducere va fi dat formulării un aer incert. Important e că, recunoscându-se aici apropierea muzicii de acel *originar*, de „o scară mai primitivă”, de un intuitiv mai vast, eminent subiectiv, se dă artei sunetelor o proeminență cu totul specială între celelalte arte. Afectând considerabil simțirea, „lumea muzicii atinge mai mult rădăcina ființei noastre”. Dar acum intervine articulația determinantă, trimițând și mai în profunzime:

„...însă formările estetice ale simțirii trebuie să le căutăm într-un element în care simțirea nu s-a formulat încă. Să nu confundăm creațiunea cu principiul creator.” Categoria causală joacă aici, iată, un rol de primă importanță, deoarece textul precizează în repetate rânduri diferența dintre cauză-principiu creator sau „producător” (adică producător), și efect-creație. Și izvorul e descoperit în „fundamentul lipsit de idee a mecanismului ce produce idei”. Sau într-altă parte: „Este un mecanism intern fără idei”, „colț întunecos” care nu-i nici idee, nici percepțiune (închipuire).

Locul muzicii într-o clasificare

Și mai departe, în funcție de aceste premise ținând deopotrivă de epistemologie și de psihologia creației, ni se propune o clasificare a muzicii, poeziei și filosofiei, după raportul dintre afect și idee⁹.

Ni se pare important că, fie că-i aparține lui Zeller, fie că-i aparține lui Eminescu, această clasificare exprimă integral spiritul filosofiei romantice, dând muzicii locul cel dintâi, cel mai apropiat de esență, de lucrul în sine, făcând din ea expresia nemijlocită a puterii creatoare a spiritului. Dar în ceea ce privește toată teoria prealabilă, ne-am îngădui să spunem că ea l-a înrâurit considerabil pe Eminescu, măcar în unele direcții. Și am trimite din nou la acele fragmente despre Beethoven, în care poetul încearcă să pătrundă în chiar modul compozitorului de a crea, simțind niște adânci afinități electivă tocmai cu procesul creator al aceluia. Am aduce în acest sens și un argument din operă, deci un argument cumva mai explicit. E vorba de *Scrisoarea V*, care, dincolo de elementele vizibile de *Witz* romantic și de unele formulări venind de

⁹ În volumul *Eminescu și muzica*, Editura Muzicală, București, 1989, în capitolul I „Cadre tipologice romantice”, autorii – Zoe Dumitrescu-Buşulenga și Iosif Sava – citează manuscrisul eminescian 2257 (f. 12), în care Eminescu propunea o clasificare a artelor, în spirit romantic:

„1. Muzica – afectul, ne-„formulat” de idee, se transmite afectului.

2. Poezia – afectul „formulat” de idee, se transmite afectului și ideii.

3. Filosofia – afectul „formulat de idee”, se transmite ideii și, prin ea, afectului.

Orice filosofie nu trebuie să se oprească la secundarul/ = ideea/, ci la *izvorul fanteziei* = afectul”.

prin *Metafizica amorului* a lui Schopenhauer, în măsura în care cuprinde spovedania unui geniu învins, rămâne un poem de un patetism sfâșietor.

Precum cei realmente mari ai lumii, Dante, Goethe, Hölderlin, Novalis, Eminescu a crezut în iubire ca în suprema pârgie a existenței, menită să miște lumile, să trezească demiurgia latentă în artist, să refacă, prin cuplul desăvârșit, unitatea originară pierdută. *Sărmanul Dionis* și alte opere ale etapei de nădejdi nelimitate în iubire luminează aspirația aceasta spre absolut a geniului care asociază zborului său celest pe iubita transfigurată, ipostaziată în zână, crăiasă din povești, scoasă oricum din condiția umană comună. Când iubirea s-a stins însă, datorită incapacității femeii de a-l urma pe spinosul drum spre recucerirea paradisiului pierdut, ea, femeia, devine în ochii lui, Dalila, personajul emblematic al trădării. Și *Scrisoarea V* dă curs lancinantelor reproșuri ale geniului trădat, nu atât în sentimentul lui, ci în însăși puterea lui creatoare. Durerea lui e spusă referitor deopotrivă la modul lui de a fi și la modul lui de a crea, ambele grav, ireversibil afectate de neputința ei de a-și depăși statutul ontic inferior:

„În zadar boltita liră, ce din șapte coarde sună,
 Tânguirea ta de moarte în cadențele-i adună;
 ...Ea nici poate să-nțeleagă că nu tu o vrei... că-n tine
 E un demon ce-nsetează după dulcele-i lumină,
 C-acel demon plânge, râde, neputând s-audă plânsu-și,
 Că o vrea,... spre-a se-nțelege în sfârșit pe sine însuși
 Că se zbate ca un sculptor fără brațe care geme,
 Ca un maestru ce-asurzește în momentele supreme,
 Până-a nu ajunge-n culmea dulcii muzice de sferă
 Ce-o aude cum se naște din rotire și cădere.”

Și procesul făcut iubitei nevrednice continuă cu imaginea ipoteticeii împliniri care s-ar fi produs dacă înțelegerea ei și comunicarea cu el ar fi fost depline. *Daimonul* căutător ar fi găsit punctul perfecte cunoașteri de sine, abolind granițele dintre existență și esență, s-ar fi recunoscut în plenitudine și rezultatul fericit al acestei „găsiri” de sine, echivalente cu o resurrecție, ar fi fost perfecțiunea clasică a creației: „...ar frânge-n vers adonic limba lui ca și Horațiu”, „poate-ar învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice”.

Comparația propriului mod creator, chinuit de bagajul inexpugnabil al necunoașterii sinelui (daimonul „neputând s-audă plânsu-și”) care ar fi putut cădea numai prin iubire absolută, cu acela al maestrului care asurzește în momentele supreme, e sigur determinată de analogia, pe care am mai sugerat-o, cu modul creator beethovenian care credem, după puținele, dar convingătoare reflecții mărturisite ale poetului, că l-a interesat enorm, fiindcă l-a considerat afin cu drama sa specifică. Surzenia despre care vorbea în ciudatul fragment consacrat operei *Fidelio* revine aci, reluată la o putere dramatică mult superioară. Ea apare tocmai în „momentele supreme”, înaintea atingerii acelei culmi sonore, „culmea dulcii muzice de sferă/ Ce-o aude cum se naște din rotire și cădere”.

Izvoarele inspirației beethoveniene

Ne găsim aci confrunțați în gândirea eminesciană cu o viziune grandioasă asupra izvoarelor inspirației beethoveniene pe care el le presupune cosmice. Tot scotocind în mecanismul creației, în „colțul întunecos”, adică în ungherul obscur de dincolo de idee sau de percepție al artistului, Eminescu are dintr-o dată revelația unei lumi armonice ca model suprem, de tip pitagoreic ori platonice, univers în care mișcarea astrelor generează, ca în *Divina Comedie*, „dulcea muzică de sferă”. Și după cum pe poet lipsa iubirii îl împiedică de la cunoașterea de sine, care ar fi topit laolaltă fenomen și numen, existență și esență, și l-ar fi făcut să atingă perfecțiunea clasicității, pentru compozitor handicapul analog îl constituie infirmitatea simțului principal, intervenită în momentul suprem al adevăratei epifanii pentru muzician, acela al auzirii muzicii sferelor. Deci și pentru poet și pentru compozitor, pentru geniul romantic, drama constă într-o frustrație de un tip aparte, cu atât mai cumplită cu cât intervine la un pas de absolut, la un pas de ascultarea divinei muzici a universului.

Reiese deci o înțelegere a muzicii cu totul particulară, deosebită de tot ce am întâlnit până acum și care se leagă de o întregă viziune a lumii la Eminescu. Format la școala marilor filosofi, de la Platon la Kant, poetul gânditor a conferit artei sunetelor o semnificație de o profunzime care depășește de departe concepția comună chiar a celor

mai cultivați dintre scriitorii lumii. Pentru el, muzica nu însoțește ca un acompaniament frumos, agreabil sau chiar înălțător, creațiunea, nici nu urmărește din afară cunoașterea. Ea este în însăși osatura lumii, în arhitectura ei, fiind intrinsecă armoniei lumii. De aceea putem vorbi despre o viziune armonică a lumii de sorginte pitagoreică sau platonice. Din străfundurile diviziunii în care-l cufundase pe poet titanismul său răzvrătit în prima tinerețe, el a ajuns să aspire spre o unitate armonică a tuturor relațiilor din univers. În cea mai simplă formulare aruncată pe hârtie odată, spunea bunăoară: „Artele sunt cristalizarea unor frumuseți, a unor raporturi existente. Cu încetarea acestora, ele devin neînțelese.” (Ms. 2285, f. 152). Pe astfel de raporturi se întemeiau și ideile lui despre fantezia superioară a „celor chemați”, fantezie a cărei limbă „e armonia lui Plato” (Ms. 2287, f. 11). Sau concordia ideilor într-o minte aleasă compune o „linie armonică” ce atrage pe auditori, comunicându-li-se (Ms. 2287, f. 15).

Altădată, referindu-se la componentele sistemului solar și postulând unitatea lui absolută, ca și aceea a părților, toate fiind suficiente loruși, afirmă că orice adăogire la „paharul plin” al unității „se varsă pe de lături”. Adăugindu-se unității Pământului, lumina Soarelui îl pune în mișcare. Tot așa, orice impresie din afară atinge „paharul plin al existenței individuale”, și aceasta deci o unitate, făcând ca paharul să se reverse într-un act de volițiune și de mișcare, „pururea dureros”. Dar durerea se atenuază și actul volitiv devine plăcut abia atunci când „trecând prin sita cugetării, se purifică și se ondulează oarecum în muzică, în vis, în armonie”. Iată muzica, visul și armonia puse împreună. Complicatul gând al poetului, care raporta neconținut microcosmosul la macrocosm, se întregește printr-un adaus imediat, o mică analiză a procesului. În suma de puteri a unui organism invariabil, intervenția unei raze ce luminează constituie o cantitate „insuportabilă”, care trebuie să scape în afară pe o tangentă oarecare. Și scapă „ca exclamație, ca iritare nervoasă-artistică, scapă ca limbă, scapă ca idee cugetată și exprimată”. Mai există însă o intervenție, pare-se, după înlănțuirea ideilor eminesciene, după accentul pus, care naște un efect mai strâns, mai concentrat: „Iar mișcarea directă a stelei ce prefăce puterile înlănțurului nostru într-o mișcare ondulată, muzică sau alt product”.

Dincolo de orice alte implicații de naturi diverse, ne interesează aci locul acordat muzicii, loc de evidentă preeminență, generată de influența mișcării astrelor, de o întreagă fizică a universului legând laolaltă astrele, ființa omenească și creația. Cunoaștere și creație stau la Eminescu sub semnul muzicii sferelor, intrinsecă universului celui mare a cărui contemplare face din minte „o fereastră prin care pătrunde soarele unei lumini nouă”, iar din inimă o „harfă eoliană”, singura ce mișcă în această lume eternă „orologiul ei”.

Devine limpede că la Eminescu problema relației cu muzica ia cu totul altă înfățișare decât la oricare alt poet.

În această ordine de idei să mai înregistrăm o singură observație dintre cele care ar părea minore: „Cel ce cântă se dezmiardă și pe el și pe ceilalți”. În lumina lucrurilor mai înainte spuse însă, ne dăm seama că e vorba de o semnificație mai specială care stă la baza acestei afirmații. Armonia conciliatoare a sunetelor muzicii care fac să se stingă contrariile, lucrează și asupra celui care cântă, și asupra celui care ascultă. Legi ascunse guvernează armonia în oameni și în cosmos, sunetele sunt expresia perceptibilă a bunei lor influențe:

„Și muzica română chemând din munte-n nouri
 Din stelele căzânde, din văile-n ecouri,
 Din brazii ce suspină l-a iernii vijelie,
 Din fluierul cel jalnic, din buciumu-n câmpie
 Chemând doina română, a inimelor plângeri,
 A sufletului noapte, a dorurilor stingeri
 Și tu vrei ca poetul să fie trecător,
 Pe-al țării sale țarmuri să n-aibă ce să cânte
 Dar nu-s culori destule în lume să-nveșminte.”

(Ms. 2254)

*

Într-o trecere în revistă a opiniilor poetului despre marii muzicieni ai lumii, trebuie să mai spunem câteva cuvinte despre relațiile ce pot fi stabilite între creația lui Eminescu și opera lui Wagner. Un amplu articol sub titlul „Poetul și Wagner” (*Luceafărul* din 11 apr. 1970) încearcă să dimensioneze „teritoriul”. Demonstrația pornește de la

versurile scrise în 1872 „La moartea lui Eliade”: „Tăceți/ Cum tace-n spaimă a Nordului popor/ Când evul asfințește și Dumnezeuii mor”... Ele par a fi o expresie românească pentru *Götterdämmerung*.

Eminescu cunoaște saga despre *Nibelungi*. O dovadă – una din dovezi – versiunea din 1879 a *Odeii în metru antic*, susținea D. Murărașu:

„Sau din Nord etern îmi venea suflarea/ Vânt și viscol greu purtător de gheață/ Și de reci zăpezi ca gândirea tristă a Zeului Wuotan”.

Așa apărea și la Wagner, în *Amurgul zeilor*, bătrâna căpetenie a Walhalei slăbită de atingerea inelului blestemat de Alberich. Imaginea o regăsim și în fragmentul de roman „Toma Nor în ghețurile Siberiei”.

O altă idee de schopenhaueriană obârșie.

Tragismul existenței geniului uman, incapabil de a aduce fericire cuiva, dar și de a fi fericit, este semnificația mărturisită, implicată de Wagner în *Lohengrin* și de Eminescu în *Lucașfârul*. Convingerea că răul domină și triumfă implacabil asupra binelui apare și în *Memento mori*, ca și în rezolvarea conflictului din *Inelul Nibelungului*.

Consemnăm, normal, speculațiile de acest ordin, dar distanțarea de un asemenea punct de vedere rămâne în același timp absolut necesară, ca și în cazul unor alte cunoscute analogii, de tipul relației Eminescu-Baudelaire.

Singularii Eminescu – Wagner

Insistând asupra ideii că între Eminescu și Wagner (frate întru filosofia mamă schopenhaueriană) au existat inițial elemente comune omului romantic de pretutindeni și romantismului german în special, studiul din *Lucașfârul* se oprește la multe alte exemple...

În actul I al operii *Siegfried* întreaga dezvoltare muzicală se sprijină pe două motive dintre care unul este al cornului de apel: „Mai departe, mai departe/ Mai încet, tot mai încet/ Sufletu-mi nemângâiet/ Îndulcind cu dor de moarte”, vibrează tânguirea cornului eminescian.

Prezența lebedei, ca simbol al purității morale, transpare la Wagner în *Lohengrin* unde necunoscutul ivit din valuri se apropie de mal într-o barcă trasă de lebede, în timp ce magul călător în stele al lui Eminescu este încredințat de asemeni lor: „Din insule bogate cu mari grădini de laur/ Lebede argintoase aripele-ntinzând,/ Veneau sfâșiind apa la

luntrea lui de aur/ Și se-nhămau la dânșii și o trăgeau cântând”.

Paralela continuă cu certe note forțate, dar, oricum, de neignorat. Elsa wagneriană are afinități cu Cătălina. Amândouă sunt naturi fantastice, în care forțele ce le târăsc îndărăt (slăbiciunea și curiozitatea la Elsa, nestatornicia și confuzia sentimentului la Cătălina) înfrâng până la urmă aspirația spre alte lumi ale amândurora.

Mai departe. Există la ambii creatori o sursă comună de inspirație: mitul germano-scandinav. Faptul se datorește (crede semnatarul) cunoașterii de către Eminescu a scrierilor lui Jordanes, istoricul got din secolul al II-lea, care socoate că goții și geții au fost același popor. Zeul Walhalei este Odin, aici identificat cu Zamolxe. După Jordanes, țara de origine a goto-geților a fost Scandinavia, de unde s-au revărsat spre centrul Europei, Dacia și Dunăre. Atestări ale Walhalei se află în multe din poeziile lui Eminescu. În episodul *Daciei* din *Memento mori* lupta dintre băștinași și romani se dă pe două planuri – uman și divin. Ca în episoadele homerice și virgiliene. Zeii dacici își au sălaș acvatic asemenea celor din *Inelul Nibelungului*.

Motivul Ondinei (eroină a aceleiași mitologii germanice și scandinave) se infiltrează atât în *Aurul Rhinului* de Wagner cât și în *Mureșanu* lui Eminescu (episodul Ondine-Delfinul). Pe ultimul ideaa începuse să-l preocupe încă din 1866, an în care elaborează o fantezie poetică cu același titlu.

În sfârșit, din suma tezelor mai mult sau mai puțin exagerate dar dătătoare de perspective pentru o lucrare pe această temă, am mai releva ideaa unei structuri arhitectonice similare între *Lohengrin* și *Luceafăr*, pe de o parte și a legăturilor ce pot fi stabilite între poemul *Luceafărul* și *Parsifal*, pe de altă parte. În ultima sa creație, Wagner a încercat să se depășească, să înlătore toate exaltările anterioare în căutarea unor zări de seninătate și detașare.

Într-o viziune gnoseologică, *Luceafărul* închide în sine două momente: unul anterior, celălalt ulterior genezei. Înainte ca elementele din haos să se desfacă în lumi diferite (minerală, vegetală, acvatică, cosmică, și în sfârșit umană), ele au existat contopite într-o singură formă pregenetică.

În clipa în care se deschide poemul, fiecare element se găsește în mediul căruia i-a dat numele (cer, pământ, apă). Tendința de contopire

din epocile primare n-a dispărut (lumina are o mare afinitate pentru apă, luna luminează cărările din crâng) dar singurul element care ar fi putut să schimbe ordinea lucrurilor și să le-ntoarcă în unitatea dintâi era cel uman, prin dragoste.

Partea feminină e atrasă de o stea și palatul de nuntă din oceanul de mărgean ar fi făurit minunea unei noi înlănțuiri de elemente (acvatic, mineral, vegetal, uman și cosmic).

Doar o singură clipă de șovăială și forța instinctului teluric sfarmă firul subțire de vrajă; fiecare element rămâne despărțit unul de celălalt în spațiul hărăzit lui...

Iubirea eminesciană – iubirea wagneriană, o paralelă încântătoare. Izvoare, modalități de expresie, climate comune.

De la Machault la Prokofiev, toți marii compozitori ai luminii au cântat iubirea. Sublimă rămâne incandescența sonorităților lui Wagner.

Venind din aceleași țărâmurii romantice, Eminescu rămâne un unic poet al iubirii. Este și aici (ca și Wagner) un singular. Și am repeta în acest caz cuvintele lui Călinescu din finalul celui de al 5-lea volum al *Operei lui Mihai Eminescu* (București, 1936): „Pentru cine cercetează de aproape coordonatele spiritului eminescian, un lucru este izbitor. Nimeni nu mai cântase în poezia română iubirea ca eveniment cosmic, nimeni nu trecuse dincolo de sentimentalitățile zilnice și nu așezase în versuri geneza, devenirea și surparea luminilor. Nimeni nu scosese visul la iveală, nimeni nu măsurase cu versul timpul, atunci când se desface de spațiul obiectiv și curge steril în interior, nimeni nu trăise universul ca Goethe și nu încheiase viața printr-o rupere desăvârșită de contingent, într-o rece mișcare. Poate istoricul literar să găsească înaintea lui o virgulă la fel aplicată, un cuvânt înrudit, un vers sau o temă exterioară, mentalitatea poetică eminesciană rămâne singulară. În literatura română Eminescu nu s-a născut, ci a ieșit de-a dreptul din ape ca Luceafărul”.

Stabilind coordonate în relația Eminescu – Wagner am pornit de la articolul din revista *Luceafărul*, seduși de ideea unei paralele și în planul cântării iubirii. Trebuie să consemnăm în același timp faptul că tezele acestea au fost anterior expuse în volumul lui D. Murărașu apărut în anul 1967 sub titlul *Comentarii eminesciene*, la Editura pentru Literatură.

Prin Titu Maiorescu, Eminescu a ajuns desigur spre zone wagneriene, chiar dacă s-a mărginit în acest plan la o cunoaștere doar teoretică.

În 1861 datam *Întunericul și poetul*, poate un prolog la vreo dramă istorică al cărei contur se înfiripă în mintea poetului.

Câteva versuri pot fi socotite o aluzie la ceea ce săvârșise Wagner pentru cultura germană:

„Vin să ridic palatul la două dulci sorori
 Ca Muzica și Drama ... în dalbe sărbători,
 Voi să le-ngân viața și-n cupa lor aurie,
 Să torn zi și-ntuneric, dureri și bucurie
 Să văd trecutu-n viață, să văd româna dramă,
 Cum din mormânt eroii istoriei îi cheamă”.

Și după amintitele versuri din *La moartea lui Eliade*, expresie românească pentru *Götterdämmerung* (Amurgul zeilor), continuând în același spirit care nu depășește ipoteticul, D. Murărașu amintește alte câteva titluri: *Peste vârful* a apărut mai întâi în ediția I Maiorescu, dar face parte dintr-o tragedie istorică, *Bogdan Dragoș* de prin 1876–1877 și este posibil – crede exegetul – să-i fi fost sugerată lui Eminescu de introducerea la actul I din *Tristan și Isolda*: „Garten mit hohen Bäumen vor dem Gemach Isoldes, zu welchem, seitwärts gelegen, Stufen hinaufführen. An der geöffneten Türe ist eine brennende Fackel aufgesteckt – Jagdgetön. Brangäne, auf den Stufen am Gemach, späht dem immer entfernter vernehmbaren Jagdtrosse nach. Zu ihr tritt aus dem Gemach, feurig bewegt, Isolde.” Este adevărat că Eminescu a putut asculta la Opera din Viena, între 1869 și 1872, unele opere ale lui Wagner, cum le ascultase pe acelea ale lui Mozart ori Beethoven (cu care noua Operă de pe Ring se inaugurasă în mai–iunie 1869). Dar din Wagner, în acel răstimp, nu s-a executat, sub conducerea lui Franz von Dingelstedt (care a dirijat până în 18 decembrie 1870), decât *Maeștrii cântăreți din Nürnberg*, *Tannhäuser* și *Lohengrin*, iar sub conducerea lui Johann von Herbeck care i-a urmat, *Olandezul zburător* și *Rienzi*. Așadar, marea tetralogie, *Inelul Nibelungului*, reprezentată abia în 1876, nu putea ajunge în orizontul receptării eminesciene.

Lui Eminescu îi erau însă familiare acele vechi *saga* germanice

despre Nibelungi, cum îi erau, probabil, cunoscute texte inspirate din ele ale unor autori contemporani citați de el, ca Hebbel ori E. Geibel. Oricum, reținând aceste date, cu rezerva necesară, este util să luăm cunoștință de orice paralelism posibil, care nu face decât să deschidă noi ferestre spre sintezele europene. Și chiar dacă paralelismele sunt excesive, totuși, în lumea atâtor interferențe (să nu uităm că, în vreme ce, spre finele veacului trecut, în care Wagner era cu greu asimilat în teritoriile culturilor neo-latine, de la Nicolae Filimon la Titu Maiorescu, reprezentanții scrisului românesc amintesc mereu de Wagner, iar Filarmonica bucureșteană cânta frecvent paginile simfonice ale bayreuthianului încă din ultimii ani ai vieții lui Eminescu), asemenea conexiuni pot fi deschizătoare de perspective în analiza poeziei eminesciene și mai ales a mulțimii poezilor (ne gândim la simbolisți) care-i vor urma și vor găsi în wagnerism „culoarea” muzicală necesară unei replici care, oricum, nu putea avea dimensiunile eminescianismului ce rămânea pe marile înălțimi ale gândirii românești și universale prin această asimilare adâncă a unor doctrine estetice europene de primă linie, printre care wagnerismul își poate avea locul său.

Idei despre educația muzicală

Răsfoind manuscrisele eminesciene găsim, alături de însemnări de prim ordin cu privire la statutul muzicii, idei de substanță și de mare perspectivă, cu privire la educația muzicală. „Înălțimea artistică a unui popor – scrie poetul – nu se măsoară numai după artiști, ci după cunoscătorii și protectorii artei” (Ms. 2255).

Remarcabil rămâne din acest punct de vedere notișiarul *Cultură și știință* din Ms. 2255, pe care-l extragem din culegerea *Mihai Eminescu despre cultură și artă* publicat de Editura Junimea în anul 1970.

Manuscrisul 2255 (f. 209–241) datează din epoca vieneză și a fost reprodus de D. Murărașu în *Buletinul Mihai Eminescu III 1932*. Cercetătorul restabilește firul logic al înlănțuirii ideilor menționând paginile de manuscris prin cifre introduse în paranteze: „Avem a întâmpina aici numai o rătăcire foarte mult lățită și adică aceea ce domnește asupra exercițiului artelor – scria Mihai Eminescu. Despre artiști nu vorbim, mărimea aplecării sau a talentului să-i ducă la arta,

pe care ei o aleg drept chemare; însă laicii și diletanții în care nu e nici aplecare, nici talent, aicea exercițiul artei să se câștige prin exercițiu; alegerea se face; fiindcă lipsesc cele două motive firești citate mai sus, se face după ușurătate, și muzică, clavierul este parola generală dacă vo tradițiune familiară nu prescrie desemnul sau pictura. Epidemia picturii în porțelan pare a fi trecut din fericire, însă pianul a devenit endemic. Fiecare element al culturii însă trebuie să cultive într-adevăr, trebuie să formeze, să înobileze ființa internă și arătarea exterioară a personalității”.

În această acțiune pentru modelare prin artă, acțiune fundamentală a oricărei societăți moderne, arta sunetelor are un loc deosebit. Se pune însă întrebarea, în acest proces instructiv trebuie acordată atenția muzicii vocale sau celei instrumentale?

Eminescu își afirmă cu fermitate punctul de vedere: „Cântarea se apropie mai mult de arta proprie, ce țintește la crearea unui op ce există pentru sine și deosebit de persoană; însă, totuși ea-i esențial conținută în cercul personalității; se arată ca o manifestațiune numai a propriului organism și descopere pe lângă frumusețea esterioră a tonului încă și aceea a unei mișcări interne.

Cu totul deosebită de aceasta e muzica ca manevrare a unui instrument; aceasta se află afară de personalitate și nu se naște sufletul propriu, ci unul strein și scopul n-are de-a descoperi o frumusețe personală ci una artistică (...) Se poate ca și producțiunea muzicală pe instrument să rezume mișcarea frumoasă a propriei vieți interne (f. 226) însă cum că asta e mai mult opera chemării pentru artă decât a culturii, asta se vede deja din împrejurarea cum că afară de dispozițiunea sufletească mai e nevoie și de o abilitate și dexteritate a manevrării, însă aceasta nu-i proprie decât consoților de specialitate, pe când, de ex. cântecul natural cel mai simplu și cel mai fără artă e-n stare de a exprima viața cea mai intimă a sufletului...”

Specialiștii în educația muzicală insistă mereu în ultimii ani asupra necesității primordiale a audiției (în procesul școlar de instruire muzicală), a contactului viu cu capodoperele muzicale în locul oricăror cunoștințe de gramatică și de stilistică.

Este clar pentru fiecare dintre noi, contemporanii unui sistem de învățământ care trebuie să acorde prioritate în însușirea cunoștințelor

științifice necesare unor tineri ce vor participa la revoluția tehnică a zilelor noastre (și deci normal trebuie să afecteze vrând-nevrând, mai puține spații procesului instructiv-estetic), că numai audierea, participarea la concert pot asigura cultura muzicală, reperele stilistice necesare însușirii unui sistem de referințe în plan estetic temeinic, capabil de a da lucrărilor orizonturi, de a-i aduce continuu în viață, în câmpurile marii arte.

În opinia lui Eminescu, simțul estetic sănătos nu poate fi „construit” decât prin cântare, prin audiere, prin nemijlocită legătură cu arta sunetelor: „Cum că însă prin o îmbulzire silită a copiilor la instrucțiune muzicală, nu se ascute, ci se tâmpește numai simțul estetic trebuincios oricărui om cult și cum că nimicește și plăcerea ce cineva ar putea-o găsi în artă, pentru că apatia e mai mare decât impulsul natural și-l învinge în decurs de mulți ani – asta ar fi trebuit (f. 228) ca experiența să-l învețe pe orișicine, ar fi trebuit să-i arate cum că deasa ascultare simplă a unei muzici bune e un mijloc mai bun pentru cultivarea simțului de artă” – scrie Eminescu, continuând cu câteva idei despre raporturile etic-estetic demne de orice tratat contemporan: „În genere o educațiune adevărat estetică care să cerce dezvoltarea sufletului în privirea frumosului cu aceeași tărie cu care această dezvoltare se urmărește puțin în privirea moralității și uneori cea a inteligenței, aceea nu va fi de ajuns pe calea graduală a exercițiului, ci numai printr-o instrucțiune regulată și prin explicarea opurilor de artă...”

Și care este arta supremă în modelarea culturală morală?

Răspunsul lui Eminescu este la fel de clar: *muzica*.

„Cu toate acestea, – își continuă poetul demonstrația, Muzica este totuși încă aceea dintre arti care stă mai aproape de cultură; toate celelalte, artele plastice și poezia, nu au mai mult raport cu cultura, ca perfecționare reciprocă a personalității, decât oricare altă chemare de viață care, dacă e amăsurată individualității mai mult decât oricărei alte, ea o și va aduce la maturitatea cea mai înaltă și la cea mai bogată manifestațiune. (f. 228). Cea mai intimă și prețioasă întrunire a culturii cu frumusețea care zace în cea frumusețe a vieții menționate mai sus. Omul e cel mai nalt și mai nobil op de artă al naturei; într-un sens și mai nobil el ar trebui (să fie) și cel mai frumos op de artă al artei, al propriei sale puteri creatoare, libere, conștii, morale. Cultură în sensul

său primitiv va să zică: figură, formă, frumusețe, un suflet într-adevăr cult va fi așadar acela a cărui ființă și viață, simțire și faptă va urma legilor frumosului și el merită numirea unui suflet frumos”.

Muzica – arta cea mai aproape de cultură, muzica – parte inalienabilă în modelarea omului modern, muzica – teritoriu esențial ce trebuie cucerit de fiecare dintre noi în bătaia pentru frumos, pentru un suflet frumos – iată elementele ce definesc acest text, text ce poate sta la baza unui tratat modern de educație estetică prin interdisciplinaritate, de educație morală prin cultura artelor și a muzicii în mod special.

După opinia profesorului Dan Petrovan (susținută cu argumente de necombătut), textul manuscrisului este o simplă traducere din limba germană din *Das Leben der Seele* de Moritz Lazarus. Dar, ca de obicei la Eminescu, orice traducere, orice citat, orice referire dovedea nu numai asimilarea unor idei, ci o adeziune integrală, fundamentală.

Dincolo de ipotetica originalitate, textul din care am citat îndelung rămâne, peste veac, un mesaj substanțial al poetului în legătură cu importanța artei sunetelor în procesul educativ-național.

Prietenii săi muzicieni

Continuând să prezentăm relațiile lui Eminescu cu muzica, câteva cuvinte despre prietenii săi, muzicieni ai timpului.

Am amintit în deschiderea capitolului un gând al lui C. Bărcănescu despre glasul lui Eminescu. În studiul „Eminescu – Amintiri și adversități contemporane” (publicat în vol. V/1961 din *Limbă și literatură*), profesorul G. G. Ursu vede în cântărețul Constantin Bărcănescu pe unul dintre modeștii amici ai lui Eminescu din boema ce-l înconjura în București, colaborator la revista *Fântâna Blanduziei*.

Prietenia marelui poet cu cântărețul Bărcănescu evocă unele din ultimele bucurii ale poetului. Costache Bărcănescu și-l amintește pe poet când, răspunzând insistențelor prietenilor de la *Fântâna Blanduziei*, a primit cu bunăvoință să petreacă împreună cu ei Crăciunul anului 1888. Erau acasă la Bărcănescu când poetul le-a cântat *O, ierum, ierum*, fragment dintr-o operetă, o melodie foarte plăcută. Definind vocea lui Eminescu („mică, de cameră, dar dulce și mlădioasă”), apreciind modul în care poetul rostea cuvintele („cu o expresie și cu un accent de care

ar fi fost gelos cel mai mare cântăreț”), Bărcănescu scrie că din acea zi „Eminescu era adorat nu numai ca cel mai celebru poet, ca un prieten mare și iubitor, dar și ca un cântăreț care putea fermeca și cu vocea pe auditor. Au urmat tunete de aplauze și aprobări. Fu silit să-l repete în nenumărate rânduri”.

Eminescu a cântat numai după ce „fratele Costache” a promis că va cânta și el.

Costache Bărcănescu avea „o voce generoasă de tenor, cu o întindere rar întâlnită, cu note acute strălucitoare”. Această caracterizare i-o face George Niculescu-Basu care ne comunică din cele ce spuneau bătrânii că vocea de tenor ca aceea a lui Costache Bărcănescu, în Țara Românească nu s-a mai auzit, dar nu s-a putut realiza din cauza tracului; el a rămas simplu dirijor al corului de la *Domnița Bălașa*.

În cercul intim, de dragul lui Eminescu, își înfrângea emotivitatea și cânta. Se cunosc și alte momente ale amicitiei dintre Eminescu și Bărcănescu – își continuă relatarea G. G. Ursu. Se duceau împreună la Opera italiană ce cânta la *Teatrul Național*.

Într-o seară de iarnă se cânta *Traviata*, iar poetul asculta cu interes comentariile „fratelui Costache” asupra vocii primadonei. După spectacol, au plecat în strada Academiei la birtul lui Enache. La un pahar de vin, pornind de la povestea tragică a *Traviatei*, și-au împărtășit păreri despre dragostea lor. Eminescu i-a spus cum de multe ori s-a înșelat pe sine însuși, luând drept dragoste dorința de dragoste, aspirația de-a îngenușea în fața frumuseții feminine. Adevărata iubire – le spunea poetul amicilor săi – e mai mult, copleșește întreaga noastră viață.

Istoriografii consemnează de asemenea legăturile deosebite ce au existat între Eminescu și un violonist al vremii, Toma Micheru (1848–1892), laureat (1874) al Conservatorului din Viena.

«Avem aici la Viena – îi scrie Ion Slavici lui Iacob Negruzzi – un violonist, cântă foarte bine. Lumea-l ascultă cu sete. Mai deunăzi era un toiu deosebit în sala în care el începe a cânta. „Frate Michere” îi zic eu – nu vezi cum că nimeni nu ascultă... „Acuma cânt numai pentru plăcerea mea” răspunse... Și toți tăcură să-l asculte fiindcă nicidecum nu a cântat atât de frumos ca atunci.»

Eminescu i-a fost prieten apropiat și printre manuscrisele lui Eminescu s-au găsit câteva dintre programele de concert susținute de

Micheru: concerte de la Iași din 27 februarie și 6 martie 1876 sau concertul de la 22 martie 1877, când violonistul a fost acompaniat de Eduard Caudella. Eminescu și Micheru se reîntâlnesc la Botoșani. În 1872 – consemnează George Călinescu în *Viața lui Eminescu* – înainte de a părăsi țara (plecând la Berlin), Eminescu a fost văzut la un hotel din Botoșani petrecând în tovărășia violonistului Micheru (și a sorei sale Natalița), înzestrat cu un talent deosebit și fost conservatorist la Viena, deci prieten cu poetul.

În vara acestui an, din Botoșani, Mihai Eminescu îi va solicita lui Titu Maiorescu să-l sprijine pe tânărul violonist. Scrisoarea în întregul ei (și nu fragmentar, cum este citată de unii istorici) se află în volumul lui I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. V, p. 117, apărut la București în 1935, la Institutul de arte grafice Bucovina:

„Botoșani, în august 1872

Stimatul meu Domn,

În anul 1845 de nu mă înșel, a ieșit prima notiță din ziarele din țară asupra unui tânăr născut în apropierea Iașilor, de origine evree, care arată un deosebit talent pentru muzică, un fel de minune de copil. Acest copil – botezat în legea greco-orientală, pentru a nu găsi, *metaphysica causa*, piedici în cale vieței sale, a devenit în urmă un music însemnat la curtea imperială a Rusiei, a umblat pe lauri și germanii de azi fac studii cranioscopice asupra căpățânei lui și cred a afla în ea asemănări cu aceea a lui Beethoven.

Nu voi să zic, cum că tânărul ce va aduce această scrisoare este un Rubinstein; privirea mea în această privință este modestă și las la aprecierea d-voastră dacă este și corectă. Zic, că germenii unui talent asemenea celui numit sunt potenți și în D-nul Toma Micher, nu după părerea mea, a cărei minimă valoare sunt eu cel dintâi care o recunosc; ci după aceea a însuși profesorilor săi de la Conservatorul din Viena. Rămâne ca timpul și spațiul, aceste ursitori ale tuturor germenilor aruncați de mâna naturii, să-i ducă la o dezvoltare pozitivă ori negativă. Dar timpul nostru suntem noi și calitatea socială (o vorbă nouă) a spațiului în care trăim, atârnă asemenea de noi, deși noi înșine – din

nefericire – nu atârnăm de la noi. Vreau să zic, că societatea în care suntem nevoiți a trăi, rezultat al unor antecedente, pe care ea n-a fost desigur stăpână, nu este de natură a încuraja talente și poate mai puțin decât orice – talente muzicale. Astfel dezvoltarea negativă ajunge cea de ordine; un talent muzical ajunge de a ilustra grădinile și berăriile, un pictor ajunge portretist, un poet jurnalist, ceea ce veți concede că e lucrul cel mai prost din lume. Nu mă lupt cu fatalitatea în fenomenologia ei generală, dar poate că în cutare ori cutare caz concret totuși să fie cu puțință o îndreptare a ei, mai ales când aceasta se prezintă oarecum de la sine. Cu un cuvânt: spre a-și putea urma studiile, Micher s-a decis a da concerte cu piese studiate cu profesorul său din Conservator și dacă succesul celor dintâi atârnă de talentul și abilitatea executorului, cele din urmă nu reușesc decât cu concursul binevoitor al iubitorilor de arte.

Pentru că în asemenea caz asigurări asupra persoanei concertistului sunt necesarii, eu nu mă sfiesc de a le da în marginile cunoștinței mele. Caracterul său privat e în senz convențional cel puțin asupra a orice critică, talentul său firesc e necontestabil și d-voastră care sunteți un critic mult mai competent în asemenea materie, v-ați putea crea ușor ocaziunea de a afla pe cale privată dacă tânărul merită încurajarea d-voastră. O serată a *Junimei* ar putea deveni și mai delicioasă cu concursul său.

Cât despre latura materială – cea spinoasă a întregului drum, cât și a acestei scrisori – ea și are două părți cam binișor deosebite în privirea căroră nu mă tem că protecțiunea d-voastră nu i-ar putea fi întrucâtva de folos. Aceste două părți sunt: localul și biletele. Localul va fi cred sala Conservatorului și dacă cunoștințele d-voastră cu personalul acestui institut îi vor putea fi de folos, sper că veți binevoi a-l angaja în cazul de față. Cât despre bilete – casa este numai o masă de lemn, poate fi indiferentă și adesea crudă în deșertăciunea sa; iar agentul ce le desface, este simpatia semănată mai dinainte în iubitorii artelor.

Să mă repet puțin. Nu vă rog pentru o protecție necondiționată, nu, va să zică – pentru un om nedemn de ea. Cum am spus, veți putea cerca pe cale privată demonul care trăiește în acest om, după părerea mea un demon viguros și armonicos mai cu samă. Restul va fi o consecvență care poate chiar d-voastră vă va fi de un ușor, cel puțin nu

ingrat de împlinit. Veți găsi poate cum că această epistolă e cam lungă pentru o recomandare, dar veți concede – și o veți cam trebui –, cum că o asemenea epistolă rămâne totdeauna spinoasă și dacă nu o acopăr cu roze, atunci cel puțin cu vorbe: vorbele multe acopăr temerile multe din care unele ating lipsa de îndreptățire, cu care vă adresez aceste șiruri încărcate. Dar în sfârșit: *habent sua fata libelli*. Și ce vor avea și aceste însușiri pe care le închei asigurându-vă de respectul meu și rămâind al Domniei Voastre supus.

M. Eminescu”

Și Eminescu va urmări oricând va avea posibilitatea evoluția artistică a tânărului violonist.

Elocvente nu numai pentru prietenia ce i-o purta violonistului, ci și pentru înțelegerea sa muzicală, rămân cele două cronici inserate de poet în *Curierul de Iassi* din 23 martie și respectiv 18 mai 1877:

„Deși concertul d-lui Toma Micheru va avea loc în 30 martie – scrie Eminescu la 23 martie 1877 – adică abia peste o săptămână, totuși mare parte din bilete s-a desfăcut de pe acum, fără ca să se fi tipărit chiar anunșurile pentru concert. Artistul român a avut oarecari greutăți până să se facă cunoscut publicului ieșean, dar astăzi dorințele sale sunt aproape întâmpinate atât prin înrăurirea talentului său de executor, cât și prin simțământul foarte natural al publicului, că trebuie să susțină pe un artist român mai mult decât pe concertistii străini, care în calea lor rătăcitoare se opresc și prin orașul nostru”.

Sub titlul *Concert*, la 18 mai 1877, *Curierul de Iassi* publică următorul text al lui Eminescu: „Duminică, în 22 c., profesorii și elevii Conservatorului din Iași vor da un concert în grădina *Chateau au fleurs* a cărui produs e menit spre ajutorarea ostașilor români răniți. Prețul intrării e de 2 fr.; în caz de vreme rea, serata se va amâna pentru a doua zi. Luând cu plăcere act de acest concert de binefacere, căruia îi dorim cel mai bun succes, ne pare rău că trebuie să ținem sama de-o ușoară disonanță – aceasta cu-atât mai mult cu cât nu vedem nici un motiv pentru producerea ei. Ideea de a da un concert în grădina pomenită e a violonistului Micheru: d-sa apoi a căutat să câștige concursul binevoitor al d-nilor profesori pentru acest scop. D-nialor s-a grăbit a promite acest prețios concurs, în urmă însă au avut bunăvoința de a

elimina cu totul pe d. Micheru dintre concertanți, întrebându-se „ce caută printre apostoli”? Nu știu cine dintre d-nii concertanți n-a voit să cânte alături de talentatul violonist, nici dacă a fost numai unul sau dacă au fost mai mulți, destul că ni se pare rău a înregistra aceste mici grațiozități colegiale.

Trebuie să admitem două ipoteze pentru noi egal de dureroase. Sau că domnii în cestiune nu recunosc că d. Micher e la înălțimea artei sale, și atunci ar fi fost datorია d-nialor ca, cu ocazia deselor concerte ale violonistului, profesorul de conservatoriu, mânuitorul bunului gust, să se pronunțe în mod critic asupra muzicantului – lucru care nu s-a întâmplat și nu se va întâmpla – sau că acești d-ni profesori evitează de-a introduce la o serată muzicală un *nou termin de comparație* a cărui valoare ar putea să iasă în defavorul d-nialor. Atunci simțământul care a dictat eliminarea tânărului violonist, are cu totul alt nume, pe care nu-l mai spunem. Fie aceasta *singura* disonanță ce ne vine la auz”.

Tot în ziarul ieșean aflăm programul concertului lui Micheru din 30 martie: Concertul D moll de Spohr, Romanța de Beethoven, Nocturne de Chopin, Adagio și allegro op. 30 de Beethoven și Fantezie de concert de Alard.

Printre muzicienii întâlniți, prețuiți de Eminescu trebuie să-l amintim pe Ciprian Porumbescu. Este cunoscută dintr-o largă bibliografie participarea lui Eminescu la manifestările din august 1871 la Putna cu prilejul aniversării lui Ștefan cel Mare.

Alături de Slavici, Xenopol, Kogălniceanu, Tocilescu, G. Dem. Teodorescu, C. Istrati, Mihai Eminescu este unul dintre animatorii întâlnirii ce a avut un rol hotărâtor în bătăliile duse în secolul trecut pentru impunerea ideii unității naționale. În fața iluștrilor reprezentanți ai gândirii și acțiunii românești, Ciprian Porumbescu a luat vioara lăutarului Grigore Vindereu și a cântat întregii adunări.

„Când bubuitul treascurilor ne-a vestit că primele căruțe au sosit la locul de triumf, Eminescu și eu... ne-am urcat pe deal ca să vedem în toată liniștea desfășurarea acestei prime faze a sărbătorii... – își amintea în 1924 în *Amintiri* Ion Slavici momentul întâlnirii de la Putna. Treascurile bubuiau, steagurile fâlfâiau, vestitul taraf de la Suceava cânta marșul lui Mihai Viteazul, transparentele erau luminate, lampioanele și miile de candelă ardeau, mulțimea izbucnea la sosirea fiecărei trăsurii

în urale și ni se cuvenea lui Eminescu și mie să ne bucurăm în toată liniștea de priveriștea aceasta”.

În impunătorul volum al lui Lecca Morariu, „Iraclie și Ciprian Porumbescu” (*Editura Muzicală*, 1986, p. 166) găsim „reportajul” concertului lui Porumbescu: „Cânta meșterul Grigore Vindereu cu taraful lui, cânta de pe vremea gloriei românești – zice istoriograful lui Ciprian Porumbescu, Valeriu Braniște – când un tânăr plâpând și înalt și cu foc nemărginit în privirea-i visătoare se repede asupra lui Kir Grigori, îi ia vioara din mâini și prinde dânsul a-i zice hora! Trebuia să fie cineva, ca să poată zice hora după un Kir Grigori și pentru soții de cântare ai lui Grigori; și trebuia să fie cineva acel copilandru de mai 18 ani, căruia marele vătaf îi încredința vioara tocmai la așa prăznuire! Se cunoșteau amândoi din chiar Suceava lui Ștefan cel Mare Voevod! Când apoi, hora însăși se oprea locului, din senin-răsăritul spontan, improvizatul capelmaistru grăbește înspre părintele Iraclie Porumbescu și nîmbat de extaz îi zice: Tată... am cântat Daciei întregi”.

Nu cunoaștem alte documente care să ateste legăturile lui Eminescu cu Porumbescu dar în opinia unor biografi ai bardului sucevean nu este exclus ca popularul *Frunză verde de piper*, publicat de Porumbescu la Viena, să-l fi deținut Eminescu de la compozitor.

*

În relațiile lui Eminescu cu muzicienii vremii trebuie să mai amintim momentul iubirii pentru o cântăreață, Carlota Patti, și istoria poeziei *La o artistă* (vezi însemnarea lui Perpessicius inserată la 1 iulie 1939 în *Revista Fundațiilor*).

Perpessicius transcrie poezia așa cum figurează în caietul alcătuit de Eminescu în anul 1870 (Ms. 2262), o compunere „care mărturisește în orice caz mai multe despre sine decât despre concertantă”:

La o artistă

„Credeam că ești chipul ce palida stelă
Ce tremură-n ceruri, un cuget de aur
Ce-arunc-a lui raze'n luncă de laur

Cu-al cântului dar
 Iar tu interpret-a cereștilor plângeri
 Credeam că ești chipul ce palida stelă
 Aruncă pe-o frunte de undă rebelă
 Pe valul amar.
 Dar astăzi poetul cu inima'n ceruri
 Răpit d'a ta voce în rai de misteruri
 Și-aduce aminte că-n cerul deschis
 Văzut-a un geniu cântând Reveria
 Pe-o arpă de aur, c'un „Ave Maria”
 Și-n tine revede sublimul său vis.”

Eminescu participă în 1869 la un concert al Carlotei Patti (tot Perpessicius notează – sora Adelinei Patti, descendentă dintr-o familie de cântăreți. Născută la Florența în 1836, după vechiul Larousse la 1840 – Carlotta debutează la New York în 1861 și în 1865 joacă la Londra, alături de Adelina în *Flautul fermecat* de Mozart. În 1867 concertează la *Théâtre Lyrique* din Paris. „Concertul – notează Perpessicius – are loc în seara de miercuri 19 martie și Eminescu este în rândul spectatorilor. *Credeam eri că steaua-ți și Dar astăzi poetul* din întâiul și al nouălea vers al sonetului marchează pozițiile și în plan cronologic, nu numai sentimental. Așadar, după ce asistă la concert, Eminescu se hotărăște să dedice Carlotei Patti o poezie votivă. Se va fi gândit oare să o și tipărească, pe vreo-foaie volantă, cum era obiceiul, iată ce nu știm încă. Ciornele ce se găsesc în Ms. 2262 fila 52, atestă un lucru febril, o improvizatie ce-și căuta tiparul în ritm accelerat. . .

Povestea continuă... În anul 1876 – Carlotta Patti se pare va reveni la Iași... Eminescu se afla și el la Iași...

C. Negri scrie fetei sale: „Dieu! Que de plaisirs à la fois vous offre cette pauvre ex Capitale. La belle Hélène Keller, le rossignol Carlotta Patti, Sivori...”

După ce citează scrisoarea trimisă de Costache Negri fetei sale, Perpessicius încheie: „Și Eminescu se afla la Iași. Va trebui, așadar, să mai adăugăm un paragraf acestui capitol... Iar în 1889 se stingeau și Carlotta și Eminescu.”

Cronicarul muzical

În sfârșit, într-un asemenea capitol trebuie să facem loc cronicilor muzicale ale lui Eminescu –, supremă mărturie a interesului și prețuirii cu care poetul a înconjurat arta sunetelor. În *Curierul de Iasi* (unde Eminescu a activat între mai 1876 și octombrie 1877), și mai târziu în paginile ziarului bucureștean *Timpul*, Eminescu a inserat mereu rânduri despre muzică și muzicieni, atestând înaltele responsabilități pe care le acorda artelor și în special muzicii în „construcția” societății moderne românești.

Ani în șir Eminescu participă la diverse manifestări muzicale (În articolul citat din *Tribuna*, George Sbârcea amintește că pe spatele unui tablou de Carol Popp de Satmary, intitulat *Concert la Teatrul Național*, pictorul a ținut să noteze „în public Eminescu”).

O „culegere” a cronicilor muzicale relevă înainte de toate prețuirea cu care Eminescu a înconjurat pe trucidorii pentru dezvoltarea artei românești.

„Wachmann tatăl – scria Mihai Eminescu în *Curierul ieșean* din 4 martie 1877 – era unul din acei muzicanți plini de talent, și de reminiscențe, care în vremea lui scutura ariile din mâncă încât o mulțime de opere din repertoriul vechi al teatrului bucureștean îi datoresc lui origina lor. Cu toate că operele acele sunt foarte plăcute, astăzi nu se mai aude aproape nimic de ele. Amintim numai pentru cine le va fi văzut, feeriile *Fata aerului*, *Lumea pe dos*, vodevilul *Cine vrea poate* și alte multe din șirul cărora e asemenea *Judita și Olofern*.”

Cu aceeași prețuire Eminescu a urmărit la Iași activitatea componistică și interpretativă a lui Eduard Caudella.

„Fiindcă nu speram a mai putea vorbi pe larg despre închiderea formală a stagiunii, care se va face astăzi la 12 oare din zi prin reprezentația comediei *Jianul*, de aceea vom vorbi tot acum despre orchestră și despre reprezentațiile cu cântice – scrie Mihai Eminescu în *Curierul* din 20 mart. 1877 în articolul intitulat: „Repertoriul Teatrului românesc. Teatrul lui Scribe. Teatrul și actorii ieșeni. Școala de muzică din Iași”. În anul acesta orchestra a fost în mare parte compusă din profesorii școlii noastre de muzică dirijată de d. E. Caudella. Vodeviluri și opere au fost deci executate cu multă precizie atât din partea

cântăreților cât și din partea orchestrei. D. Caudella este un muzicant de talent atât de execuțiune (ca violonist), cât și în compozițiile sale, cari nu sunt lipsite de farmec. Atât melodramele cât și cele mai multe arii de vodeviluri au fost compoziții ale Domniei Sale”.

Alături de Wachmann și Caudella, Eminescu urmărește eforturile lui Alexandru Flechtenmacher pentru ctitorirea unor instituții muzicale românești. Apreciind arta lui Flechtenmacher, Eminescu solicita literaților timpului librete capabile să ofere cadrul necesar dezvoltării artei scenice naționale.

„Ariile d-lui Flechtenmacher – scrie Mihai Eminescu în paginile ziarului *Timpul* din 25 decembrie 1877 – sunt frumoase, dar le trebuie un libret de operete și se știe că un libret nu face nici când pretenția de a fi o scriere dramatică. Arta muzicală e prea însemnată în sine pentru a face concesii piesei”.

Prin fiecare articol, poetul devine reprezentantul conștiinței culturale a timpului, solicitând politicianilor vremii sprijin pentru toți cei care-și dăruiesc viața culturii românești.

Cuvinte pline de căldură găsește Eminescu pentru un alt strălucit reprezentant al artei instrumentale a timpului – Ludovic Wiest. Cităm din acest punct de vedere cronică intitulată „Concertul D-lui Wiest” publicat în *Timpul* la 8 noiembrie 1880:

„Miercurea viitoare, 12 noiembrie, d. Louis Wiest dă în teatrul cel mare un concert vocal și instrumental, al cărui program, foarte atrăgător, îl vom da în numărul viitor.

Este pentru public o datorie să meargă miercuri la teatru spre a mângâia pe bătrânul artist de lovitura ce a trebuit să primească aproape de sfârșitul carierei lui atât de strălucite. Se știe că Wiest, omul de adevărat talent, care a făcut o carieră de-o viață întregă, care de la începutul teatrului nostru și până acum și-a ținut fără rival și cu cea mai mare demnitate locul de primă vioară în orchestră; Wiest, unul dintre cei dintâi cultivatori ai muzicii naționale și de la care ne vor rămâne atâtea bucăți încântătoare de stil original românesc – Wiest a fost, printr-o simplă măsură administrativă, expuls din teatru și aruncat pe stradă. Pentru noi și pentru orice om cu bun simț, care cunoaște lumea, mai ales cea din țara noastră, incidentul lui Wiest este un motiv de indignare, dar nicidecum de mirat. Wiest trebuia s-aibă soarta mai

tuturor oamenilor de talent, trebuia să cază și el victima acelei conjurații eterne a nulităților invidioase, a nerozilor răi, a neputincioșilor de minte, a capetelor inapte, ce prigonește fără omenie, fără milă și fără rușine pe omul care se distinge prin merit propriu și a cărui existență le stă ca un ghimpe în sufletul lor sec și netrebnic. În toată lumea civilizată, conjurația aceasta, convinsă de nimicnicia sa, își urmărește țintele mai cu sfială, mai pe dedesubt ori mai de la întunec; urzirile ei sunt mai totdeauna neutralizate prin împrejurarea că publicul imparțial luminat sau cel puțin plin de respectul autorității, este totdeauna un reazem solid al meritului și al reputației adevărate. La noi însă această starostie de secături veninoase, de «onorabile» nimicuri, de idioți înfumurați, tronează, taie și spânzură ziua-n amiaza mare; ei compun juriurile de artă, ei sunt pașalele instituțiilor naționale, de la ei atârnă soarta acelor nenorociți cari, târâți de adevărata chemare, își cheltuiesc viața ca să facă ceva ce nu se poate face fără voia celui de sus. Închipuiască-și oricine soarta acestora. Și ne mai mirăm că nu artă la noi și ne mai plângem că se ivesc așa de greu începuturi de artă. Exemplul lui Wiest este de față. Acesta este rezultatul muncii inteligente și zdrobitoare a unei vieți întregi „bene merente” în țara românească. E poate încurajator acest rezultat pentru naturile înzestrate din generațiile ce se ridică. De aceea încă o dată zicem publicului că este dator să dea reazim bătrânului artist, lovit și maltrat, și să manifeste pe energie pretenția de a se repara nedreptatea necalificabilă ce s-a făcut lui Wiest”.

Articolul despre Wiest ni se pare un exemplu de atitudine publicistică în plan muzical. Ca în toată activitatea sa ziaristică, Mihai Eminescu rămâne și în domeniul cronicii muzicale un condeier de direcție, un luptător pentru cultură, capabil să atragă mereu atenția societății asupra necesității de a înconjura cu prețuire pe reprezentanții artei românești.

Semnificativ din acest punct de vedere ni se pare și articolul despre Fr. Schipek, inserat la 4 iunie 1881 în ziarul *Timpul* (din volumul „Articole și traduceri”, apărut în 1974 la *Editura Minerva*, în ediția critică a Aureliei Rusu):

„Franz Schipek, eminent violonist și compozitor, după o îndelungată suferință a încetat din viață eri noapte, astăzi rămășițele lui vor fi depuse în locuința eternă. Moartea prematură a acestui om

de adevărat talent, de o inteligență artistică înaltă este o mare pierdere pentru artă la noi, unde un artist de valoare, ca dânsul, nu poate rămâne decât silit de împrejurări sau doborât de slăbiciuni nebiruite. F. Schipek a murit în vârstă de 38 de ani. El lasă un număr însemnat de compozițiuni, remarcabile atât ca inspirație cât și ca lucrare, și dintre cari, dacă dezvoltarea artei la noi are vreun viitor, multe vor rămâne”.

Întreaga viață muzicală a țării este în atenția lui Eminescu. În *Curierul de Iasi* din 22 august 1876 găsim și o însemnare despre spectacolele unei trupe evreești, Eminescu semnalând specificitatea ariilor, calitatea glasurilor¹⁰.

Din serialul articolelor pe teme muzicale ale ziaristului Mihai Eminescu trebuie să consemnăm acele rânduri ce evidențiază și interesul său pentru marii artiști ce frecventau în acel timp pământul României.

Cunoscute sunt, din acest punct de vedere, articolele pe care Mihai Eminescu le dedică strălucitului artist spaniol Sarasate. Le cităm integral din culegerea amintită „Mihai Eminescu – articole și traduceri”:

„E greu a descrie impresia adâncă care o face acest artist. Acoperit de aplauzele zgomotoase ale unui public fermecat de admirabila curăție și putere a sunetelor vioarei sale, Sarasate privea cu ochii lui mari și de-o liniștită energie, netrădând prin nici o mișcare a feței acea simțire adâncă care inspiră și dictează o atât de măiestră execuțiune. Din nefericire numele marelui violonist fiind mai puțin cunoscut în părțile noastre semiorientale, sala teatrului nu era îndestul de plină. Acești artiști executori iau arta lor cu sine și cine nu se folosește de puținele ocazii ce li se oferă pentru a-i auzi, au pierdut pentru totdeauna o

¹⁰ Interesant, din acest punct de vedere, pentru că am citat mereu opusurile strălucitului eminescolog care este George Călinescu, articolul savantului inserat în *Lumea* din 2 decembrie 1945 sub titlul „Eminescu și iudaismul”: „Interesul lui Eminescu pentru lumea ebraică nu-i prin urmare superficial cum s-ar crede la întâia vedere, dimpotrivă, poetul pare într-o vreme obsedat de destinul poporului lui Israel. Antisemit n-a fost niciodată și ceea ce se socotește antisemitism e numai o anume poziție fiziocratică față de «clasa sterilă» după expresia lui Quesnay. Lucrurile trebuie puse odată la punct. În 1876 la Iași, Eminescu merge la reprezentațiile idiș ale unei trupe de teatru evreiesc și rămâne încântat de jocul actorilor pe care-l descrie amănunțit (*Scrieri politice și literare*, p. 363). Și apoi, trecând în revistă relațiile cu M. Gaster, Călinescu conchide: Eminescu a arătat totdeauna gingășie față de prietenii evrei...”.

plăcere artistică fără seamăn, senzațiuni muzicale pe care numai artistul acesta și nu altul le poate produce. A auzi de la un altul oricât de celebru aceeași piesă muzicală chiar, nu echivalează pierderea de a nu fi ascultat pe acesta care-și are feliul lui de-a executa, puterea și geniul lui individual, cum nu se mai află în altul. Sperăm, că, știindu-se odată cum că abia mai există în lume un violonist de talentul lui Sarasate, publicul se va grăbi a da semne mai vii de respectul ce-l are pentru arta adevărată și se va grăbi a asista în număr mai mare la concertele sale.

*

În urma stăruitoarelor insistențe ale unui public fermecat de sunetele vioarei sale, don Pablo de Sarasate va mai da încă un concert, al doilea și cel din urmă. Numai unul? Întrebăm cu mâhnire. Acești artiști executori duc cu sine tot farmecul cu care natura i-a înzestrat într-un moment de extraordinară liberalitate. Deodată cu ducerea lor, ei ne iau ce ne-au dat, lăsându-ne numai părere de rău, că nu-i mai putem asculta. Ei sunt despoții în republica artelor! De pe chipurile marmorelor antice putem avea copii în ipsos, de pe tablourile lui Rafael fotografii și gravure, operele măștrilor compozitori le putem avea și ne putem împrieteni cu ei, mai bine decât cu cunoscuții și cu rudele, dar acești artiști al căror geniu consistă în priceperea adâncă și în execuțiunea măiastră a creațiunilor muzicale, aceștia ridică înainte-ne o lume proprie, numai a lor și, după ce ne-au îngânat un ceas în acea lume, ei o duc cu sine.

La cel de-ntâi concert, publicul n-a fost tocmai numeros, pentru că nu se dăduse, se vede, o publicitate destul de întinsă știrii despre sosirea artistului. De astă dată nimeni nu mai poate invoca această ignorare, nici ca explicație a neasistării sale, necum ca scuză.

Concertul al doilea se dă mâine, vineri, la 19 februarie, în Sala Teatrului mare. Deși presupunem că succesele ce artistul le-a avut în calea sa nu vor fi suferind nici o asemănare cu ovațiunile unui oraș de pe marginea Orientului, totuși publicul bucureștean e dator a se întrece a-i face onoarea cea mai cuvenită unui artist: aceea de a-l asculta în număr mai mare decât în rândul trecut, spre a fi răpit de farmecul puternic al producățiunilor sale.

Programa concertului al doilea e următoarea:

Partea I: 1) Uvertură; 2) Concert pentru vioară (de Wieniawski) cu acompaniament de orchestră – a) Allegro, b) Romanța, c) Finale à la Zingara; 3) Retraite anglaise, executate de orchestră; 4) Fantasia apasionată vioară (de Vieuxtemps) cu orchestră.

Partea a II-a: 5) Uvertură; 6) Suite espagnole pe teme din opera *Carmen* pentru vioară (de Sarasate); 7) *Melodii țigane* (de Sarasate) cu acompaniament de piano.

Biletele credem că s-or mai (fi) aflând încă la magazinul d-lui Ghebauer”.

Prima parte a acestei cronici a fost publicată în *Timpul* din 18 februarie 1882, partea a doua în *Timpul* din 19 februarie 1882.

(O. Minar, în *Cum a iubit Eminescu*, p. 147), dă și o scrisoare a lui Eminescu din 21 februarie 1882 către Veronica Micle citată de altfel și de Călinescu în studiul *Curierul de Iasi* la 18 martie 1877 și rămâne, dincolo de încep a-ți spune mii de lucruri pe care le aveam alaltăseară în minte și capul rău mă doare, dacă ai fi aci n-ai ști ce să-mi faci ca s-adorm. Se vede că durerea asta e o urmare a concertului al doilea al lui Sarasate care a fost admirabil, ca și cel dintâi”.

În final, din seria însemnărilor pe teme muzicale ale lui Mihai Eminescu, rândurile dedicate unui alt oaspete al artei europene pe care are prilejul să-l asculte la Iași.

Cronica intitulată *Concertul Friemann* a apărut în *Curierul de Iasi* la 18 martie 1877 și rămâne, dincolo de consemnarea unui moment concertistic, un articol de atitudine, de educație moral-civică, cerând fiecărui iubitor de artă responsabilitatea în fața pasiunii sale:

„Alaltăseară era să fie acest concert, însă d. Friemann a renunțat de a-l da pentru că nu venise îndestul public. Într-adevăr, afară de câțiva statornici iubitori de muzică (precum prințul Gr. Sturza, consulul imp. rusesc, dr. Otremba și alți câțiva domni), nu mai venise aproape nimenea.

Cauzele acestei lipse de succes se sustrag de la apreciația noastră, dar pentru că cei ce vor să înțeleagă ciudata stare de lucruri, în care e cu puțință ca concertul unui violonist bun să nu fie vizitat de fel, vom spune că toate concertele date în orașul nostru atârnă, din cauza scumpetei locurilor și a micului număr de amatori de muzică, de la

câteva saloane din Iași, mai cu samă însă de la dame. Numai când frumoasele mâini de fee se însărcinează cu desfacerea biletelor, un concert reușește; publicul cel mare ieșan nu e atras de virtuozitățile muzicale. Cultura mai întinsă în această direcție e restrânsă la câteva zeci de persoane din clasele avute. Se poate dar ca d. Friemann să nu fi știut a se orienta în mediul social, în care venise”.

Fiecare notație merită desigur multiple comentarii. Am preferat să redăm textele eminesciene cu largul lor cuprins de idei și semnificații.

Cu însemnările sale pe teme muzicale ca și, în general, prin întreaga sa operă publicistică, cu analizele sale exacte, la obiect, cu argumentele sale de om cultivat și de bun simț, cu limba frumoasă, limpede, explicită, dar mai ales cu tonul variat de la ironic la persiflant, la indignat, mândios, nestăpânit, după legile unei retorici interioare plină de forța iubirii de țară, a răsunat în presa românească de atunci un timbru nou, de seriozitate și sinceritate absolută.

Textele muzicale ca și întreaga sa proză ni-l arată pe Mihai Eminescu în ipostazele întregitoare și explicative pentru personalitatea și creația lui. Investigând și aceste pagini, înțelegi cât de largă era aria gândurilor lui creatoare și cât de bogat tezaurul său imagistic. În fiecare rând despre muzică, ca și în întreaga sa operă – puritatea, înălțimea, aspirație spre dragoste și frumusețe, încercare de refacere a sistemului de valori, adică tot ce justifică o existență superioară de om și de artist.

În articolele lui Mihai Eminescu vorbea un om cu idei pline de forță în care străbătea adevărul, dorița fierbinte de a-l cunoaște, cu buna credință a unui caracter cu desăvârșire onest, cu o imensă cultură românească și universală în care muzica avea locul ei. Cercetată și la nivelul opiniilor despre muzică, opera lui Eminescu (au dovedit-o, credem, din plin documentele prezentate în acest capitol) indică un sistem de conotații esențial pentru înțelegerea muzicii și a locului ei în devenirea omului și a umanității.

Menirea geniului eminescian în istoria poporului român a fost relevarea unor adevăruri fundamentale, și-n centrul marii sale inimi au răsunat cuvinte hotărâtoare pentru destinul muzicii:

„De vorbiți mă fac că n-aud,
Eu zic ba și nu vă laud;
Dănțuiți precum vă vine,

Nici vă șuier, nici v-aplaud;
 Dară nimic nu m-a face
 Să mă ieu dup-a lui flaut;
 E menirea-mi adevărul
 Numa-n inima-mi să-l caut.”

(Postume. 1873–1875)

Capitolul face parte din volumul: Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Iosif Sava,
Eminescu și muzica, Editura Muzicală, București, 1989, p. 19–71

II. EUFONII – GLOSSE

„Și limba strămoșească e o muzică”

Eufonie eminesciană... În fapt, acest „titlu” n-ar trebui să stea înaintea unui capitol, ci să cuprindă, emblematic, o viață și o operă. Pentru că eufonia eminesciană nu reprezintă un fenomen exterior, rezultat dintr-o deliberată, chiar dacă savantă și rafinată, operație de armonizare între vocabulele limbii, de așezare a lor așa încât să producă un maximum de efect sonor, Eminescu nefiind nici autor de armonii imitative, nici de cuvinte potrivite. La el, și acest aspect al operei, ca și oricare altul, trebuie privit altfel, într-o perspectivă obligatorie de altitudine și integralitate. Adânca universalitate a spiritului său, analogă cu aceea a romanticilor germani de primă mărime, a fost rezultatul unei extraordinare coeziuni a tuturor activităților creatoare, a tuturor sectoarelor alcătuind viziunea globală despre lume, probând o rădăcină unică a întregii sale ființe gânditoare și plămuitoare. Și când într-un manuscris pe care l-am mai citat (2257, f. 11^v–12), poetul nota: „Lumea muzicii atinge mai mult rădăcina ființei noastre”, am socotit că afirmația poate fi luată într-un sens într-adevăr ontologic, deoarece conferea artei sunetelor o dimensiune de profunzime, de esență, care depășea de departe concepția despre relația dintre om și muzică a celor mai cultivați dintre scriitorii lumii.

De altfel această referire la microcosmos nu face decât să întărească

și să întrească viziunea lui Eminescu despre univers, legând laolaltă, într-o fizică vizionară, de tipul celei pitagoreice ori platonice, omul, astrele, creația în totalitatea ei. În aceste condiții, muzica era cuprinsă, în mare, în însăși structura lumii, legile ei fiind intim înrudite cu acelea ale fizicii, matematicii și chiar cu ale biologiei. Și aspirația nesățioasă a poetului spre absolut nu se putea satisface decât prin reprezentarea unui univers armonic, în care frumusețea era omologată cu anume raporturi pe care se fundau și facultățile de fantezie superioară ale celor chemați, a căror limbă „e armonia lui Plato” (Ms. 2287, f. 11^v). De aceea când scria în Ms. 2261, „cel ce cântă se dezmiardă și pe el și pe ceilalți”, el gândea mai sus decât la agrementul, la plăcerea estetică imediată: urmărirea efectului legilor muzicii, al legilor orifice, de a concilia contrariile, de a stinge antinomiile, de a realiza mult râvnita și atât de greu atinsa, într-un moment de har numai, *coincidentia oppositorum*.

Efectul legilor orifice

În această viziune orfică, universul eminescian se însuflețește muzical, plenitudinea mult visată a macro și microcosmosului exprimându-se în armonii sonore. În lumea primei creații, făpturile angelice fac să răsunе cerurile de frumusețea și voluptatea cântecului lor, iar „stelele albe sună în aeriene coarde rugăciunea universului”. Ascultând această muzică, Dan, avatarul sărmanului Dionis, eliberat prin iubire de lanțurile categoriale ale timpului și spațiului și aflat pe lună, apoi trecut în vis în lumea solară, trezește o stare ciudată, neînțeleasă de armonie cu cei care o produceau: „Odată el își simți capul plin de cântece. Asemenea ca un stup de albine, ariile roiau limpezi, dulci, clare în mintea lui îmbătată, stelele păreau că se mișcă după tactul lor; îngerii ce treceau surâzând pe lângă el îngânau cântările ce lui îi treceau prin minte. În haine de argint, cu frunți ca ninsoarea, cu ochi albaștri care luceau întunecat în lumea cea solară, cu sânuri dulci, netezi ca marmura, treceau îngerii cei frumoși cu capete și umere inundate de plete: iar un înger, cel mai frumos ce l-a văzut în solarul lui vis, cânta din arfă un cântec atât de cunoscut... notă cu notă el îl prezicea... Aerul cel alb rumenea de voluptatea cântecului...”

O imagine analoagă se întâlnește în poemul postum *Demonism*,

unde apare din nou lumea primei creații gândită platonice ca o lume armonioasă, eternă. Și acolo muzica stăpânește atotputernică. Dar în lumea pământului, întunecată, nefericită, armonia e spartă, ea nu se mai poate instaura și doar frânturi mai răsună în ea:

„Când îngerii cântă de asupra raclei
În lumea cerurilor – ele-albesc
Și nu mai pătrund raze aurite

Prin vechiu oblon – ci raze de argint
Și pe pământ ajung țandări duioase
Din cântecul frumos – dar numai țandări...”

Așadar muzica desăvârșită se află în lumea ideilor și până în lumea percepțiilor pămâtenne ea ajunge în țandări, printr-un fenomen de refracție ce amintește, în ordinea vizualului, mitul peșterii platonice.

Dar în vârsta de aur, lumea de sus și cea de jos erau una, într-o stare de deplinătate neprihănită a naturii în care „verzile dumbrăvi cu filomele” erau străbătute de „izvoare ale gândirii” și de „râuri de cântări”. Lira lui Orfeu ades citată avea virtuțile magice știute asupra naturii. Când acea vârstă s-a sfârșit, când Grecia marilor mituri a căzut, Orfeu și-a aruncat harfa sfârâmată, simbol al căderii, în mare. Și acest moment e prins de Eminescu în *Memento mori*, cu toate consecințele sonore:

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

Tot în *Memento mori*, tărâmul paradisiac al Daciei e plin de armonii sonore: „Pe-umărul Dochiei mândre cântă pasărea măiastră”, „Prin pădurile de basme trece fluviul cântării”. Până și mulsul cerboaicelor are valențe ritmice, muzicale: „... și în doniți sunătoare/ Laptele-n cadență curge, codru’implând cu’un murmur lin”. Buciumul cheamă turmele de cerbi, cornul de-argint adună zimbrii, caii lunii sunt chemați de corn de aur: „Câte-odată-un corn de aur ei răsună-n depărtare/ Trezind sufletul pădurii, codrilor adânci cântare...”. Și pretutindeni e muzică

dulce: „Printre mândrele coloane o cântare blând murmură –/ E un vânt cu suflet dulce într-un aer de briliant”.

Este evident că la Eminescu muzica e intrinsecă universului frumuseții absolute oferită de vârsta de aur a Daciei, cum fusese și în Grecia mitică. Și, ca și la căderea Greciei, marea își spune suferința, arătându-și participarea:

„Dară ea înfiorată de adâncă ei durere,
În imagini de talazuri cânt-a Daciei cădere
Și cu-albastrele ei brațe țarmii-i mângâie duios.”

Așadar acvaticul, neptunicul care stinge sau măcar temperează plutonicul ardentei tinereți eminesciene, păstrează în sine amintirea muzicală a vârstei paradisiace sau a primei creații, a lumii ideilor, chiar dacă numai în „țândări”. Și în primul rând marea este depozitara amintirilor sonore: „Marea-n fund clopote are care sună-n orice noapte” (*Egipetul*).

Dar toate apele au păstrat virtuți muzicale: „apele plâng clar izvorând în fântâne”, „izvoare plâng în vale”, „unduoasa apă sune”, „îngâna-ne-vor c-un cânt singuraticice izvoare”, „unde cu glăscioare de argint” „izvor vrăjit”, „îngânat de glas de ape/ cânt-un corn cu-nduioșere”, „izvorul prins de vrajă răsărea sunând din valuri”, „a izvoarelor murmuri” etc., etc.

Iar poetul autentic se înscrie în tradiția orfică, el exprimându-se „îmbătat de-un cântec veșnic” (*Memento mori*). Așa cum era la daci Ogur, cântărețul „care a învățat de la paserile codrilor să cânte și delectează, orb fiind, mesele zeilor” (*Planul lui Decebal – Opere*, V, p. 121), poetul voia să fie condus de acel „cântec vechi” pe care îl visase odată. Dar cu prăbușirea iubirii, principiul prin excelență armonizator al cosmosului și al ființei, „vechiul cântec mai străbate cum în nopți izvorul sare”, adică în „țândări”, semn al diviziunii și disarmoniei, punând capăt „cântului cel etern neisprăvit”.

Tălmăcirea imperfectă, în reducție, pe care am încercat-o aci, a orfismului eminescian, vădește totuși coeziunea și unitatea muzicală de fond a viziunii eminesciene asupra lumii, congeneră cu structura însăși a cosmosului. Și pentru întregirea imaginii muzicale asupra operei artistului, cităm aci opinia lui Tudor Vianu: „Putem spune că Eminescu este cel dintâi și a rămas cel mai de seamă poet muzician al literaturii

românești. De aceea principala lui contribuție nu trebuie căutată atât în tezaurul de idei și sentimente pe care a izbutit să le exprime cât în armonia proprie cântecului său. Impresia care stăruie în noi după lectura poeziilor sale, chiar atunci când nici una din ideile sau imaginile lui nu mai este obiectul unei reprezentări clare, este o impresie muzicală. Ne gândim la Eminescu așa cum cugetăm la Schumann sau Chopin. Amintirea lui stăruie în noi ca aceea a unei răzlețe fraze muzicale în care s-a adunat toată puterea cântecului unui mare compozitor. Muzica eminesciană este expresia unui torent de forțe lăuntrice care a rupt zăgazarile și ne târăște. De aceea nu e nevoie să ne deschidem poeziei eminesciene, s-o căutăm, să încercăm a ne adapta ei, așa cum este cazul pentru atâția alți poeți al căror farmec se ascunde și trebuie descoperit. Seducția eminesciană este tiranică și indiscutabilă. Cititorul eminescian are impresia că nu se poate sustrage farmecului care îl învinge. Poetul lucrează asupra lui cu puterile unui magician”. (*Mihai Eminescu, în Istoria literaturii române moderne*).

Dar sigur că în observarea diacronică a devenirii eminesciene sub raportul eufoniei se întrevăd momente, trepte, etape de importanță diferită, situate însă toate pe un curs suitor. Și, evident, interesul poetului pentru toate spinoasele probleme ale eufoniei a fost neconținut treaz și este de o reală însemnătate pentru chestiunea care ne preocupă.

Momentul concret însă al întrebărilor fundamentale, de la care pornește enorma strădanie de supunere a limbii la legile armoniei, este legat de traducerea comandată de Pascaly, a lucrării esteticianului hegelian T. Röttscher. *Arta reprezentării dramatice* (Die Kunst der dramatischen Darstellung). Tălmăcind, poetul concentra în câteva marginalii reflecțiile sale, uimite parcă, asupra unui text care-i deschidea nu numai un vast orizont de cultură estetică, dar și o perspectivă nouă asupra problemelor generale de fonetică (în *Partea specială* a tratatului). Când Röttscher formula, de pildă, cerința cultivării tonului articulat al actorului, astfel încât să ajungă „în stare de-a exprima toate mișcărilor năuntruului” și să transforme „corpul sunetului într-un adevărat învăliș al sufletului”, în scopul „spiritualizării sunetului ca material al artei”, Eminescu se întreba, surprins parcă, într-o notă: „Va să zică sunetul are corp (care poate fi urât sau frumos, timbrul?) Sufletul acestui corp e espreșiunea doar?”

De acum înainte i s-au revelat celui care căuta sensuri până în cutelele cele mai tainice ale lucrurilor, valențele muzicale, expresive ale sunetului articulat ale cuvântului. Și de acum a început, probabil, travaliul simultan și paralel între intelectul care aspira spre descoperirea legilor armoniei universale și sensibilitatea care opera concret pe materialul sonor, pentru a-l face apt de expresivitatea cea mai înaltă. Atenția unică, și distributivă și sintetică, a lui Eminescu avea să se îndrepte spre acel suflet muzical al sunetului ca într-o adevărată revelație pe care, după obiceiul său, avea s-o prefire mai întâi minuțios și adânc, ca apoi s-o treacă în intuiția artistică de unde avea s-o cearnă în operă. A învățat adică, din paginile lui Röttscher, să se oprească asupra literelor, latura fundamentală a cuvântului – componenta eufonică. Și dovezile, cum spuneam, sunt prezente chiar pe text. Când, bunăoară, esteticianul german vorbea despre însemnătatea vocalelor și afirma că sunetul *a* este „decisivamente cel mai muzical dintre toate vocalele”, Eminescu, pe margine, își puna întrebarea: „Ce loc să dăm lui *ă* și lui *â*”, adică variantelor românești ale lui *a*, care lui îi păreau a avea un considerabil potențial expresiv.

Tot pe acest text a gândit, estetic, la deosebirea dintre consoane și vocale, descoperind că acestea din urmă erau mai degrabă purtătoarele „simțirii și elementul propriu muzical al limbii”, în vreme ce consoantul e reprezentantul reflexiunii, „al siguranței (acurateței) conceptului”. Și a parcurs și subtila observație că „în procesul dezvoltării, vocalele pline se retrag din ce în ce mai mult și fac loc elementelor celor mai fără răsunet (klanglos) – o dezvoltare care aleargă paralel cu întărirea și înăsprirea reflexiunii, a înălțării din elementul moale și indecis al simțământului la certitudinea cugetării”.

„Elementul propriu, muzical, al limbii”

Eminescu se va fi oprit îndelung asupra acestui text despre puterea de sugestie a vocalelor, prin care esteticianul hegelian deschidea, parcă, drumul expresivității muzicale simboliste, zisele lui precedând teoretic sunetul celebru al lui Rimbaud: „...*u* servește cu preferință la simțământul celor întunecoase și îngrozitoare, *o* trezește mai mult intuițiunea a ce e solemn, sărbătorec și măreț, și intuițiunea clarității și a plinătății curate, *e* a deșertăciunii relative și a lipsei de fond, *i* trezește

intuițiunea celor (împungătoare) (tăietoare) ascuțite și vehemente”¹¹.

L-au interesat în aceeași măsură și diftongii, și silabele, tot ceea ce ținea de potențarea superioară a cuvântului în procesul transfigurării artistice. Și în acest proces, după primul moment al *spiritualizării sunetului*, a descoperit pe al doilea, al accentului simbolic prin care materia sonoră e adusă la semnificare. Reflectând asupra acestui moment, Eminescu nota pentru sine pe marginea textului la care trudea: „Inima unui cuvânt, punctul lui de culminare, culminarea însăși (împregiurul căreia se-nvârtesc) lângă care se grupează palide și nentonate celelalte silabe – este accentul”. Și continua și mai departe asupra acestui aspect, semn al insistenței interesului, comentând: „La noi, scria el, claritatea silabelor sau mai bine zis *calitatea* muzicală a silabelor atârnă mult de la accent...”

¹¹ O idee a lui Ion Slavici în *Amintiri* (Editura pentru Literatură, p. 36): „Admițând abaterile de la graiul viu numai ca licență poetică structurată de dragul eufoniei, a rimei ori a ritmului, el ținea să fie dumirit care anume dintre substantivele terminate în „ă” au o a doua terminație în „i” și am intrat într-un labirint din care nu mai puteam să ne descurcăm. Se simțea scăpat de o mare greutate când a constatat că neologismele toate au o a doua terminație regulată, deci în „e”. Într-una din zile însă, căutându-mă la „cazarmă”, o catană, moș de la Cărpiniș, i-a spus că mă aflu în dosul „căzărmi”. Asimilase omul neologismul întrebuițat în fiecare zi, nemaizicând cazarmă, ci „căzarmă”, zicea și „căzărmi”, „căzărmi și căzărmi”, cum zicea „vamă”, „vămi”, „vămile”. Cu toate aceste zicem „mamă” și „mamele”, dar nu numai „mamei” ci și „mamii”.

Nu rămânea deci decât să adunăm la un loc neologismele asimilate cum se potrivesc cu „vamă” și să le deosebim de cele potrivite cu „mamă”.

Simțământul lui Eminescu era la început că deosebirile atârnă de la eufonie și că românul face a doua terminație cum rostește mai ușor vorba și cum îi sună mai bine la ureche. În curând s-a încredințat că sunt la mijloc și considerațiuni de precizie. Astfel românul vorbește despre „cozile” cailor și despre „coadele” femeilor și nu mai are „roți”, ci și „roate”. În același timp, adjectivele nu se potrivesc cu substantivele. „Lada” face „lăzi”, „cada” face „căzi”, dar „blânda” face „blânde” ca să se deosebească de pluralul masculinului „blânzi”. Și sporeau deci în fiecare zi grupele de vorbe rebele, căci fără de ele alcătuirea dicționarului de rime era peste putință.

Nu mai puțină bătaie de cap îi făceau verbele bogate în forme, pronumele și mai ales adverbele, care în limba românească sunt un neprețuit mijloc de precizare.

Stăpânit de acele preocupățiuni gramaticale, el nu era în stare să citească nici mai ales să scrie, fără ca să facă în gândul lui analiza etimologică și sintactică și în timpul celei mai animate discuțiuni îți tăia vorba dacă te abătea de la regulile lui în ceea ce privește alegerea, întrebuițarea ori așezarea vorbelor...”

Nu mai puțină atenție i-a trezit cel de-al treilea moment al transfigurării, „acela al *mișcării ritmice și al tempoului*”, cum îl numea Rötcher și pe care Eminescu îl însoțea marginal de observația: „ritm și tempo, sufletul ce se mișcă a materiei (corpului) sunetului”.

Iarăși în termeni de corp și suflet privea poetul elementele constitutive ale cuvântului, dându-le o pondere cu totul particulară, integrându-le, ca și marii romantici germani, într-o viziune de globalitate a universului în care muzica deținea un loc esențial, legată cum avea să fie, în concepția eminesciană, de arhitectura lumii, structura cosmosului.

Un izvor de acută însemnătate

Și am insistat atât de îndelung asupra textului lui Rötcher, tradus de poet în anii primei tinereți, pe la 18–19 ani, ca și asupra notațiilor lui pe marginea textului, naive uneori dar atât de relevante prin ecoul pe care-l trădează, pentru a pune în valoare un izvor de acută însemnătate întru devenirea formei operei eminesciene, rezultat al unei reflecții de cultură de o seriozitate și o minuție rar întâlnite. Sperăm ca în felul acesta să pătrundem mai adecvat, mai adevărat în substanța de gândire pe care s-a înălțat superba eufonie a unei opere poetice în care cuvintele nu se alătură pur și simplu, ci sunt considerate ca entități complexe, ca forțe spirituale, structurante, cosmicizante chiar. Deoarece legile armoniei guvernează și astrele și microcosmosul omenesc, și se exprimă în sunetul nearticulat al muzicii, ca și în sunetul articulat al poeziei, muzică și ea în propriul său fel.

Și parcurgând opera poetului, mai ales cea antumă, cu atenția îndreptată înspre valorile ei sonore, muzicale, îți dai seama că în resorturile adânci ale creației s-au petrecut, treptat, modificări calitative care au produs schimbări în configurația versului eminescian.

Lupta cu cuvântul a fost, constanta cea mai dramatică a activității creatoare desfășurată de Eminescu și ea se străvede, în general, în lăuntruțul fiecăreia din perioadele în care, de obicei, opera se divide. Dar este mai cu seamă vizibilă într-o primă etapă, aceea pe care o socotim etapa sa de *Sturm und Drang*.

A fost un timp al tinereții răzvrătite, rebele, contestat care refuza

realul și dorea răsturnarea ordinii prestabilite. Poetul dădea frâu liber titanismului său arzător. În poezie ca și în proză explodau sau se insinuau complexe sale de înger căzut, impulsurile sale demonice. Și în ciuda bine învățatei lecții de estetică röttscheriană, căci etapa este cuprinsă, în linii mari, între anii 1868–1873, poezia eminesciană este marcată de o foarte pronunțată discursivitate, de o grandilocvență romantică de tip byronian, vizibilă încă de la *Amorul unei marmure* (1868) și *Junii corupți* (1869) și durând până la *Înger și demon* (1873) și *Împărat și proletar* (apărută în ultima variantă în 1874). În tot acest răstimp, eroul liric rostește cuvintele cu o îndârjită vehemență, ca pe un discurs pasionat, încrâncenat, într-o continuă ciocnire și involburare de sunori cu precădere consonantice. Prea rar, ca în *Mortua est* (1871), apare un vers aliterativ, luminat de pacea vocalelor: „Argint e pe ape și aur în aer”.

„Argint e pe ape și aur în aer”

Strigând din adâncuri de magme arzătoare, din adâncurile demonismului răzvrătit, poetul nu putea scoate dicția sa de sub semnul redundanței.

Dar a venit un timp în care iubirea a izbutit să stingă combustia infernală a rebeliunii și să limpezească retina ochiului interior al artistului.

În etapa următoare, predominant magic folclorică, mergând de la *Floare albastră* la *Călin (file din povești)* – incluzând *Crăiasa din povești*, *Lacul*, *Dorința*, *Povestea codrului*, *Făt Frumos din tei* – se pot distinge noi caractere sonor-muzicale, dobândite printr-o evidentă subțiere a auzului interior al poetului, sub influența conjugată a folclorului românesc și a *Liedului* german de la Clemens Brentano la Heine și Eichendorff.

Noul univers de sinestezii rafinate se exprimă cu un instrument lingvistic de o suplețe, de o fluiditate rară care produce delicate impresii muzicale, cu legato-uri necesare, cu fluențe acvaticice, cu aparente armonii imitative, cu subtile deschideri vocalice și aliterații perfect adecvate.

„Vom visa un vis ferice/ Îngâna-ne-vor c-un cânt/ Singuraticice
izvoare/ Blânda batere de vânt:/

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

(*Dorința*)

„Adormi-vom, troieni-va/ Teiul floarea-i peste noi,/ Și prin somn
auzi-vom bucium:/ De la stânele de oi.”

(*Povestea codrului*)

„De treci codrii de aramă, de departe vezi albind/ Și-auzi mândra
glăsuire a pădurii de argint/ Acolo lângă izvoară, iarba pare de omăt,
Flori albastre tremur ude în văzduhul tămâiet;/ Pare-că și trunchii
vecinici poartă suflete sub coajă,/ Ce suspină printre ramuri cu a glasului
lor vrajă./ Iar prin mândrul întuneric al pădurii de argint/ Vezi izvoare
zdrumicate peste pietre licurind;/ Ele trec cu harnici unde și suspină-n
flori molatic,/ Când coboară-n ropot dulce din tăpșanul prăvălatic,/ Ele
sar în bulgări fluizi peste prundul din răstoace,/ În cuiabar rotind de ape,
peste care luna zace.”

(*Călin*)

O judecată argheziană

Știm ce valoare acorda Tudor Arghezi versului „În cuiabar rotind
de ape peste care luna zace”, pe care-l considera cel mai desăvârșit din
literatura română. Am putea adăuga nenumărate exemple de aceeași
frumusețe. Ne mărginim la unul singur, de o fină sugestie de fluențe
acvatice, scos dintr-un context întreg de vrajă, dintr-o clipă de stăpânire
a Erosului asupra lumii, când lumini și sonori dulci și parfumuri subtile
însoțesc dragostea, proiectate ca o putere fermecătoare, liniștitoare
asupra cosmosului: „Domnitoare peste ape, oaspeți liniștei acestei”.

Ultima etapă însă, aceea care încununează creația poetului cu
durere, jertfă și înțelepțire este poate cea mai expresivă și mai modernă
sub raport fonematic.

Partea I din *Scrisoarea IV*, în care se închipuie o clipă de iubire
desăvârșită petrecută în acel Ev Mediu atât de drag poetului, aduce un
scenariu fermecător, de calm, dulceață, înflorire, tipic pentru prezența
Erosului în lume. Toate elementele armoniei naturale ale anotimpului

estival sunt strânse laolaltă, lacul, luna, pădurea. Singura imagine cINETICĂ în liniștea serii vrăjite e aceea a lebedelor, de un calm majestuos, sugerat de muzicalitatea vocalelor și diftongilor aleși cu o intuire fără greș:

„Numai lebedele albe, când plutesc încet din trestii,
Domnitoare peste ape, oaspeți liniștei acestei,
Cu aripile întinse se mai scutură și-o taie,
Când în cercuri tremurânde, când în brazde de văpaie.”

Muzica aproape imperceptibilă a naturii văratece

Se simte cât de profund a pătruns poetul lecția lui Röttscher din muzicalitatea versurilor, datorată deopotrivă valorilor eufonice ale cuvintelor, cât și accentelor speciale (căzând pe *albe* în primul vers, pe *ape* în al doilea), ca și ritmurilor sugerând plutirea. Iar mai departe, calitatea sonorităților alese pentru ilustrarea peisajului acestuia ideal este de o delicatețe suavă; e vorba de muzica aproape imperceptibilă a naturii văratece. Mișcarea de freamăt a papurei „de al undelor cutreier”, un suspin de „grier”, un „dulce zvon” al verii în aer. Pe cavalerul îndrăgostit,

„Respirarea cea de ape îl îmbată, ca și sara;
Peste farmecul naturii dulce-i picură ghitara...”

Și aici efectul muzical este remarcabil, pregătind, prin rafinata eufonie, scena de iubire care se extinde asupra întregului cosmos, făcând să participe într-o supremă solidaritate toate elementele aceluia. Răspunsul iubitei atrage și însuflește lumea. Ea spune:

„O, ascultă numa-ncoace,
Cum la vorbă mii de valuri stau cu stelele proroace!
Codrii negri aiurează și izvoarele-i albastre
Povestesc ele-n de ele numai dragostele noastre
Și luceferii ce tremur așa reci prin negre cetini,
Tot pământul, lacul, cerul ... toate, toate ni-s prieteni...
Ai putea să lepezi cârma și lopețile să lepezi,
După propria lor voie să ne ducă unde rezezi,
Căci oriunde numai ele ar dori ca să ne poarte,
Pretutindeni fericire... de-i viață, de e moarte.”

Fragmentul respiră armonii superioare, iubirea, însoțită de raporturi evident muzicale, născând și însuflețind universuri, abolind

granițele dintre viață și moarte, refăcând în cuplu unitatea originară.

E același cântec vechi

Iar drama compozitorului încercând să atingă absolutul și lovit de incapacitatea senzorială auditivă din *Scrisoarea V* este și drama poetului a cărui capacitate de a cosmiciza prin cuvânt s-a istovit, așa cum o spune cu durere irepresibilă sfârșitul *Scrisorii IV*, unde din nou poezia este omologată cu muzica în descripția tragicului destin al artistului. Disparația iubirii din orizontul nădejdelor de demiurgie înseamnă la Eminescu golirea lui de Eros, de puterea armonizatoare cosmică și înlocuirea lui cu Thanatos, simbol de moarte și iarnă, haos.

„N-o mai caut... Ce să caut? E același cântec vechi
 Setea liniștei eterne care-mi sună în urechi;
 Dar organele-s sfărmate și-n strigări iregulare
 Vechiul cântec mai străbate cum în nopți izvorul sare.
 P-ici, pe colo mai străbate câte-o rază mai curată
 Dintr-un Carmen Saeculare ce-l visai și eu odată.
 Altfel șuieră și strigă, scapără și rupt răsună,
 Se împing tumultuoase și sălbatece pe strună,
 Și în gându-mi trece vântul, capul arde pustiit,
 Aspru, rece sună cântul cel etern neisprăvit...
 Unde-s șirurile clare din viața-mi să le spun?
 Ah! organele-s sfărmate și maestrul e nebun!”

Aș atrage atenția asupra tipului de anti-eufonie realizată în acest fragment în care cosmosul minții se dezagregă...

Metamorfoza muzicală continuă, slujită de data aceasta de sonorități de o asprime rară, întemeiate pe aliterații consonantice (șuieră și strigă, scapără și rupt răsună), în care sunetele *s*, *ș*, *r* scrâșnesc precum un mecanism ruginit. Toate convertesc pe eroul liric într-un anti-Orfeu, a cărui liră (organele au aici vechea lor semnificație de instrumente asemănătoare lirei), se sfărâmă sub năvala sonorităților disarmonice. Nebunia maestrului instaurează haosul, căci lira nu poate cosmiciza fără iubire. Și contraponderea armonizării cosmosului prin iubire se descoperă în același poem cu mari semnificații pentru raportul muzică-iubire-armonie cosmică.

Dar, în general, ne găsim în etapa reducăiilor maxime, a tăcerilor muzicale în care se aude parcă glasul interior. Vorbesc trist și tainic elementele naturii, vorbesc în surdină amintirile și gândurile, sună un corn îndepărtat. Universul se goleşte sub stăpânirea lui Thanatos care înlocuiește pierdutul Eros. Sufletul se zbate ca o marea, lin și dureros, atras de presimțita chemare a morții, ca în *Peste vârfuri*. Ca niște litanii spuse cu glas scăzut, cu certe valori incantatorii, acestea constituie mijlocul magic al readucerii în viață a apusei iubiri. Și ni se pare că în sonetul *Când însuși glasul gândurilor tace...* întâlnim o performanță sonoră realizată de geniul eufonic al lui Eminescu. Pe sunetul *î* (ne amintim de întrebarea pusă în legătură cu această literă în marginalia la Rötcher), poate cel mai disarmonic din limba română, dar, pare-se, foarte interesant pentru poet, el a construit una din cele mai muzicale, mai pline de șerpuitoare inflexiuni, incantații. Cu glas șoptit, eroul cheamă, într-un moment de suspensie totală a glasului ființei, amintirea fantomatică a fostei iubite:

„Când însuși glasul gândurilor tace,
Mă-ngână cântul unei dulci evlavii –
Atunci te chem – chemarea-mi asculta-vei?
Din neguri reci plutind te vei desface?”

Ultima perioadă de creație cunoaște însă și cea ipostază sonoră, când muzica propriu-zisă încetează sau devine, mai bine-zis, un fel de meta-muzică, izvorâtă din alte izvoare de expresivitate. În parte, în *Luceafărul*, dar mai cu seamă în *Odă (în metru antic)* sau, în special, în *Glossă*, cuvintele încep să răsune în sine, mici universuri închise, fără ajutorul unor sonorități exterioare, fără legato-uri posibile. „Vreme trece, vreme vine/ Toate-s vechi și nouă toate...” au valoarea nu a unor cuvinte apte de a deveni membre ale unei fraze muzicale, ci a unor cuvinte esențializate, exprimând sensuri în sine.

„Ar trebui să fie Eminescu și Enescu împreună”

Eminescu, un mare poet... Eminescu, un strălucit muzician. Am cita din acest punct de vedere (dintr-un interviu cu C. Vișan publicat în *Tribuna* din 8 octombrie 1964) o idee a unui cercetător sovietic, Juri Kojevnikov: „M-a izbit, m-a tulburat muzicalitatea versului

eminescian. Cel care a scris *Sara pe deal* nu este numai un poet. Este în același timp un mare compozitor. Eminescu face din cuvinte muzică și din muzică, sens. Dacă ar exista încă un poet care să semene cu Eminescu, atunci ar trebui să fie Eminescu și Enescu împreună”.

Alte izvoare puternice ale muzicalității eminesciene le găsim în dragostea cu care poetul a înconjurat o viață întregă, încă din copilărie, arta populară.

Binevenite rămân în acest moment al „construcției” noastre câteva gânduri despre ipostazele melosului folcloric în opera marelui poet¹².

Momentul Eminescu reprezintă, în evoluția gândirii și modalităților de prelucrare folclorică, a treia etapă a mișcării romantice. Alecsandri, Russo și ceilalți scriitori din jurul anilor 1848 au descoperit cu uimire și entuziasm folclorul, l-au cules, l-au prefăcut și l-au imitat integrându-l fragmentar în operele lor, care au căpătat un cert plus de frumusețe și autenticitate, de pitoresc.

Cu generația lui Odobescu și Hașdeu, atenția se îndreaptă pe lângă creațiile mai ample populare, ca basmele, mai cu seamă spre cercetarea de folclor comparat. Specificitatea se marchează în raport cu rădăcinile comune ale înțelepciunii popoarelor. *Miorița*, de pildă, se delimitează mai exact prin comparație cu linosul grec în studiile întreprinse de Odobescu, iar Hașdeu urmărește, bunăoară, motivul turturelei la numeroase popoare din Asia și Europa. De fapt, de la empirismul în materie folclorică se trece acum spre o teoretizare incipientă menită să clarifice valori naționale care ne aparțin în propriu, în contextul sud-estului european mai ales.

Capacitatea lui Odobescu de a se înălța spre teoria generală a artelor, ca și fantezia creatoare a lui Hașdeu conștientizând neconținut asupra problemelor de istorie și cultură, au izbutit o tranziție necesară spre ceea ce avea să fie momentul Eminescu atât în teorie cât și în practica prelucrării folclorului.

Destinul poetului și-a deschis unghiul într-o certă determinare folclorică. Mediul predominant care l-a format, țărănesc, fantezia

¹² Un gând eminescian: „Și limba strămoșească e o muzică; și ea ne atmosferizează cu alte timpuri mai vrednice și mai mari... cu timpurile în care unul s-au făcut poporul și una limba” (*Timpul*, 12 mai 1882).

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

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

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

Această lucrare izvorăște din cealaltă atitudine față de folclor, din datoria sacră pe care o resimte poetul față de poporul său, slujit cu inegalabilă dragoste și umilință. El înțelege sensul etapelor istorice în evoluția unei culturi naționale în sens herderian și se simte verigă între

trecut și contemporaneitate, însușindu-și toate răspunderile atât de grele și grave ale unui astfel de rol, filosofic pătruns și asumat.

De a fi credincios istoriei

Pentru Eminescu, locul insului în dezvoltarea colectivității punea întrebări arzătoare în problematica națională care-l pasiona și pe care o vedea ilustrată și prin creațiile individuale, așa cum arată și D. Murărașu, în lucrarea sa fundamentală închinată literaturii populare în cuprinsul activității poetului național (M. Eminescu, *Literatura populară*, Craiova, Scrisul Românesc, p. 23).

De aici și interesul eminescian pentru generații, care au misiunea „de a fi un credincios agent al istoriei, de a purta sarcinile impuse cu necesitate de locul pe care-l ocupă în lănțuirea timpilor”, cum spune tânărul îndrăgostit de trecutul poporului său într-o scrisoare către Dumitru Brătianu în 1871. (În *Scrieri politice*, Ed. Murărașu, p. 38.)

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

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

Cum a făcut poetul acesta și care sunt legăturile cu folclorul, modurile de cunoaștere și de inserție în operă, punctele de întâlnire și întrepătrundere! Nu vom vorbi deloc despre operația de culegere, deși nu e defel lipsită de importanță în contextul activității creatoare a artistului. De fapt, la Eminescu, la care cultura populară intră într-o viziune unitară de evoluție a spiritului, culegerea propriu-zisă de folclor, indispensabilă, reprezintă prima treaptă, un fel de aplicație arheologică, paleontologică, de strângere a urmelor dispartate. Față de titanica lui strădanie de a reconstitui spiritul, culegerea constituie litera. Din fericire, și Perpessicius și Murărașu și alții ne-au pus la îndemână

textele culegerilor personale, așa încât oricine le poate vedea și prețui ca atare, ca puncte de pornire în fond și formă, ca substanță a reflecției și creativității eminesciene.

Pe noi ne interesează ce a încercat să facă artistul, conștient de drumul pe care-l avea de urmat, cu ceea ce-i oferea tradiția populară, adânc cunoscută, mergând dincolo de limitele obișnuite.

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

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

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

Ce te legeni, codrule vine, cum se știe, din *Ce te legeni, plopule*, cuprinsă în secțiunea N. – *Simboluri – Magie*, a culegerii eminesciene de poezie populară (M. Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. VI, p. 242) ca și din *Câte paseri sunt pe lume* (Ms. 2260, f. 306–307). Ritmul popular e folosit cu consecvență, și chiar unele versuri întregi, deși L. Gáldi (*Stilul poetic al lui M. Eminescu*, Ed. Academiei, 1954, p. 259), subliniind valoarea realistă a lexicului, notează evitarea conștientă a expresiilor neadmise de limba poetică și care se găseau în versiunile populare.

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

Dar nici forma n-a rămas aceeași, decât aparent. O. Densusianu observase cel dintâi abstractizarea ei. (*Evoluția estetică a limbii române*, 1931–1932, p. 120)

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

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

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

Altitudine înțeleaptă

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

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

Simți aici timpul scăzând și parcă pierind în fața uriașului codru care aproape îl ignoră fiindcă, spre deosebire de om, nu-i poate simți efectele, nu se poate întrista de trecerea fără întoarcere a vremii. Fixitatea vegetalului cuprinsă în versurile „Iar noi locului ne ținem/ Cum am

fost așa rămânem”, îl alătură elementelor lumii mari, acumulate într-o strânsă enumerare cu care sfârșește poezia, deschizând o perspectivă mitică, simplă, eternă.

Pe bună dreptate putea numi Călinescu *Revedere* „poezia care, cu cea mai firească înfățișare poporană, cuprinde cele mai înalte idei culte” (*Opera lui Mihai Eminescu*, vol. 2, p. 411). Semnificativ e faptul că în amândouă poeziile, ambele de sorginte populară, codrul intră în tainic dialog cu omul, și i se înfățișează o dată asemenea lui, cu norocul luat și plin de dor, iar altă dată ca o făptură mitică, din macrocosm, nelovit de durerile condiției umane.

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

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

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

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

Într-o poezie ca *La mijloc de codru des*, apa pădurii răsfărânge chipul iubitei, prins pentru mai mult relief în versul din urmă. Aici lucrurile sunt spuse simplu, cu un aer ușor șăgalnic, ca în lirica populară. Dar

Eminescu dă adâncime motivului popular și în *Crăiasa din povești*, unde totul e plină de vrajă, și lacul și florile, și ochii iubitei care caută în apele fermecate o imagine și în care „toate basmele s-adună”. Și tot pe malul lacului din mijlocul codrului de argint are loc nunta din *Călin*, nunta dintre Zburător și fata de împărat. De altfel, participând la mit, codrul are puteri deosebite. El poate fi reductabil, când e amenințată ființa celor pe care-i protejează, ca în *Scrisoarea III*, când, în preajma bălăiei, „Numa-n zarea depărtată sună codrul de stejari”.

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

Locuind „în temeiul codrului”, străvechi, fără cărări, Dochia cea veșnic tânără, ca miturile, leagă un copil și povestește viața ei, în care introduce nenumărate elemente de viață pastorală românească. În copilul căruia ursitorile îi menesc tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte, se recunoaște poporul român, cu istoria lui amestecată din dureri și bucurii, dar condusă de sensul unei misiuni adânci spirituale. Versurile în formă populară se regăsesc doar parțial în câteva produse populare. Totul e rodul efortului de sinteză mitic-folcloric făcut de poet.

Rod al efortului de sinteză mitic-folcloric

Vorbeam mai sus de față îndreptată spre istorie a personajului

mitic Codrul. Cu Dochia, personajul presupus istoric, capătă investiri supranaturale. De pildă, în *Mușatin și codrul*, Dochia iese dintr-un stejar care se desface, cum ies zânele lui Eminescu. De altfel, și în *Povestea Dochiei și ursitorile* ea nu cunoaște moartea nici bătrânețea, trăind în afară de timp, ca o Elenă, etern feminină făptură, în luminișul cu iaz dintre codrii adânci.

În dorința lui de a reface o mitologie românească din toate elementele pe care folclorul i le punea la dispoziție, poetul a încercat și o integrare a lui Făt Frumos în aria marilor personaje mitice. Și *Făt Frumos din tei* este o apariție ambiguă, așa cum sunt în general cele mitice, dătătoare de fericire, împlinitoare de visuri. Dar *Făt-Frumos din lacrimă*, din povestea al cărei prototip folcloric nu ne-a rămas, împlinește niște ciudate condiții pentru a intra în categoria sau în zona mai-marilor lumii. Concepția lui este una imaculată iar misiunea lui se desăvârșește după ce vede împărțirea umbrelor, prin cavalcada scheletelor ce se îndreptau spre lună.

Mai edificatoare este însă înfățișarea eroului: „Puse pe trupul său împăratesc haine de păstor, cămeșă de borangic, țesută în lacrimile mamei sale, mândră pălărie cu flori, cu cordele și mărgele rupte de la gâturile fetelor de împărați, își puse în brâul verde un fluiet de doine și altul de hore, și, când era soarele de două sulițe pe cer, a plecat în lumea largă și-n toiul lui de voinic.

Pe drum horea și doinea, iar buzduganul și-l arunca să spintece nourii de cădea departe, tot cale de-o zi. Văile și munții se uimeau auzindu-i cântecele, apele-și ridicau valurile mai sus ca să-l asculte, izvoarele își turburau adâncul ca să-și azvârle afară undele lor, pentru ca fiecare din ele să poată cânta ca dânsul când vor șopti văilor și florilor.

Râurile se ciorăiau mai jos de brâiele melancolicelor stânce, învățau de la păstorul împărat doina iubirilor...”

Printr-o îndrăzneță și fermecătoare reducere, atributele orifice îi sunt conferite eroului care vrăjește întreaga natură, făcând-o să participe la armonia muzicii produsă de instrumentele modeste ale păstorului român. De la Orfeul din *Memento mori*, de la harfa lui „de cântări îmflată”, de a cărei stare depindea soarta cosmosului, și pe care a aruncat-o în mare „împlând halele oceanici cu cântările-i de-amar”, Eminescu a trecut la Orfeul păstor al lumii noastre, păstrând însă

muzicii valoare de rezonanță cosmică.

Și iată cum păstorul fecior de împărat devine un adevărat Orfeu românesc, purtând atributele Orfeului etern dar și pe acelea ale specificului național.

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

Forme lucrate însă cu aceleași mari exigențe despre care vorbește Slavici, și care-l făceau să nu se mulțumească numai ca limba, ritmul și rimele să fie corecte, ci să aspire ca „muzica limbii să fie și ea astfel alcătuită încât să simtă ceea ce voiește el și ce nu înțelege vorbele” (I. Slavici, *Amintiri*, EPL. 1967, p. 39). Odată mai mult, strădania eufonică împlinește, la cele mai înalte cote, gândul romantic al poeziei muzică.

Uriașa lucrare eminesciană asupra folclorului

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

Emblematică ideea pentru discursul nostru, categoria proiectându-l fundamental și definitiv pe poet spre teritoriile muzicii. Desigur că amintita rezervă a lui Ibrăileanu față de incapacitatea muzicii de a sugera gândirea eminesciană, frumusețea versului eminescian este un adevăr în măsura în care încercăm, prin mijloace de exprimare muzicală aparținând în general unui limbaj de agrement, să coborâm ideatica eminesciană la o imagistică ce devine adesea îndoielnică atingând frontierele kitschului.

A fost într-adevăr o vreme când un anumit stil de romanțe prelungea un oarecare gust îndoielnic susținut tot din secolul trecut. Uneori, un „dulce” melos care răsună încă în auz și ne face să ne surprindem fredonând cuvintele poeziei (în *Sara pe deal*, *Dorința*, *De ce nu-mi vii*, *Pe lângă plopii fără soț*), investindu-le cu o romanțiozitate față de care astăzi, cum scria Anatol Vieru, arătăm o înduioșată îngăduință dar numai pe deasupra unui ferm refuz al intelectului, adăugăm noi în același spirit.

Acesta era nivelul general al receptării

De fapt, însă, muzica aceea din primele decenii ale secolului nostru nu trăda o incapacitate a muzicienilor de a ilustra un text poetic. Culpă, dacă se poate vorbi de o culpă, aparținea nivelului general al receptării operei eminesciene. Primul moment al răspândirii acesteia în rândurile publicului foarte larg a provocat o direcționare a gustului mijlociu în special spre un Eminescu al „romanțelor”, al decepției, însingurării, nefericirii în iubire. O proiecție de un fel foarte simplu îngăduia fiecăruia să se regăsească în acele „piese” lirice cantabile, îndeobște târzii, aparent foarte la îndemâna afectului comun. Căci prezentând, cu polisemia mării sale opere deschise, niveluri nenumărate de accesibilitate, Eminescu a permis intrarea celor mulți mai cu seamă pe muzical și afectiv. Și „romanțele” acelea, răsunând de tristețea iambilor suitori, răspundeau nevoii unei lumi confruntate cu o voce nouă și tonalități neobișnuite încă în universul liricii românești.

Adaptarea la grandoarea reală a creației eminesciene avea să fie grea, urmând însă procesul de durată al situării acestei valori pe orbita cea mai vastă a culturii naționale și universale. Și pe măsură ce istoria literară, critica, exegeza de text, filosofia culturii, filosofia și acum în urmă și științele, descoperă tot alte niveluri neașteptate și de o dificultate din ce în ce mai severă a decodării în universul eminescian înălțând obligator ștachetele generale ale receptării, muzicienii sunt tot mai supuși atracției irezistibile exercitate de valorile muzicale ale acestei lumi fascinante și încă misterioase.

Acum însă apropierea se realizează în alte moduri, pe alte trepte ale receptării, evident încă negeneralizabile dar, oricum, denotând tipuri diverse de abordare, ținând de procesul obiectiv de desfășurare a creației

artistului gânditor în lumina revelatorie a publicării quasi-integrale a operei și cercetării manuscriselor, precum și de modernizarea metodologiilor interpretative. Astfel, când compozitorii contemporani încearcă și izbutesc *lied*-uri pe versurile poetului, ei investesc cu sensuri superioare „ilustrația” muzicală, coborând în adâncime spre stări și idei poetice, tentând o pătrundere de o cu totul altă natură decât cea a antecedentelor, prin alte canale, legate în alt fel de muzicalitatea textului, în echivalențe, în paralele cumva omoloage de creație.

Când alteori, mai îndrăzneți în gândire și mai puternici în suflu, compun structuri de impresionantă anvergură, cum e bunăoară *Lucefărul* lui Pascal Bentoiu, o fac, credem, urmărind tălmăcirea analogică a clasicului text.

De la creațiile lui Nicolae Brînduș și Nicolae Coman la cele ale lui Sigismund Toduță și Dan Voiculescu (ca să folosim extremele alfabetice), încercările sunt numeroase. Pentru debutul stagiunii de concerte 1988–1989, Orchestra Radioteleviziunii și dirijorul Cristian Brâncuși propun spre audiere o Simfonie cu versuri eminesciene a unui tânăr compozitor – Mihnea Brumariu.

Din șiragul de succese din ultimii ani am insista în acest capitol asupra unei izbânzi totale, marcând totodată un moment deschizător de perspectivă îndemnător la reflecții – Simfonia a V-a de Anatol Vieru – în care compozitorul ne pune la îndemână alt argument al unei conjuncții de o natură mai specială între textul poetic și cel muzical.

S-au topit verbul în gând și gândul în verb

Creația muzicală a lucrat pe calea și în sensul dezvoltării însăși a lumii de eufonii atât de diverse care constituie universul eminescian. Construit nu numai ca un monolit gigantic, fără interstiii, în care s-au topit verbul în gând și gândul în verb, într-o amalgamare dintre cele mai prețioase din câte le cunoaștem, universul acesta eminescian s-a născut, supus fiind într-o modelare și unei discipline riguroase de natură sonoră, atât interioară cât și externă. Importanță pentru premisele discuției se arată disciplina sonoră exterioară (deși indisolubil legată de cea internă) pe care Eminescu a impus-o poeziei sale. Pornind, ca în toate domeniile cunoașterii, de la studiul adânc al naturii și funcțiilor sunetului, cel care

avea să confere valoare de logos cuvântului românesc s-a întemeiat pe o percepție muzicală de un soi anume (școlită la Palestrina și Beethoven, cum am arătat în capitolul precedent) precum și pe o adevărată știință a expresivității materialului sonor.

E adevărat că în știința sunetelor, adică în procesul de conștientizare a potențialului fiecărui sunet articulat, poetul a pătruns devreme, din anii (cu începere în 1868) când îl traducea pe esteticianul hegelian, și când a notat pe marginea manuscrisului o întrebare fugară pe care am mai reprodus-o, esențialmente relevantă însă (în secțiunea în care autorul celebrei *Kunst der dramatischen Darstellung* se ocupa de problemele dicțiunii actoricești): „va să zică sunetul are corp... sufletul acestui corp e expresiunea doar?...” Chiar de atunci întrebarea a prins să sape, și interesul poetului față de puterea expresivă a literelor, a vocalelor și consoanelor, a ciudatului sunet *î*, a diftongilor, a aliterațiilor etc. etc., a mers într-o progresie care, teoretic, ne scapă, dar cristalizată în operă ne uimește. Dar cristalizarea n-a fost sincronă cu preocuparea. Orice exeget al textului eminescian știe că primii ani ai creației, aceia „plutonici”, suferă (cu rare excepții) de supraîncărcare, de redundanță deci, versurile scrâșnind de asonanțe, adică de imperfecțiuni la nivelul fonematic, răsfrângând însă pe deplin stările, ipostazele eroului liric ce se clamează vehement ca demon, profet, justițiar, răzvrătit. Lucrurile se arată limpezi, am mai spus-o, de la *Junii corupți* la *Înger și demon*, la *Împărat și proletar*.

Ceea ce a urmat arată o altă față a creației luminate de întâlnirea în profunzime cu lumea folclorului produsă de cufundarea poetului, în anii berlinezi, în operele corifeilor celei de-a doua școli romantice, din Heidelberg și, după cum ați văzut, am parcurs sub acest aspect câteva din etapele evoluției poeticii eminesciene.

Revenind la modul în care Anatol Vieru s-a apropiat de versul eminescian, vrem să apăsăm pe valoarea muzicală acordată de compozitor, încă din copilărie, sunetelor și mai cu seamă vocalelor și semi-vocalelor din universul poeziei aceleia care te învăluie și te farmecă fără scăpare.

În mărturisirea muzicianului de a fi lăsat să lucreze asupra sa până la obsesie amintirea eminesciană „prin fulgurații”, prin „flash”-uri cu funcție de anamneză, simultan cu relectura abruptă dar nesfârșit reluată

a textelor și mai cu seamă a strofelor din *Peste vârfuri*, descoperim calea secretă a pătrunderii specifice în ceea ce i-a părut întotdeauna a fi o simfonie a vocalelor. Nu prin studiul extrinsec, prin parcurgerea de exegeze sau interpretări filosofice a atins muzicianul esența poeziei, ci numai prin cufundarea în structura sonoră. Și nu prin tehnici impresioniste de tip proustian sau enescian a detectat straturile cele mai adânci muzicale ale versului eminescian, dovadă aspirația spre monumentalitate pe care a nutrit-o în raport cu aparenta brevitate a poeziei *Peste vârfuri*, devenită partea I a Simfoniei purtând acest nume.

„Peste vârfuri” devine un început...

Sintagma deschizătoare, „peste vârfuri”, devine un început al unei construcții muzicale algoritmice, armonico-temporale, cum explică autorul ei, dar a cărei claritate și frumusețe ni se revelează nouă, auditorilor. Epurată de încărcături inutile, desfășurarea sonoră are o simplitate gravă, de forme mereu rememorate în expoziții și reexpoziții de acorduri majore și minore.

Sufletorii deschid ca un fundal înalt, celest, impersonal pe care corzile introduc o linie calmă, legată, solemnă. În peisajul uranic se desenează lin mișcarea Selenei. Iar intrarea glasurilor aduce o vagă orizontalitate, o egalitate de atmosferă, fixând parcă o stare, unificând, deși alternanța de corzi și glasuri, succesivitatea de cuvinte ascendente sună ca un lent suiș, dulce, învăluitor și trist, pregătind climaxul sonor și de sens al „sufletului nemângâiet”, al mărturisirii dorului de moarte. Un dramatic și totuși senin cromatism însoțește apoi întrebarea ce crește, „spre tine-ntorn” ca apoi să descrească, să coboare până la „vreodată”. Marea crește și descrește. Prin pauzele la corzi, muzica articulează dezarticulând, dezarticulează articulând. Freământul dureros al mișcării sufletului înspre moarte se rezolvă într-o mare liniște. Dialogul cu absolutul se curmă, muzica se sublimază, ea se rarefiază ca-n vis.

Și, deodată, cu partea a II-a, *Colinde*, izbucnesc glasuri de copii și sunete de clopoței, de trianluri, în zvon apropiat și depărtat. Vivacitatea de joc sărbătoresc și bucurie vine să aducă primei părți o întregire prin contrast, scoasă din memoria afectivă, ca o *mise en abîme*. Cele trei note „colinde” se scandează exultant în planuri sonore diverse,

mai apropiate, mai depărtate. Sunetele se încheagă o clipă, se risipesc, se sparg în cristale sonore, se împuținează, se șterg, reapar în momente ușor burlești.

Partea a III-a, *Dintre sute de catarge*, e o ciaoană cu 48 de variațiuni. La fel de epurat de orice pondere a contingentului ca și *Peste vârfuri*, micul poem se oferă muzicii ca un produs afin. Gândul pur al reflecției sublimate asupra destinului unduiește fin în tristețea senin spusă a maximei incertitudini legate de condiția umană atât de asemănătoare aceleia a inconsistentelor elemente uranice și neptunice, *vânturile*, *valurile*. Pe analogia aceasta, pornind cu cele două întrebări de nerezolvat, prinde muzicianul calea dezvoltării sonore. Firește, ești ispășit să simți puțin Debussy, oarecare descriptivism (folosirea mașinii de vânt, a maracas-ului), în fluiditățile sonorităților ce urcă și coboară, cu suave, penetrante puteri de sugestie. Și aici pauzele punctează stările de gând, dându-le relief delicat și totuși percutant. Și în dulcea, bine condusa pendulare legănată a interogațiilor despre neptunic și uranic, intervine un intermezzo de suflători, cu sunuri aspre însă transparente, cu irupție mitică de destin.

Iar intrarea glasurilor trasează o linie unduitoare, de pace, conciliatoare ori consolatoare, în consens cu luminozitatea obiectivării pe care o atinge poetul în ultimele strofe. Treptat, versul de sprijin al întregului poem, „Ne-nțeles rămâne gândul”, care răsună la început ca un simplu comentariu solilocvat, se strecoară în prim plan, pe coborâșurile și suișurile sugerând nestabilitatea elementelor luate ca termen al analogiei. De altfel, încercând să spațializeze, să deschidă vaste depărtări incerte de destin, Anatol Vieru ni s-a părut că atinge înalte momente, fulgurante, de vizualizare.

Încet, încet, cuvintele își pierd integritatea și silabele cele mai expresive rămân să tălăzuiască, în aliterații de o calitate eufonică tălmăcită grav și adevărat, refrenul eminescian *valurile-vânturile*, *vânturile-valurile*. Până la sfârșit, doar vocalele, acele vocale obsesive, *u-e-a*, fac ecoul, ca un auit, ca un vaier blând și împăcat, al concluziei neînțelegerii fatale a gândului „ce-ți străbate cânturile”.

Calm, solemn ca un coral, finalul cu violoncel, șase viole și percuție, răsună senin, resemnat și conciliator. Autorul muzicii a descompus (în spiritul în care Eminescu se întreba despre trupul și sufletul sunetului)

în admirabile eufonii cuvântul, până la sufletul sunetului.

Glossa ne pare a fi atins în muzică o echivalență uimitoare

Și totuși *Glossa* ne pare a fi atins în muzică o echivalență uimitoare. Cu atât mai mult cu cât contestam până acum, din capul locului, valoarea (în raport cu opera poetică, desigur) oricărei încercări de realizare muzicală a extrem de dificilei piese.

Această parte a IV-a a Simfoniei a venit cu o întârziere ciudată în corpul ei, după spusele autorului. Și într-adevăr poziția ei internă face un straniu contrast cu restul, cu cele trei părți anterioare. Contrastul e unul de fond, izvorând din deosebirile de dinamică a gândului și sufletului eminescian. *Peste vârfuri* dădea loc unei generoase, aproape infinite expansiuni a sufletului, urmând misterioasei, irezistibilei chemări a „dulcelui corn” a absolutului, expansiune figurată în spirala interogației. În *Colinde*, memoria afectivă se dilata și se contracta în voie, după meandrele insesizabile ale neștiutelor căi uitate. Iar *Dintre sute de catarge* ne confruntă cu expansiunea liberă a gândului care unduiește asemenea apelor și vântului, curgere muzicală, tăiată doar de discreta melancolie a aceluși „ne-nțeles rămâne”.

Glossa însă pune capăt expansiunilor eului, supunând și puterile sensibile și cele gânditoare unei rigori lineare. Intrarea gândului creator eminescian în forma fixă a glossei semnifică o voită încadrare într-o compresiune exterioară aspră, inexorabilă, care să strângă dureroasele, înțeleptele roade ale cunoașterii depline. Din lupta cu timpul implacabil căruia tinerețea lui răzvrătită i se împotrivese cu îndârjire, a rămas acceptarea superioară și obiectivă a unei curgeri ce ritmează necruțător viața comună, a oamenilor de rând – „*vreme trece, vreme vine*”. E în lapidaritatea versului și a tuturor versurilor ce urmează în strofa fundamentală o „linie tragică și sistematică”, după vorba lui Baudelaire privitoare la linia dreaptă și imuabilul ei despotism. Și prin simplitatea dar și fixitatea desenului strofic, răsună, în ciuda detașării aparente a celui care dă lecția de înțelepciune, glasul timpului-destin. Peste răceala înțeleptului ca și peste cel pradă „luciilor mreje” ale cântecului de sirena întinse de lumea iluziilor cade, deopotrivă, ghilotina necruțătoare.

Muzica lui Anatol Vieru îmbrățișează zisa, cuvântul, cu o strânsă

țesătură sonoră. Percuția pornește vestirea timpului. Corul bărbătesc, voci grave, ca de cor antic, scandează, pe aceeași notă, „*vreme trece, vreme vine*”, făcând simțită curgerea inexorabilei, ireversibilei clepsidre. Dure, neîndurătoare, sunetele cad ca o ghilotină tocând viața. Orizontalitatea dicției pe care rămâne corul un răstimp, creând o apăsătoare obsesie, sugerează perfect linearitatea tragică a poemului. Iar începerea unei treptate suiri a corului intensifică, disperat, leit-motivul trecerii neiertătoare. Ca după aceea, revenirea la aceeași singură notă, martelată, să producă o sugestie de răceală astrală, indiferentă la eterna scurgere.

Dar în jurul teribilei linii a timpului destin, corzile țes o legănare complementară, aceea a iluziei care însoțește, tinzând să acopere, amara condiție a omului. Împăcând sau ispitind, „cântecul de sirenă” își întinde, pe volute independente de linia centrală, „luciile mreje”, într-o încercare de înfrumusețare grațioasă, caldă a universului iluzoriu, poate de îndulcire a destinului implacabil.

Linia adevărului rămâne aceea a meditației adânci comentate de corul care scoate la iveală caracterul nu sceptic, cum obișnuiam a-l numi, al *Glossei*, ci substratul ei tragic.

Muzica a putut astfel merge mai departe decât exegezele noastre, eliberând cu ascunsele-i puteri de a se mula pe suflet ca și pe cuvânt, valențele de profunzime ale gândirii eminesciene.

De aceea, întreaga Simfonie a V-a (și mai cu seamă *Glossa*) se înscrie ca o răsunătoare izbândă în lungul și spinosul travaliu al compozitorilor noștri de a infuza sunetului muzical un maxim dens (posibil), în spiritul în care uriașul între poeți a infuzat cuvântului o maximă eufonie.

Capitolul face parte din volumul: Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Iosif Sava, *Eminescu și muzica*, Editura Muzicală, București, 1989, p. 72–103

MITUL CIVILIZATOR EUROPEAN

Mereu spun că de-abia acum începem de fapt să-l deschidem pe Eminescu, de acum încolo, pansând rănilor unui trecut nu prea îndepărtat, începem să reintrăm în fântânile unei fapături cu totul deosebite, care pentru noi înseamnă geniul tutelar, înseamnă geniul absolut. Trebuie să spun că anul trecut am avut marea bucurie și marea revelație a două noi întâlniri cu Eminescu. Cea dintâi a fost la Blaj: o întâlnire cu un loc pe care Eminescu, călcând, a încercat un sentiment, am eu impresia, cu totul nou. Venise, firește, cu gândul pe care i-l insuflase Aron Pumnul: că Blajul constituie într-adevăr Roma mică, adică un centru spiritual pe care Eminescu dorise să-l vadă cu orice preț. Pentru acest Blaj făcuse pelerinajul de la Cernăuți în Ardeal, pe jos. A fost o tentativă de repunere într-o stare de spirit, a fost o tentativă de intrare care i s-a părut lui a fi un loc de elecțiune în istoria românească și în istoria spiritului românesc. Eminescu, la Blaj, a intuit acea cuprindere totală, integratoare a istoriei, chiar la vârsta adolescenței. A avut șansa să asculte în catedrală, la Alba-Iulia, pe Timotei Cipariu. Dar, tot umblând prin Blaj și umplându-se de atmosfera Blajului, intrând în aura Blajului, a înțeles ce uriașă valoare a avut sub raportul europenizării noastre Școala Ardeleană și chiar curentul latinist. Cu toate micile și fireștile erori ale unei încercări enorme de racordare la o istorie europeană, Eminescu a pătruns în aura Blajului cu o emoție extraordinară. Sunt convinsă că admirația pentru Școala Ardeleană nu a scăzut niciodată, deși Eminescu și-a schimbat, după cum se știe, mai cu seamă de la 1874 încolo, poziția politică, viziunea asupra raporturilor istoriei și spiritului nostru cu lumea. Când cineva îl contrazicea în

legătură cu valoarea Școlii Ardelene și în general a culturii, Eminescu spunea așa: *ardelenesți*. Atunci când Maiorescu, de pildă, vorbea în *Observări polemice* și în alte articole despre limba jurnalelor din Austria sau despre limba curentului latinist, vorbea ironic. Și atunci Eminescu recunoștea cu durere lucrurile acestea pentru că, evident, geniul lui înțelesese și marile erori produse de curentul latinist, dar niciodată nu abdică de la admirația enormă pe care o purta școlii ardelenilor, chiar dacă valoarea estetică a operelor este minoră sau *nu există cronistice*, cum zicea el. Această propoziție mi se pare edificatoare pentru iubirea pe care avea să o poarte veșnic Blajului și Școlii Ardelene, enormei lor tentative de europenizare. Deci Blajul a fost un moment care l-a marcat pe Eminescu pentru gândirea tinereții și opera tinereții. Ibrăileanu, în *Spiritul critic în cultura românească*, distinge în desfășurarea gândirii și operei eminesciene două etape. O etapă de adeziune la un centru-stânga, cum se zice în politica contemporană: un fel de liberalism preeuropenizant. A doua, cea fundamentală pentru operă: **viziunea autohtonizantă, în care mitul arhaic va căpăta preponderență**. Ea ne arată însă că Ibrăileanu acordă primei părți, și noi în general acordăm primei părți din gândirea eminesciană, mai puțină importanță. El dădea niște exemple. Vorbea despre admirația lui Eminescu pentru Hugo, pentru Revoluția Franceză, pentru tot ceea ce însemna o Europă dominată de **mitul romantic, mitul cultural, mitul civilizator**.

A doua întâlnire cu Eminescu mi-a revelat-o Viena, unde am încercat o adunare a pașilor eminescieni. Am trecut pe lângă domiciliul eminesciene din vremea vieneză, am intrat în Universitate continuu obsedată, chiar apăsată de imaginea lui. Am intrat în bibliotecă, am atins cu pietate cărți pe care presupun că le-a parcurs, după răsunetul pe care l-au avut în opera lui. Am trecut pe la Burgtheater să văd locul în care s-a familiarizat așa de adânc cu repertoriul shakespeareian. Și culmea: tot „Regele Lear” se dădea și în ziua în care am fost eu acolo. Am trecut pe la Operă cu gândul să aflu când și cum, în ce distribuție a putut asculta „Fidelio”, pe marginea căruia a făcut niște observații de o acuitate pe care un critic muzical la vremea aceea nu izbutise să le facă. Am trecut prin Stephan Dom, am trecut prin alte biserici, gândindu-mă unde a putut să asculte Palestrina, unde a putut să asculte motetele lui sau marile lui mise. Am trecut pe la Döbling cu durere, pe

lângă una din multele case de sănătate, întrebându-mă în care din ele va fi fost trimis să-și caute tratament în ultima etapă a vieții. Dar mai cu seamă mă întrebam unde a avut loc întâlnirea cu Al. I. Cuza? Se știe că, de Anul Nou 1870, Eminescu s-a întâlnit cu Cuza. Eminescu conducea o delegație de studenți, care veniseră să-i prezinte fostului domnitor, omagiile. Cuza fusese detronat de 4 ani. Într-o seară, am făcut iarăși un pelerinaj la celebrul Heiligenstadt. Acum, este una din periferiile Vienei, dar foarte elegantă. La vremea aceea, era puțin despărțită de Viena și Beethoven a stat acolo în două case diverse, în două veri: o dată când și-a făcut celebrul testament de la Heiligenstadt, când fusese lovit de infirmitate și scria prietenilor și fraților despre durerea lui, deși era foarte tânăr. A doua oară, în altă casă, unde scrisese *Pastorala*. Sunt sigură, după ce am citit ce scrie Eminescu despre Beethoven, că Eminescu a trecut pe acolo și el. Dar Viena a însemnat pentru Eminescu, dincolo de această informare vastă culturală, **luarea contactului cu Europa**. A însemnat o intuiție mai adâncă a ceea ce îi dăduse să înțeleagă mai înainte Blajul. Adică ce înseamnă mitul cultural, ce înseamnă **mitul civilizator, mitul modernității Europei**. Eminescu, acolo, a luat contact cu Europa pentru întâia oară: citind presa, fără îndoială, fiind atent la tot ceea ce se petrecea înăuntru și în afară. De doi ani se instalase dualismul austro-ungar. El începuse, cum se știe, să scrie articole politice, interesat, după părerea mea, de problemele politice în cel mai înalt grad. Eminescu s-a întâlnit la Viena în primul rând cu românii, cu românii de pretutindeni. Viena a fost locul în care a văzut strănși laolaltă studenți români din Austria, adică din Bucovina, din tot Ardealul, din Banat. Era Slavici, era Bucevski, era Ioniță Bumbac și foarte mulți alții. Ei bine, el a avut la Viena o perspectivă foarte deschisă asupra a ceea ce înseamnă România. Având lângă el români din Ardeal, din Bucovina, din Munții Pindului, a înțeles și problema aceasta a românilor din afara granițelor viitoare țări. Și, cum zic, a avut o perspectivă integratoare asupra acestei diversități românești. Perspectiva lui integratoare l-a făcut să înțeleagă ce înseamnă lupta pentru unire. **Și serbarea de la Putna, din 1871**, deci chiar în răstimpul studiilor de la Viena, a însemnat aplicarea acestei viziuni asupra unei Românie viitoare unite. Asta a urmărit el: **să strângă în jurul mormântului lui Ștefan de la Putna toată suflarea românească de**

pretutindeni. Era o gândire politică de o grandoare și de o seriozitate care uimește la un tânăr de 20 de ani. După cum știți, serbarea nu a avut loc în '70, ci în '71, din cauza războiului franco-german, pe care Eminescu îl urmărea îndeaproape, în toate răsunetele de presă. El era aproape de centrul acestei conflagrații, care schimba echilibrul între forțele europene. Urmărea cu patos tot ce se petrecea în afară. Îi scria lui Iacob Negruzzi că nu poate să intervină în cutare bucată pe care i-o trimite pentru „Convorbiri”, deoarece e prea ocupat de ceea ce se petrecea în Europa. Conștiința lui, deci, lucra simultan pe suprafața românească viitoare, foarte extinsă în gândul lui, și pe suprafața europeană în totalitate. De aceea, spun, pentru el Viena a fost o scenă turnantă care i-a dăruit posibilitatea acestei **fuziuni între istoria românească și istoria europeană.** Cu gândul către Europa a scris lucrările acelea dintâi, atent la ce se petrecea în Italia, la momentele de risorgimentism, atent la ce se petrecea în Franța cu Comuna din '71. Atent la toate aceste lucruri, la care subscria conform mitului civilizator și cultural european, el încerca să racordeze și gândul și opera lui înspre această direcție, înspre Europa. După aceea, după izbânda din '71, o izbândă de ordin politic-istoric, **izbânda de la Putna**, a urmat un dezastru financiar care l-a depărtat, l-a scârbit. Părerea mea este că din pricina asta a renunțat la cariera politică pentru care avea chemare, căreia dorea să i se dedice. Și după aceea a urmat Berlinul. În Berlin încă nu am urmărit pașii eminescieni¹, dar, oricum, Berlinul a fost o altă etapă, o etapă cu viziune modificată asupra lumii și istoriei. Atunci s-au întâmplat două lucruri, simultan. S-a întâmplat întâlnirea lui cu Junimea, ale cărei țeluri de cultură răspundeau așa de potrivit propriilor lui țeluri, și întâlnirea cu Maiorescu. Aceasta a fost, mai cu seamă, decisivă. De fapt, s-au întâlnit două spirite de puteri aproape egale, pentru că geniul eminescian evident depășea chiar noblețea și strălucirea spiritului maiorescian. S-au întâlnit două puteri egale, care și-au pus cu egală dăruire forțele în slujba culturii românești. Amândoi au gândit creator, au direcționat gândirea critică și estetică. Îndeosebi Eminescu – cum îmi spunea un profesor austriac care știa foarte bine românește,

¹ O va face, peste ani, Ilina Gregori, în volumul *Studii literare. Eminescu la Berlin*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002.

căci studiasă la Cluj – a modificat aproape toată limba, definitivând structurile limbii literare românești, dând poeziei românești un colorit enorm sporit, chiar o esență care ar fi părut cu neputință înaintea apariției lui. Ei bine, întâlnirea cu Maiorescu și cu Junimea a fost factorul extern care a adăugat viziunii lui Eminescu o gândire complementară. Eminescu nu era un spirit care să abandoneze o idee după ce a cultivat-o. Nu era un om al compromisurilor. Niciodată etica lui conformă cu țelurile ideaticului categorial kantian nu a operat astfel decât cu o desăvârșire și cu o strictețe extraordinară, cu o rigoare extraordinară. Dar, cum să zic, a adăugat viziunii lui, perspectivei lui europene o latură legată de anumite necesități ale unei culturi care tindea către modernitate. Prin întâlnirile cu Maiorescu și cu Junimea, convingerile lui au căpătat o nouă bătaie, un nou orizont, iar pe linie internă – gândire proprie. Eminescu trecuse de interesul pentru luptele Europei, pentru revoluțiile Europei. După *Junii corupți și Împărat și proletar*, după viziunea aceasta a revoluțiilor înnoitoare, a trecut la o etapă de gândire ce se sprijină pe o **viziune de interioritate** în care, să zicem așa, **subconștientul individual e descoperit și comunică cu conștientul colectiv al poporului**. Ce se întâmplase? El a tradus *Critica rațiunii pure* a lui Kant, adică s-a preocupat de categoriile orânduitoare ale cunoașterii omenești. L-a interesat problema timpului în mod esențial. Ea apare și re apare în opera lui în nenumărate ipostaze. L-a interesat problema spațiului, care apare în opera lui extrem de interesant. L-a interesat principiul cauzalității. Aceste trei fundamentale categorii l-au obsadat, l-au fascinat. Rezolvarea kantiană i-a fost apropiată și el a tradus-o într-o imagine poetică, fără îndoială, o imagine mito-poetică. Dar, de la *Critica rațiunii pure* a trecut la *Critica rațiunii practice*. Între *Critica rațiunii practice*, care se ocupă de lectura morală a ființei omenești și de mecanismele vieții morale, și *Critica rațiunii pure*, concentrată pe mecanismul cunoașterii, totul îl duce pe Eminescu către interesul pentru ceea ce înseamnă ființa omenească în structura ei cea mai adâncă și cea mai delicată. El merge așa de departe cu analiza mecanismelor, încât ajunge de aci să se preocupe de antropologie. Îl interesează deci tot ceea ce este mecanism uman, îl interesează straturile ființei omenești în toată adâncimea lor. De altfel, apucându-mă de problema Eminescu-Beethoven, am înțeles că ceea ce încerca el să

descoperire chiar Beethoven era. Îl interesa cum funcționează mecanismul creației la o ființă lovită într-unul din senzorii esențiali, în speță cum poate crea un compozitor căruia i-a dispărut auzul. În critica lui *Fidelio*, face observațiile acestea extraordinare în legătură cu modalitatea creatoare a artistului căruia i-a dispărut un simț. Referirile la Beethoven sunt foarte numeroase de altfel în opera eminesciană, chiar dacă numele compozitorului nu este pomenit. Îl interesa deci mecanismul acesta și treptat se adâncește în antropologie. După aceea, de la antropologie trece și la psihologie, evident la veriga care le leagă, la psihologia popoarelor. Și era foarte la modă atunci, în descendența ultimei școli a romantismului german, această psihologie a popoarelor, sau etno-psihologia, cum i se spunea. Ea făcea din artist un spirit reprezentativ pentru o etnie. Eminescu e teribil de pasionat de această nouă știință, de această nouă disciplină filosofică, cum era și Maiorescu de altfel. Eminescu este din ce în ce mai obsedat de această **imersie obligatorie**, cum învățase el de la acești ultimi romantici germani, **a artistului individual în subconștientul colectiv al poporului**. Pentru el începe să se afirme cu o forță extraordinară întrebarea cum devine reprezentativ, cum răspunde spiritului unui popor. Începe să se producă ceea ce spuneam: osmoza aceea între subconștientul individual și subconștientul colectiv. Eminescu de aci încolo începe să sape în străfunduri. Ceea ce caracterizează creația lui de aci încolo este apariția masivă a inspirației folclorice. De unde venea? O învățase, firește, de la școala romantismului german. Își dă seama că **matca acestei culturi tradiționale populare este esențială pentru devenirea artistului și treptat începe să sape înspre fântânile autohtonismului, înspre fântânile etniei, pentru a descoperi apa vie care să-l hrănească, punându-l în acord desăvârșit cu spiritul întregului neam, cu subconștientul colectiv românesc**. E interesantă toată perioada berlineză. Este o perioadă de tăcere, o perioadă în care Eminescu scrie foarte puțin. El gândește în răstimpul acesta, când se întâlnește cu celălalt mit care funcționează în filosofia culturii – mitul arhaic, mitul autohton. Deci el subscriesese, în prima tinerețe, la mitul acela civilizator, cultural european. Acum, după 23–24 de ani, în anii berlinezi, începe să se cufunde și să lucreze în spiritul mitului arhaic, al mitului autohton. Și de acum încolo opera lui va dobândi dimensiunile pe care i le știm, va dobândi acele dimensiuni

care s-au extins asupra unei istorii și asupra unui spirit. De acum încolo, începe **marea incursiune eminesciană în lumea miturilor**, începe, deci, **opera de sinteză, ce face legătura între Europa și noi**, adică din stirpea romană și dacică, superb înfățișată încă din *Memento mori*. Să ne gândim că poporul român este, în viziunea lui Eminescu, născut dintr-o teomahie, o luptă între zei – zeii Romei, ce se luptă cu zeii Daciei în *Memento mori*: o imagine de o grandoare mai mult decât hesiodică. Este homerică. Această imagine câștigă tot mai mult loc în gândirea și în opera eminesciană. Și din ce în ce mai mult Roma cedează Daciei, adică Roma stăpânea în prima etapă a gândirii lui, de la Blaj, de la Roma mică, la Roma cea mare, la Europa și după aceea înapoi la Dacia. Dar rîcoșeul acesta nu este un rîcoșeul de renunțare, este un rîcoșeul de sinteză. M-am îndreptat către Europa, am învățat de la Europa, trebuie să vin înspre mine să-mi cercetez propriile izvoare. Acesta a fost un act esențial, un proces susținut de miturile pe care Eminescu le prelucrează, la care are acces. Adevărat că lucrurile începuseră încă din 1870, că *Făt-Frumos din lacrimă* este o adaptare românească a mitului orfic. Acest Făt-Frumos din lacrimă avea două fluiere: unul de doine și altul de hore, și efectele asupra naturii când Făt-Frumos cânta din cele două fluiere erau exact acelea ale cântării orfice. Ca-n imnurile orfice, Eminescu vorbește despre apele care ieșeau din matcă, despre jivinele care-l urmau, despre vegetalele care dansau smulgându-se din rădăcini. Deci, începuse în gândul lui nevoia aceasta a românizării miturilor sau a omologării miturilor românești cu cele europene încă din '69, '70. Dar după Berlin, după acest contact cu cea mai târzie perioadă a romantismului german, pentru el lucrurile se transformă în atitudini deliberate, ca să zic așa: începe cercetarea și **tentativa de construcție a marii mitologii dacice**. El lucrează conștient că istoria românească se pornește din rădăcini mitice și continuă devenirea ei mitică. Eminescu de acum încolo construiește totul pe două planuri: pe planul micro-istoric și pe planul macro-istoriei. Acest plan al macro-istoriei îi pare lui compensator pentru ceea ce era insignifianța, imperfecțiunea și urâtenia planului real. Marele gânditor și poet are nevoie de desfășurarea aceasta grandioasă a planului mitic. Totul se proiectează și capătă valoare prin această proiecție în planul mitic. Așa salvează istoria noastră – proiectând-o în planul spiritului. Și mă gândeam că, în fond,

Luceafărul, care știm că a pornit de la un basm, este steaua ciobanului. Astfel, legenda românească devine creuzetul în care se varsă marele mit hyperionic, în care intră urme de cabală, intră și urme de gândire pitagoreică și ocultă, așa cum intră peste tot în gândirea eminesciană. La fel, mitul cosmogonic din *Scrisoarea I*, erosul și thanatosul din *Scrisoarea IV*, încep toate să se vrea firesc în opera lui, venind dintr-o orientare nouă, bogată și deplină a gândirii. Așadar: mit cultural, mit civilizator, european, mit arhaic, mit autohton. El și-a dat seama că totuși mitul romanic, al romanității în sine, al europenității trebuie umplut cu conținutul autohtonității noastre. Este vorba de o sinteză firească între cele două atitudini și cele două rezultate ale gândirii turnate în operă. De la gândire filosofică la imagine mito-poetică el a parcurs un drum extraordinar de interesant în acea atât de scurtă vreme a existenței lui pământeste. Dar opera trădează această extraordinară potență a unei cugetări care depășește limitele gândirii omenești. Dacă ne apropiem de Eminescu cu atenție și cu pietate, pentru că numai așa trebuie să ne apropiem de el, înțelegem că forma minții lui a fost una care depășește pe aceea a marilor artiști ai lumii, a multora dintre ei. Forma minții lui fiind una dintre formele de genialitate leonardescă, cum cred eu. Nu e cazul să demonstrez acest lucru aci, însă aș dori ca în sufletul tineretului nostru să dăinuie o scânteie a unui punct eminescian. Este esențial pentru noi să avem un model al absolutei înălțimi în gândire, în acțiune și în creație. El este pentru noi, și trebuie să fie, o stea fixă în devenirea noastră istorică și spirituală.

„Astra”, iunie, 1989

EMINESCU ȘI LUMEA MITURILOR

Se știe ce importanță a avut mitul în gândirea și creația eminesciană, ce concluzii teoretice și practice a tras poetul român din folosirea lui. Eminescu a îndrăgit mitologia încă din anii de școală, dar s-a îndreptat înspre mituri dinadins, învățând de la Herder și alți filozofi germani că există vârste în evoluția gândirii și limbii popoarelor și că cea mai prețioasă dintre ele este aceea a copilăriei, a începuturilor, hrănită cu mituri, ieșind din mit. El a înțeles apoi și a iubit mitul fiindcă l-a înrudit de timpuriu cu produsele propriului său popor, la care a intuit bogăția și originalitatea forțelor creatoare. L-a întâlnit, de asemenea, în operele artiștilor cu faimă și și-a dat seama că e singura posibilitate de a înnoi mereu gândirea poetică. L-a întâlnit la Homer, Eschil și Virgiliu, ca și la romantici, de la Hölderlin la Shelley și Hugo. A cunoscut un Hyperion al lui Hölderlin și un Hyperion a lui Keats și poate nu întâmplător a ajuns la propriul său Hyperion. A găsit în romantica (și în preromantica) germană sensurile de mit și simbol ale pădurii. Și câte variante a izbutit să le dea în opera sa! Cu un considerabil efort de sinteză, Eminescu a încercat și o reunire, o alăturare a miturilor popoarelor celor mai însemnate sub raportul creativității. A stăruit în special asupra mitologiilor indice, grecești, germanice, pentru a reconstitui după ele o mitologie dacică, poate pe temeiul principiului unificator al studiului religiilor și mitologiilor comparate la popoare înrudite (ni se pare tot mai limpede că principiul nu-i era străin). El n-a ocolit însă nici mitologia persană, nici pe cea iudaică, amestecat biblică și cabalistică, nici pe cea creștină. Pe urmele neoclasicismului german, a iubit, mai presus de celelalte, comoara miturilor grecești, pe care a pătruns-o în adâncime,

nu numai în bogăția de imagini, ci și în simbolurile, în ideile filozofice cele mai ascunse. Lumea copilăriei omenirii revine deseori sub pana lui Eminescu, în special în operele tinereții, încărcată de bucurie, de strălucire. Vârsta de aur, motivul mitic atât de drag poeților antichității de la Hesiod la Virgiliu, e atinsă când implicit, când explicit de poetul român. Începutul poeziei *Venere și Madonă* (1870) amintește de lumea apusă a cărei gândire era mit și a cărei expresie era poezie, în legătură cu ideea femeii ca întrupare a frumuseții eterne:

„Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este
Lume ce gândea în basme și vorbea în poezii,
O, te-aud, te văd, te cuget, tânără și dulce veste,
Dintr-un cer cu alte stele, cu-alte raiuri, cu alți zei.”

Această înveșmântare în mit e caracteristică marelui poet la orice obiect de care se ocupă, ca o mutație necesară în zonele de idei, generalizatoare ale elevatului său spirit. Și o întâlnim, corelată cu vârsta de aur, în *Epigonii* (1870), într-o altă re-unire. Ca de obicei, când folosește un motiv oarecare al mitologiei, al literaturii universale, poetul nu poate să nu-l aplice în vreun chip la propriile împrejurări naționale. Astfel, în *Epigonii*, vârsta de aur a culturii românești o constituie, în chip metaforic, vremea nu prea îndelungată a înaintașilor mult iubiți. „Zilele de-aur a scripturilor române” sunt împodobite cu atributele date de Eminescu în mod obișnuit lumii închipuirii, lumii mitice, cu „dulci și mândre primăveri”, „noști ce-ntind deasupra-mi oceanele de stele, zile cu trei sori în frunte (vezi și *Sărmanul Dionis* – n.n.), verzi dumbrăvi de filomele, Cu izvoare-ale gândirei și cu râuri de cântări”.

Iar poezii sunt înconjurați în aura fără moarte a barzilor profeți, a poezilor *vates* care au însoțit popoarele în miticele lor începuturi: unul are atributul magic al gurii de aur, altul al lirei de argint; Eliade stă, ca și Mureșan, între cei mai adânci, unul din adevărurile profetice scăldate în mit, celălalt sacerdot, interpret al semnelor vremii. Ba Mureșan are și puteri orfice, în portretul mitizat pe care poetul i-l face:

„Cheamă piatra să învie ca și miticul poet,
Smulge munților durerea, brazilor destinul spune
Și bogat în sărăcia-i ca un astru el apune,
Preot deșteptării noastre, semnelor vremii profet.”

Într-o grandioasă încercare de a face mit național, Eminescu neglijează ceea ce este caduc în opera antecesorilor și slăvește elementul unității esențiale pentru el în definirea activității istoric-creatoare a acelora. Așa cum se arată în satira care urmează, îndreptată împotriva epigonilor, înaintașii reuneau gândirea încrezătoare cu vorba dreaptă izvorâtă din ea, într-o convergență perfectă cu natura și poporul lor. Poetul își poate îngădui să-și ia rămas bun de la „sânțele firi vizionare” într-un fel extraordinar de expresiv pentru ceea ce spuneam că e strădania lui de a reuni motivele mitice ale lumii antice cu aplicarea lor la lumea românească. Astfel, provocând o confuzie onomastică voită între marele Pan, a cărui moarte a pus capăt miticei lumi păgâne, și Anton Pann, cu a cărui lume folcloristică în dispariție s-ar fi încheiat vârsta de aur a scripturilor române, Eminescu poate spune:

„S-au dus toți, s-au dus cu toate pe o cale ne-nturnată.
S-a dus Pan, fiul Pepei, cel isteț ca un proverb.”

Tristețea cu care poetul român marchează trecerea, încheierea unei lumi, a unei vremi ireversibile, echivalează cu cea provocată cândva de strigătul sfâșietor „A murit marele Pan”.

Chiar din cele spuse mai sus reiese cât de mult i-a vorbit mitul orfic lui Eminescu, poetului care a tânjit neîncetat după lumea dispărută a marelui Pan, după lumea vârstei de aur în care gândirea, proorocirea și poezia erau nedespărțite și puterea artei stăpâna nemijlocit inimile oamenilor, fiarele, pădurile și stâncile. Orfeu este expresia acestei puteri a poeziei care duce după sine lumea. Și în *Memento mori*, vasta panoramă a istoriei lumii întocmită pe momentele ce i se păreau esențiale, Eminescu înfățișează figura miticului bard în fragmentul închinat Greciei antice spre sfârșit, la căderea înfloritoare ei culturi.

Plenitudinea copilăriei Greciei homerice a încetat. Cu durere, Orfeu, care stă pe malul mării, cu harfa sfărâmată, ia parte la inevitabilul veleat al lumii sale:

„Glasu-i, ce înviase stânca, stins de-aripa disperării,
Asculta cum vântu-nșală și cum undele îl mint.

De-ar fi aruncat în caos arfa-i de cântări îmfată,

Toată lumea după dânsa, de-al ei sunet atârnată,
 Ar fi curs în văi eterne, lin și-ncet ar fi căzut...
 Caravane de sori regii, cârduri lungi de blonde lune
 Și popoarele de stele, universu-n rugăciune,
 În migrația eternă de demult s-ar fi pierdut.”

Unitatea fericită dintre realitate și închipuire, dintre viață și vis a acelei lumi a pierit. Între esență și aparență a intervenit contradicția, tăgada, sfâșierea. Irezistibilul glas al bardului, care vorbea forțelor lumii limba lor, se vede acum mințit, dezmințit de ele. Unitatea ruptă se simte în vântul care îl înșeală, în undele ce-l mint. Dar hotărârea lui de a arunca harfa evită totuși haosul, fiindcă lira îi păstra încă facultățile de a atrage elementele și în cădere ar fi produs prăbușirea universală. Toate, toate ar fi urmat-o. Și atunci bardul își alege marea, zvârlind în ea lira fermecată:

„...Și d-eterna-i murmuire
 O urmă ademenită toat-a Greciei gândire,
 Împlând halele oceanici cu cântările-i de-amar...”

Iată cum, prin înțelegerea mitului orfic, Eminescu își întărește încă o dată concepția despre puterea nemărginită a artei care îndeplinește o tainică, sacră funcțiune. Și pentru el, ca pentru Virgiliu ori Dante, poezia este *res sacra*, adevărată împlinire de sacerdoțiu, căreia i se sacrifică celelalte valori ale existenței. Căutarea, esențială pentru Eminescu, a cuvântului ce exprimă adevărul, refuzul de compromis în artă, exigența proverbială față de sine se leagă indisolubil de această înțelegere gravă a misiunii poetului care, virtual, ar trebui să refacă distrusa unitate, armonie a lumii.

Cât este de importantă misiunea orfică în concepția eminesciană se vede și din *Luceafărul*. Hyperion, făptură a primei creații, titan fără moarte, cere în împrejurările cunoscute, calitatea de muritor Demiurgului. Acesta refuză, firește, și face o adevărată lecție de cunoaștere eonului care, chemat de o pasiune inferioară, a uitat natura sa superioară și posibilitățile mărginite – dar cât de înalte! – ale ipostazierilor sale, trei la număr.

Mai întâi îi reamintește posibilitatea dobândirii înțelepciunii, a

cunoașterii absolute, probabil traduse în limbajul stilizat, simplificat până la esență, al marelui poem:

„Cere-mi cuvântul meu dintâi –
Să-ți dau înțelepciune?”

A doua îmbiere Demiurgul are ca obiect harul, puterea orfică:

„Vrei să dau glas acelei guri
Ca dup-a ei cântare
Să se ia munții cu păduri
Și insulele-n mare?”

În al treilea rând îi oferă o stăpânire temporală:

„Vrei poate-n faptă să arăți
Dreptate și tărie?
Ți-aș da pământul în bucăți
Să-l faci împărăție.

Îți dau catarg lângă catarg
Oștiri spre a străbate
Pământu-n lung și marea-n larg...”

Să adăstăm asupra celei de-a doua ipostazieri. Însușirea orfică este din nou aceea a cântării, cu atracție, fără greș, față de toată natura, față de cosmosul întreg. Cele neînsuflețite, iată, prind viață la auzul versului divin al poetului, acordat făpturilor mitice și divinităților care au fost parcă prezente la creație, în felul acesta. În același sens se bucură de darul însuflețitor al cântecului, de pildă, Silen când cântă facerea lumii în *Bucolica VI* a lui Virgiliu.

Dar Orfeu, care deținea darul poeziei, ca și Hyperion, care-l putea căpăta, erau eroi ai miturilor eline. Eminescu a fost tentat să românizeze și mitul orfic, adaptându-l necesităților mitologiei noastre. Și făcând un basm, bine cunoscutul *Făt-Frumos din lacrimă*, publicat în 1870, și-a investit eroul cu câteva trăsături caracteristice celor mai mari reprezentanți ai mitului universal. Mai întâi cu nașterea printr-o miraculoasă concepție. Apoi cu învierea prin cuvântul divin și cu dobândirea, în consecință, a unor puteri neobișnuite pentru a realiza

binele și dreptatea pe pământ, ca un prinț al luminii. Nu e nevoie să mai amintim de învierea similară a celor mai mari eroi ai mitului universal: Osiris, Dionisos și așa mai departe până la inițiații misterelor orifice.

E de semnalat, întru completarea eroului, că vitejia, simțul dreptății inalterabile nu rămân singure în Făt-Frumos ci, ca la cele mai nobile personaje ale Greciei antice, ca la Achile de pildă, ele se dublează cu atributul creației artistice. Iată-l pe fiul de împărat plecând în lume să-și împlinească misiunea, îmbrăcat țărănește, cu haine de păstor, cu „cămeșă de borangic țesură în lacrimile mamei sale, mândră pălărie cu flori, cu cordele și cu mărgelile rupte de la gâturile fetelor de-mpărați (...). Pe drum horea și doinea... Văile și munții se uimeau auzindu-i cântecele, apele-și ridicau valurile mai sus ca să-l asculte, izvoarele își turburau adâncul ca să-și azvârle afară undele lor pentru ca fiecare din unde să-l audă, fiecare din ele să poată cânta ca dânsul când vor șopti văile și florile. Râurile ce ciorăiau mai în jos de brâiele melancolicelor stânce învățau de la păstorul împărat doina iubirilor, iar vulturii ce stau amuțiți pe creștetele reci și sure ale stâncilor nalte învățau de la el țipetul cel plâns al jeli. Steteau toate uimite pe când trecea păstorașul împărat, doinind și horind”.

Cu Făt-Frumos al lui Eminescu, Orfeu s-a îmbrăcat în ipostaza tracic-păstorească din care, de altfel tradițiile cele mai vechi mitice și folclorice îl fac să pornească.

Și cu acesta am adus un alt mărunț exemplu de ceea ce poate face, pe vechi motive mitologice, o minte activă, scrutătoare, sintetică și mai cu seamă întoarsă în mod esențial spre realitățile culturii naționale, cum a fost aceea a lui Eminescu. Procedând astfel, el a împropătat tezaurul străvechilor mituri universale cu infuzii noi, naționale, prelungindu-le valoarea și dând în același timp culturii românești prima mare mărturie a nobilei sale capacități de a se înălța în zona miturilor, aceea care garantează perenitatea unei culturi.

EMINESCU ȘI CÂTEVA MITURI ALE ANTICHITĂȚII CLASICE

Cu intuiția lui foarte exactă asupra importanței mitului pentru marea poezie, dar și cu o capacitate sintetizatoare intrinsecă naturii sale geniale, Eminescu a făcut totuși un drum, o ucenicie cu etape, în ceea ce privește mânăuirea vastei și veșnic exemplarei moșteniri mitice a Antichității. Sigur că aceasta se interfera și coexistă în nepătrunsul laborator al minții sale cu alte mituri despre geneze și stingeri, despre îngeri căzuți, mituri venite dinspre India, Egipt ori lumea iudeo-creștină. Dar pe câteva aparținând Greciei antice se poate urmări o adevărată evoluție dinspre operația simplă a adaptării, înspre recreerea în duhul unei viziuni proprii, absolut originale.

Unul din miturile apărute de timpuriu în orizontul preocupărilor eminesciene (și nu întâmplător) a fost mitul orfic. Nu întâmplător, deoarece starea orfică, definitivă și congeneră artiștilor complecși, a fost resimțită ca atare de către poetul investit de timpuriu cu vaste premoniții cosmice și de aceea căutând cu sete descoperirea atributelor specifice. Preocuparea în legătură cu miticul personaj apare, difuză, în scrierile anului 1870, dintre care *Făt frumos din lacrimă* arată o discretă inserție a acelor atribute pe care vechile scrieri tratând despre Orfeu le acordau miticului poet-muzician. De la *Argonauticele* lui Apollonius din Rhodos (sec. III. î.H.), la poemele orfice târzii, apocrife, până la Virgiliu, Ovidiu și Seneca, textele au fixat trăsăturile particularizante ale cântecului orfic, prin efectele produse asupra tuturor regnurilor. Mineralul, acvaticul și vegetalul, adică stâncile, fluviile și stejarii, erau supuse magiei orficeii lire în *Argonautice*:

„Cu versul cântecelor sale se povestește că vrăjea
 Și neclintite stânci de munte și pururi curgătoare ape
 Mărturisesc măiestrul cântec și azi sălbatecii stejari
 Ce acolo-n țărmul trac din Zone¹ cu falnice coroane verzi
 În strânse rânduri se înșiră, căci înainte i-a trimis
 Cu fermecata-i alăută din Pieria-ndepărtată.”

Mai larg și mai detaliat apărea efectul cântului într-un fragment dintr-o tragedie a lui Seneca, *Hercule pe muntele Oeta*, unde aedul trac uimea și împlânzea natura:

„Acordurile lui curmară
 Tumultul de torente repezi;
 Uitară undele să curgă
 Pierzând avântul lor...
 ... Și-aduce codrul păsăretul,
 Vin cei ce viețuiesc prin sihle;
 Iar zburătoarea din tărie
 Tot ascultându-i viersuirea,
 Cu-aripile sleite cade.
 Din temelii se smulge Athos
 Ducând centaurii cu dânsul
 Spre-a sta lângă Rodope – a cărei
 Zăpadă o topea cântarea.
 Din trunchiuri de stejari driade
 Fug și zoresc înspre poetul
 Ce cu-al său vers atrage până
 Și fiarele din vizuină.”

Urmărind să reconferă basmului dimensiunile reale ale mitului, cu care îl identifică în mod curent (și menționăm în același sens o tentativă de a suprapune pe Făt-Frumos unui alt personaj mitic, într-o primă variantă la *Memento mori*, în episodul *Grecia*: „Făt-Frumos, Amor – copilul, ramuri verzi lin despărțește”, versul devenind în versiunea ultimă „Crengă lin îndoiaie Eros...”), Eminescu dădea o anume

¹ Zone, Ζώνης, localitate din Tracia.

coherență și semnificație personajului central. Astfel, născut dintr-o concepție imaculată, crescut după alte legi decât ale firii omenești, Făt-Frumos avea să treacă prin succesive probe inițiatice, până să atingă momentul suprem al nunții cu Ileana. El deține printre alte atribute supranaturale și pe acela orfic, de a îmblânzi și de a învăța natura. Textul spune destul de transparent calitatea personajului care pleacă în lume în haine de păstor, punându-și în brâu „un fluier de doine și altul de hore”: „Pe drum horea și doinea, iar buzduganul și-l arunca să spintece nourii, de cădea departe tot cale de-o zi. Văile și munții se uimeau auzindu-i cântecele, apele-și ridicau valurile mai sus ca să-l asculte, izvoarele își turburau adâncul, ca să-și azvârle afară undele lor, pentru ca fiecare din unde să-l audă, fiecare din ele să poată cânta ca dânsul când vor șopti văilor și florilor. Râurile ce ciorăiau mai în jos de brâiele melancolicelor stânce învățau de la pastorul împărat doina iubirilor, iar vulturii ce stau amuțiți pe creștetele seci și sure a stâncelor nalte învățau de la el țipetul cel plâns al jelei”.

Încercarea de adaptare este evidentă. Sensul orfic al cântecului străbate de altfel insistent această perioadă de creație, în care poetul începea să simtă imboldul imaginației sale cosmice și să-și pună întrebările legate de experiențe transpersonale, cu atât mai mult cu cât cântecul orfic presupunea și facultate vaticinantă, de descifrare în viitor, și știință deplină a genezelor, a începuturilor. Căci orice poet orfic, urmând modelul cel mare, care vorbise despre cosmogonii, se cuvenea să abordeze și redutabila temă a începuturilor. Și Eminescu, cufundat în mituri ca într-o „mare de visări dulci și senine”, se străduise ca un epopt, ca un candidat la marile arcanе. Pe de o parte, concepea acum *Scrisoarea I*, capodopera sa de inițiere orfică, pe de alta își reprezenta pe însuși maestrul în momentul de încheiere a cântării sale, coincidând simbolic cu a „Greciei cădere”. Este imaginea pe care i-o hărăzește în *Memento mori*, la finele episodului *Grecia*, imagine bogată, de mari amplori, legând cosmosul de cântul orfic, de efectele harfei sfărâmate aruncate în mare. Ipoteza despre ceea ce s-ar fi întâmplat dacă harfa ar fi fost aruncată în haos devine prilej al unei prime desfășurări de spectacol cosmic. Iar aruncarea harfei în mare devine explicația muzicii care permează o bună parte a universului, universul acvatic:

„Dar el o zvârli în mare... Și d-eterna-i murmuire

O urmă ademenită toat-a Greciei gândire,
 Împlând halele oceanici cu cîntările-i de-amar.
 De-atunci marea-nfiorată de sublima ei durere,
 În imagini de talazuri, cânt-a Greciei cădere
 Și cu-albastrele ei brațe țarmii-i mângâie-n zădar...”

De fapt, despre ce cădere este vorba? Pare că se deplânge ieșirea Greciei din vârsta ei de aur, din vârsta mitelor, aceea în care, însuflețită, natura reunea umanul și divinul, iar poetul era cântărețul ei. Eminescu leagă astfel mitul orfic de mitul vârstei de aur, acea vârstă în care lumea „gândea în basme și vorbea în poezii”, în care mitul trecea firesc în expresia poetică. Și o adaptare a mitului vârstei de aur la lumea noastră românească se regăsește în *Epigonii*, unde prima strofă schițează conturul sigur al etapei configurate ca atare:

„Când privesc zilele de-aur a scripturelor române,
 Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine
 Și în jur parcă-mi colindă dulci și mândre primăveri,
 Sau văd nopți ce-ntind deasupra-mi oceanele de stele,
 Zile cu trei sori în frunte, verzi dumbrăvi de filomele,
 Cu izvoare-ale gândirii și cu râuri de cântări.”

Omologarea „zilelor de-aur a scripturelor române” cu vârsta de aur, cu vremea poezilor orfici, devine și mai evidentă când, în înșiruirea înaintașilor, Eminescu apasă pe atributele orfice ale celor mai mari (sau socotiți de el drept cei mai mari). Cei mai mărunți se bucură de conferirea unui detaliu care le particularizează talentul: „Cichindeal gură de aur” (amintind de Hrisostom), sau „Liră de argint, Sihleanu”.

Celor pe care-i iubește și pe care-i consideră vrednici, le consacră câteva versuri ori strofe întregi din care calitatea lor orfică reiese. Mai întâi lui Eliade îi închină o sextină încărcată de sensuri oculte, esoterice, vizând scrierile adânc și tainic inspirate ale acestuia. Constructor „din visuri și din basme seculare”, al „Deltei biblicelor sînte, profețiilor amare”, Eliade deținea deci calitatea oraculară a poetului orfic și era înfățișat ca un știutor de mistere, el însuși greu de pătruns, ascunzând adevărurile sacre sub haina miturilor, păstrând muțenia mineralului, „munte cu capul de piatră de furtune detunată”, „stâncă arsă dintre nouri de eres”.

Și el sacerdotal și vaticinant, Grigore Alexandrescu stinge „sînta candelă-a sperării,/ Descifrînd eternitatea din ruina unui an”.

Pentru Bolintineanu a fost îndestulătoare o imagine, el, poetul, asistînd ca Orfeu la moartea iubitei: „și din liră curgeau note și din ochi lacrimi amare”.

Dramatică și singulară în determinarea ei orfică, apare figura venerată de Eminescu, a lui Andrei Mureșan:

„Cheamă piatra să învie ca și miticul poet,
Smulge munților durerea, brazilor destinul spune,
Și bogat în sărăcia-i ca un astru el apune,
Preot deșteptării noastre, semnelor vremii profet.”

Legându-l explicit de „miticul poet”, de Orfeu, Eminescu îi dădea lui Mureșan puterile aceluia asupra naturii, asupra mineralului și vegetalului, acordându-i metaforic, calitățile de sacerdot, „preot”, și de „profet”, adică tocmai acelea care făceau pe străvechiul *poeta vates*.

Lui Alecsandri, care nu putea lipsi din categoria celor mari și iubiți între poeți, i-a dat puterea, tot orfică, a comunicării cu aceleași elemente ale naturii care-i păstrează tinerețea eternă, „veșnic tânăr și ferice”. El visează:

„...cu doina tristă a voinicului de munte,
Visul apelor adânce și al apelor cărunte,
Visul selbelor bătrâne de pe umerii de deal...”

Așadar, din nou apele, stîncile, pădurile (selbele), cele stăpânite de puterea orfică. Dar cea mai originală tentativă de suprapunere a mitului vârstei de aur cu literatura română ni se pare jocul pe o confuzie onomastică. După regretul dispariției întregii lumi a fabulei: „S-au dus toți, s-au dus cu toate pe o cale ne-nturnată”, spus cu o horațiană putere a sugerării timpului ireversibil, urmează un vers conclusiv, cu o rezonanță de tristeți adânci:

„S-a dus Pann, finul Pepei, cel isteț ca un proverb.”

Știm că după o legendă consemnată de Plutarh, moartea marelui zeu Pan, vestită de niște marinari care auziseră vaietul naturii îndurerate, a umplut întreaga lume de tristețe, căci însemna sfârșitul unei epoci ferice, de aur. Și Eminescu, substituind numele lui Anton Pann celui

al zeului Pan, dându-i și un detaliu de genealogie mitică, precum zeilor, „finul Pepei”, realizează o remarcabilă performanță în definirea și temporală și calitativă a vârstei de aur în literatura noastră, față cu vârsta nevrednicilor epigoni.

Cu *Călin (file din poveste)*, un pas foarte întins s-a săvârșit pe calea lucrării lui Eminescu asupra miturilor. De la prelucrarea simplă a basmului popular *Călin Nebunul*, începută, pare-se, la Berlin, s-a ajuns la marele poem epic-liric traducând mitul românesc al Zburătorului („Zburător cu negre plete...”). Admirăm cu toți excelența poemului și mai cu seamă ultima parte, în care se decelează elemente certe de hierogamie, cu participarea macro și microcosmosului. Dar relectura unei scrisori adresată de Eminescu Veronicăi prin anul 1876, când se ocupa de zisul poem, ne-a sugerat o neașteptată apropiere. Făcându-i aspre reproșuri, el îi spune printre altele: „... În orice caz, pân-a te cunoaște puțin numai, sentimentul meu nu era cu mult deosebit de acela dintre „Amor și Psyche”. D-ta erai o idee în capul meu și te iubeam cum iubește cineva un tablou...”.

Și deodată s-a constituit o relație explicativă mult mai profundă pentru poemul *Călin (file din poveste)*, în care Eminescu a turnat mitul românesc al Zburătorului pe mai complicata țesătură a mitului grecesc despre Amor și Psyche, pentru a-i da o semnificație superioară. Un argument în plus al relației între Călin și mitul grec ni s-a părut a fi și *Povestea porcului*, publicată de Creangă tot în 1876 (când osmoza gândurilor celor doi mari prieteni a fost maximă), tratând în modul popular românesc aceeași aventură a lui Amor și Psyche.

Așa privit, poemul eminescian se investește cu sensuri mult mai adânci, pornite din intenția poetului de a construi mituri românești cu coerență și altitudine metafizică. În această lumină, Zburătorul și fata de împărat devin personajele care traduc aventura sufletului căzut ce, după grele încercări, se unește din nou cu iubirea celestă. Astfel, succesiunea părților capătă un înțeles anume prin alternanța întâlnirilor și despărțirii celor doi în împrejurări schimbate. Scena de iubire dintre fata adormită și vizitatorul nocturn are lor în iatacul din castel într-un cadru de un grațios manierism, exprimând cu gingășie starea feciorenică a tinerei. Descoperit în vreme ce încearcă să fugă, ca și Amor, Zburătorul dispare pentru câțiva ani. Fata izgonită de tatăl său, împăratul, începe

un șir de suferințe care vor culmina cu lipsurile și sărăcia într-o colibă țărănească unde naște și crește pe copilul Zburătorului. Regăsirea va culmina cu nunta sacră desfășurată în pădurea tainică de argint, topos sacru la Eminescu, pe malul lacului, „... cuibar rotind de ape peste care luna zace”, în chip de ou cosmogonic. Adevărată hierogamie, nunta reface unitatea originară a cuplului despărțit *illo tempore*, într-o misterioasă transfigurare în care, simbolizând refăcuta puritate și putere a sufletului, fata de împărat e înfățișată cu atributele zânelor: „Flori albastre are-n păru-i și o stea în frunte poartă”. La sacra ceremonie participă deopotrivă macrocosmosul („Nunul mare, mândrul soare” și „nuna, mândra lună”) și microcosmosul (nunta găzelor).

Basmul curge prin cele trei etape știute, cu momente de strălucită realizare (în special în secțiunile I, VII și VIII), deși întrerupte de digresiuni lirice, și culminând cu momentul de superioare semnificații și înaltă frumusețe al nunții, semn de izbândă în topirea vechiului mit grecesc în basmul despre Zburător.

Cea mai îndrăzneță și perfectă fuziune pe calea aceasta a lucrării cu miturile Antichității clasice și a integrării lor în formă românească deplină s-a petrecut în *Luceafărul*. Oprindu-se asupra mitului lui Hyperion prin cine știe ce misterioase jocuri ale minții sale uimitoare, după ce prelucrase basmul *Fata în grădina de aur* după Kunisch aflat exact în același raport în care se aflaseră *Călin Nebunul*, basmul popular, și mitul *Amor și Psyche*, Eminescu i-a dat o înfățișare întru-totul nouă și absolut originală în toată literatura europeană. El și-a ales din întreaga mitologie greacă acest erou cu natură dublă, participând prin nașterea lui din Uranos (Cerul) și Gea (Pământul) la două ordini, celestă și pământească, și având din acest echilibru precar al ființei o propensiune firească spre dramă. Slujindu-se de o astfel de bivalență a eroului, poetul l-a putut cerne prin filtrul ales al unui gând kantian, dându-i două fețe, după cum privea spre pământ sau spre cer. Întors spre pământ, cu fața sa de fenomen, de Luceafăr, cognoscibilă pentru pământeni, de ale căror patimi se contamenează, eroul se îndrăgostește de fata de împărat, încercând pentru ea întrupări care să-i apropie, în ciuda naturii lor diferite, ineluctabil despărțitoare, ba chiar cerând, de dragul ei, abolirea calității lui de nemuritor. Întors spre cer cu chipul său numenal, de participant la prima creație, înrudit deci prin natura

sa cu Demiurgul, Hyperion este strigat de acesta pe numele său ascuns, știut numai de ei doi, pentru ca să fie trezit din uitare (cu privire la originea sa) și din iluzie (în ceea ce privește dragostea muritoarei). Și, într-adevăr, lecția de reinițiere pe care i-o face părintele etern îl trezește, amintindu-i obârșia sa divină, și-l oprește de la cădere. Cunoașterea absolută devine în final consolarea nemuritorului pentru pierderea iluzoriei, trecătoarei, dar atât de arzător doritei iubiri a muritorilor.

Cu temerara, dar splendid izbutita construcție a personajului dual Luceafăr-Hyperion după modelul kantian fenomen-numen, Eminescu nu a mai adaptat, ci a recreat un mit hyperionic românesc, de lungă și consecventă traiectorie a lucrării cu marea moștenire a înțelepciunilor tradiționale. Și, ca în cazul folosirii miturilor indice, iudeo-creștine, germanice etc., el oferă probe ale vastei sale culturi, dar mai cu seamă arată momentele constante ale uceniciei pasionate făcute la școala universală, în scopul continuării miturilor românești cu care dorea să-și încununeze creația.

EMINESCU – O VASTĂ VIZIUNE DESPRE LUME

Când gândești la faima poetului național, care s-ar fi cuvenit să fie vastă, cât și la geniala sa creație, te descumpănește ori chiar te stânjenește o confuzie ce, din păcate, dăinuie. Este vorba de aceea care se produce curent între notorietate și universalitate, adică între fenomenul exterior și cel al spiritului. A socoti valoarea operei eminesciene după numărul tălmăcirilor realizate pe glob înseamnă a o supune unei aprecieri cantitative, cu ignorarea a tocmai ceea ce constituie prețul unei unice specificități. Și nici înscrierea poetului în rândul personalităților cu formație enciclopedică nu este îndestulătoare, fie acelea oricât de proeminente. Căci tiparul său de gândire nu coincide cu acela al spiritelor enciclopedice, care aglomerează, juxtapunând cele mai variate din cele mai neașteptate domenii, precum Dimitrie Cantemir, Ion Heliade Rădulescu, B. P. Hașdeu, Nicolae Iorga sau alții, ci al unui spirit care a izbutit să închege în cerul uriașului său univers o sinteză îmbrățișând toate cuceririle gândului omenesc de până la el și să o exprime prin filtrul particular al existenței sale istorice, într-un timp și un spațiu, punând asupra-i pecetea... geniului național.

Universalitatea se înfățișează așadar ca o rară, suverană calitate a spiritului care încununează frunțile a foarte puțini aleși din istoria culturii europene, ca un atribut atât de ales și de rar întâlnit, încât nici nu știm dacă pe temelia lui atât de singulară putem construi o tipologie. Leonardo da Vinci, Goethe, Novalis par să alcătuiască prea puțin numeroasa familie continentală a spiritelor cu adevărat universale.

Îndrăznim, cu profundă convingere însă, să-l integrăm pe Eminescu acestui grup restrâns de spirite, conjugând universul operei

sale publicate cu acela mai general al creației și cu datele discernabile destul de anevoie ale universului său mental. Mai cu seamă pe acesta din urmă îl descoperim în fiecare clipă altfel, în nenumărate ipostaze, deși mereu unitar și coerent. Bogăția pare ineputabilă și dezarmantă și *acum*, după o sută de ani de la moartea poetului când avem sentimentul că abia începem investigările decisive. Dar de fapt, *acum* a fost și va continua să fie al fiecărei generații, căci fiecareia, opera și gândul artistului i se vor înfățișa altfel, ca în orice operă deschisă. Pe deasupra, s-a adăugat publicarea integrală a operei, odată cu apariția celui de-al 16-lea volum, conținând corespondența, din monumentală realizare inițiată de Perpessicius, iar în ultimii ani discutarea celor 44 de caiete manuscrise ale poetului s-a extins nu numai din cadrul istoriei și criticii literare, ci și în acelea ale oamenilor de știință, profund interesați de excursul minții eminesciene în domeniile lor de cunoaștere și de activitate.

Prin urmare, acest *acum* al nostru se bucură de un privilegiu care, după 50 de ani, va deveni probabil un bun comun al culturii românești, dar astăzi ne îngăduie să întrevădem abia puțin mai departe decât în urmă cu 50 de ani. De altfel, inconsistent și fugace, acest prezent al nostru, alergând neconținut către mâinele nădejzilor de mai stabil și mai desăvârșit, încearcă să descifreze mai cu seamă un Eminescu al științei, în consonanță cu exigențele epocii noastre „scientiste” prin excelență. Se conturează astfel un alt moment și un alt mod al abordării, după acelea mai vechi cu pedală – fie filosofică, fie istorică, fie politică. Se încearcă și o incursiune din unghiul problematicei muzicale, de data aceasta însă în sens mai accentuat orfic-pitagoreic, adică în sensul universului conceput ca o nesfârșită serie de raporturi matematice producătoare ale efectului „dulcii muzice de sfere”, care se regăsește în efectul muzical al universului auditiv eminescian.

Sigur că a-l împărți așa, a disocia compartimentele unei gândiri inegalabil integratoare, înseamnă a despărți ceea ce este indivizibil, înseamnă aproape o mutilare. Dar operația aceasta devine inevitabilă la nivelul minții noastre, a muritorilor de rând. Noi nu putem pași decât în mărunte trepte, pe fragmentele care ne sunt mai la îndemână din universul acela atât de înalt, atât de bine articulat, ca o *axis mundi*, între cer și pământ. Esențial este să înțelegem și să păstrăm neclintit

gândul că pășim pe un teritoriu sacru, că, deci, se cuvine s-o facem cu sfială și solemnitate, că noi, „muști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul”, avem datoria de-a privi înspre „mintea ce-a cuprins tot universul” cu respectul infinit datorat celor puțin aleși.

În fapt, a vorbi despre universalitatea spiritului eminescian înseamnă a întreprinde o temerară tentativă (care devine tot mai stringent obligatorie însă) de a vorbi despre unitatea și grandoarea unei viziuni pe care mai degrabă o intuim decât o înțelegem, din aspectele aparent fragmentare consemnate mai cu seamă în manuscrise și scânteind, în unitatea lor subiacentă din operă. Ca și în cazul lui Novalis, creația eminesciană se alcătuiește dintr-un demers mintal multiplu, pornit din toate tulpinile cunoașterii și convergând și fixându-se, în principal, pe aceea a creației mito-poetice, a poeziei în sensul cel mai larg. Poate fixarea, întâmplătoare sau nu (căci se poate produce pe oricare din acele tulpini atât de numeroase), să fi întruchipat, în contextul unei istorii naționale și al unui spirit anume, răspunsul la necesitățile constrângătoare ale unei evoluții. Căci vasta sa viziune despre lume, înglobând toate elementele cunoașterii într-un chip de uimitoare originalitate, s-a turnat într-o operă care a înălțat dintr-o dată foarte sus nivelul imaginarului românesc și s-a cristalizat într-o limbă poetică ce a atins, în punctele maximelor izbânzi, sonorități și inflexiuni de limbă sacră, dominată parcă de perfecțiunile secțiunii de aur. Și regăsim în creația aceasta, cum spuneam, lamura unei gândiri care a știut să topească totul laolaltă, în chip unitar, coerent, organic, oferind privirilor pătrunzătoare superbul spectacol al unui univers cu legături inextricabile între părți, articulate într-un arbore viu care reunește cerul și pământul, macrocosmosul și microcosmosul.

Că macrocosmosul l-a obsedat aici pe Eminescu, se știe, în general. Cum se știe, de asemenea, că cele mai numeroase investigații de fizică, mecanică și până la cele privind viteza luminii, au fost întreprinse de poet pentru înțelegerea aprofundată a legilor de funcționare care guvernează lumea cea mare. Și asupra exactității intuițiilor lui s-au pronunțat și se pronunță încă savanți români și străini. Iar ca o mostră de reprezentare științifică a celei mai uimitoare imaginații cosmice credem că este potrivit să reproducem mereu acel fragment din manuscrisul 2276 A, f. 209–211, folosit de I. M. Ștefan, cunoscutul specialist în istoria

științelor, la întâlnirile sale cu savanții americani: „Să ne închipuim că Cezar ar fi trăit pe un pământ depărtat de noi, ale cărui raze n-ajung la noi decât într-o mie de ani. Să ne-nchipuim că astăzi Brutus îl vede și noi ținem ocheanul spre acea stea. Acum nu vedem nimic – abia peste o mie de ani vom vedea ceea ce în steaua X se petrece astăzi.

Pe de altă parte, să ne-nchipuim că oamenii din toți corpii cerești țin ochenele îndreptate spre noi, unii mai aproape, alții mai departe. Și Cezar azi cade de mâna lui Brutus. Cei din Lună ar vedea astăzi – cei mai de departe mâine, și mai departe poimâine, în văile Universului peste o mie de ani. Raza care a căzut pe fața lui murindă călătorește în Univers și ajunge pe rând toate stelele infinitului și miliarde de ani pe rând, însă tragedia lui Cezar se petrece mereu, fără sfârșit. Tragedia aceasta trăiește, dar pururi într-un mediu nou. Pretutindeni ea e o clipă care nu este, devine, este, scade, nu este”.

Sigur că, în funcție de această concisă (dar cât de concentrată) notație care fixa o viziune a spațiului și timpului supuse relativității, *La steaua* nu mai poate fi considerată o simplă transpunere după Gottfried Keller, ci o regândire, la alți parametri, superiori, a versurilor poetului elvețian de limbă germană. La fel, călătoriile intersiderale din *Povestea magului călător în stele* sau din *Luceafărul* se investesc într-adevăr cu aura unei viziuni puternice și originale care le conferă fundamentul de adevăr și frumusețe.

Și de imaginația cosmică se leagă și interesul acut al gânditorului poet față de obârșii, de geneze, manifestat tot în ordinea cosmică. Acea minte călătoare prin galaxii a rătăcit și prin timp, înapoi și înainte, ispitit de ideea începuturilor, a genezelor. Și a dat, ca un bard vizionar din vechea Indie, uluitor închegate cosmogonii și o apocalipsă. Cosmogonia din *Scrisoarea I*, pornită dintr-un izvor răsăritean, din cele două imnuri ale creației cuprinse în *Rig-Veda*, s-a întregit apoi cu sugestii cabalistice și gnostice, cu frânturi din teoria Kant-Laplace și a devenit uriașul spectacol al creațiunii. Pentru Eminescu, la început a fost mișcarea:

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

Gândul e anticipator pentru explozia inițială, pentru *big-bang*-ul pe care știința îl descoperă astăzi. Cum anticipatoare este și imaginea

creațiunii care continuă de rapelul tristei anaforele, de „atunci”:

„De-atunci negura eternă se desface în fâșii,
De atunci răsare lumea, lună, soare și stihii...
De atunci și până astăzi colonii de lumi pierdute
Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute
Și în roiuri luminoase izvorând din infinit
Sunt atrase în viață de un dor nemărginit.”

Creația continuă se înscrie ca o intuiție superioară a minții poetului, ca și „surele văi de haos”, identificate astăzi de oamenii de știință drept noțiuni analoage cu acelea care desemnează mult discutatele *black holes*. De altfel, persistența acestor imagini cosmice se întărește și cu prezența lor în strofele *Luceafărului*, acolo unde eroul liric călătorește spre centrul universului:

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

Cum izvorând îl înconjur
Ca niște mări, de-a-notul...
El zboară gând purtat de dor
Pân' piere totul, totul;

Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaște,
Și vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naște.

Nu e nimic și totuși e
O sete care-l soarbe.
E un adânc asemenea
Uitării celei oarbe.”

Și aici – „a chaosului văi” cu „izvorâtul luminilor”, „ca-n ziua cea dintâi”, deci creația în curs – și aici, prezența adâncurilor, cu adaosul setei care-l soarbe.

În perfectă simetrie cu cosmogonia, *Scrisoarea I* introduce și un moment eschatologic, al apocalipsei, al sfârșitului ciclului (al unui *yugo*, în filozofia vedică). Și aici viziunea personală depășește prin frumusețe și credibilitate datele științifice, filosofice, religioase. Îmbătrânirea și răcirea lumilor răsună în tonuri minore, cu surdine triste (față de jubilanța cosmogoniei), în degradare:

„Soarele, ce azi e mândru, el îl vede trist și roș
Cum se-nchide ca o rană printre norii-întunecoși,
Cum planeții toți îngheață și s-azvârl rebeli în spaț’,
Ei, din frânele luminii și a soarelui scăpați;”

Cu imagini analoage celor din cunoscute scrieri sacre aparținând lui Ioan din Patmos, urmează alte momente ale sfârșitului:

„Iar catapeteasma lumii în adânc s-au înnegrit
Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit;”

pentru ca totul să culmineze cu grandioasa imagine a morții Timpului, ca o moarte a Logosului:

„Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie”

Spațializat, căpătând trup, abolindu-și mișcarea, curgerea, Timpul devine reprezentabil. Îndrăzneala imaginii trădează încă o dată titanica obsesie eminesciană a timpului și spațiului, care se vădea și în *Luceafărul*, în strofele mai înainte citate. „Nu-i hotar” semnifică abolirea spațiului, după cum „Și vremea-ncearcă în zadar din goluri a se naște” vorbea despre lipsa timpului. Și, în absența acestor categorii ale intelectului, cunoașterea nu era cu putință. Insistența cu care poetul gânditor revenea îndârjit la problemele timpului, spațiului și cauzalității, dezvăluie forța impactului gândirii kantiene asupra minții lui. Când se întâlnește cu filozofia lui Kant, din care avea să traducă *Critica rațiunii pure*, Eminescu

trăise o adevărată, răscolitoare revelație. El notase atunci, ca un strigăt, reflecția lui entuziastă: „Da! orice cugetare generoasă, orice descoperire mare porcede de la inimă și apelează la inimă. Este ciudat, când cineva a pătruns o dată pe Kant, când e pus pe același punct de vedere atât de înstrăinat acestei lumi și voiențelor ei efemere, – mintea nu mai e decât o fereastră prin care pătrunde soarele unei lumini nouă și pătrunde în inimă. Și când ridici ochii, te afli într-adevăr în una. Timpul a dispărut și eternitatea cu fața ei cea serioasă te privește din fiecă lucruri. Se pare că te-ai trezit într-o lume încremenită cu toate frumusețile ei și cum că trecere și naștere, cum că ivirea și pieirea ta însele sunt numai o părere. Și inima nu mai e în stare a te transpune în această stare. Ea se cutremură încet de sus în jos, asemenea unei arfe eoliene „ea este singura ce se mișcă în această lume eternă... ea este orologiul ei.”

Și oprimat cum se simțea de marginile impuse cunoașterii de acele dușmănoase categorii ale timpului și spațiului și fascinat de eternitate, el a pătruns în „marele joc” cu acele categorii, joc ce a produs strania năvelă fantastică *Sărmanul Dionis*.

Aici, modalitatea transcenderii timpului și a caracterului său ireversibil a fost aceea a utilizării vechiului motiv al metempsihozei, care i-a dat artistului posibilitatea de a-și mișca eroul înainte și înapoi pe dimensiunile redutabilei stihii. Metafizician din sec. XIX într-un avatar, călugăr magician din Evul mediu într-altul, acela gândește, în prima ipostază, relativitatea spațiului și timpului, și, cu ajutorul unei cărți zoroastriene, trece în cea de-a doua. Apoi, cu aceeași unealtă magică și însoțit de iubita sa Maria, călugărul Dan întreprinde o călătorie în lună, unde dă curs liber impulsurilor sale demiurgice. Nemulțumit de înfățișarea cosmosului, el restrânge dimensiunile pământului până la acelea ale unei mărgeli pe care o agață în salba Mariei. Pune pe cer doi sori și trei luni și realizează un peisaj la scară gigantică, pentru ca, după aceea, să treacă, prin vis, în lumea solară. Tentația luciferică, de a descoperi taina ultimului cer și de a se socoti asemenea lui Dumnezeu, îl ispitește și Dan va cădea trăsmit din cer, asemenea îngerului căzut din mitul biblic mult îndrăgit de romantici.

Capacitatea eminesciană de a înălța totul în perspectivă cosmică, de a edifica în nivelurile cele mai înalte ale imaginarului, cu greu își găsește pereche chiar și în poezia romantică de primă mărime, și nici chiar la

Jean Paul, unul din modelele sale predilecte în acest sens. Căci până și iubirea dobândește un zenit, investindu-se cu demnitatea unui principiu cosmic. Precum la filosofii greci, la Empedocle, de pildă, pentru care iubirea constituia principiul armonizator al lumii, așa la Eminescu „tânjitorul după absolut”, sentimentul acela trăit ardent, cu toată ființa, devenea chezașia posibilității de refacere a unității imaginare. Gândind cu obstința spiritelor, la începuturile lumii, ca și la începuturile ființei care a pierdut unitatea prin diviziune, el dădea acesteia șansa iubirii absolute. Socotind-o lovită de o imperfecțiune originară, considerată ca o „cădere” (eroul eminescian purtând, în general, în creația de tinerețe, marca acestei căderi în ipostaza *demonului*) și urmărită de destin, „norocul”, el credea în triumful iubirii redemptorii, în stare să refacă unitatea originară prin reunirea contrariilor de mitică rezonanță, *ingerul* și *demonul*. Numai atingând acel moment al absolutului în dragoste, ființa și-ar putea desfășura puterile demiurgice altfel zăgăzuite, cum se întâmplă în *Sărmanul Dionis* sau cum explică *Scrisorile IV și V*. Momentul suprem din *Scrisoarea IV* ilustrează tocmai iubirea ajunsă la acel zenit din care se proiectează asupra întregului univers:

„... O, ascultă numa-ncoace,
 Cum la vorbă mii de valuri stau cu stelele prooroace!
 Codrii negri aiurează și izvoarele-i albastre
 Povestesc ele-n de ele numai dragostele noastre
 Și luceferii ce tremur așa reci prin negre cetini,
 Tot pământul, lacul, cerul,... toate, toate ni-s prieteni...
 Ai putea să lepezi cârma și lopețile să lepezi,
 După propria lor voie să ne poarte unde repezi,
 Căci oriunde numai ele ar dori ca să ne poarte,
 Pretutindeni fericire...de-i viață, de e moarte.”

Cuplul legat prin iubire desăvârșită poate depăși imperfecțiunea ființei și a existenței, și chiar moartea, făcând timpul reversibil, întorcându-se în natură și copilăria pierdută (*Povestea codrului*). Dimensiunea mitică a basmului repară și întregește imperfecțiunea ființei și a existenței, înălțând pe îndrăgostiți în ordinea supranaturalului, transformându-i în feți-frumoși și crăiese, sustrăgându-i puterii

malefice a sorții, ca în *Călin (file din poveste)*, sau ca în *Cezara* unde, în paradisul regăsit al insulei lui Euthanasius, Ieronim și Cezara redevin cuplul original. În propriul său univers, artistul gânditor reasează lucrurile în așa fel încât iubirea, putere magică, să armonizeze din nou omul cu natura, cu cosmosul ca, dincolo de imperfecțiune, suferință, nedreptate, macrocosmosul și microcosmosul să vieze în echilibrul unei ordini ideale.

Și *Călin (file din poveste)* se înfățișează ca o strălucită paradigmă a acestei înalte nădejdi în iubire și-n forța ei redemptorie, ilustrând în ordinea basmului ceea ce în lumea contingentului nu se putea trece. Iubirea dintre Zburător și fata de împărat, după încercări și tribulații, se încheie cu o nuntă care ascunde în veșmântul imaginilor sensuri ezoterice. Înlăuntrul pădurii de argint, topos evident sacru, pe marginea lacului rotund, „cuiabar rotind de ape”, peste care „luna zace” ca un adevărat *ou cosmogonic*, se desfășoară nunta celor doi îndrăgostiți, ca un nou, proaspăt început de lume. Și că iubirea împlinită rearmonizează macro și microcosmos reiese cu evidență din prezența atât a soarelui și lunii la nuntă ca nași, cât și din celebrarea nunții găzelor alături.

Când însă iubirea și nădejdiile se vor stinge și durerea va prinde glas, înțeleptitul prin cunoaștere superioară va învăța să privească lumea de la înălțimea scepticei lecții date de demiurg în *Luceafărul*. Și consolarea cunoașterii absolute va mângâia în parte pierderea iubirii.

Și în *Călin (file din poveste)*, și în *Luceafărul*, Eminescu a știut să dea unor mituri universale, a căror valoare fundamentală pentru marea poezie a înțeles-o perfect, substanță densă, bogată, națională.

Așa de pildă, profund interesat de mitul orfic, el a conferit virtuți orfice eroului din *Făt frumos din lacrimă*, dând muzicii lui scoase din fluier de doine și fluier de hore, efectele consemnate de autorii greci și latini în legătură cu muzica lui Orfeu. Și, chiar în *Epigonii*, el face, din cei mai de seamă înaintași, poeți orfici. Tot în acest poem de tinerețe apare și mitul vârstei de aur, „zilele de-aur a scripturilor române”, pentru ca în *Călin (file din poveste)* să suprapună mitul românesc al Zburătorului peste mitul grec despre Amos și Psyche, infuzând mitului nostru semnificațiile cele mai adânci ale vechiului mit care, în imagini poetice, trata aventurile sufletului căzut în legătură cu iubirea divină, până la reunirea lor definitivă. Iar în *Luceafărul*, Eminescu

împământena pe ceresul Hyperion, eroul cu natură dublă, pe care-l supunea unui joc filosofic de sorginte kantiană, între *fenómen* și *numen*. De altfel, grandiosul poem, atât de simplu în maxima lui concentrare, rezumă esența gândirii mito-poetice eminesciene.

În același sens, marele romantic îndrăgostit de istoria națională a încercat din nemiloasa curgere a timpului ireversibil s-o eternizeze într-un timp mitic, într-o ordine a macrotimpului unde se întâlnesc zeii și eros. Așa înflorește superbul episod al Daciei în *Memento mori*, așa Decebal sta printre zeii Valhalei în *Odin și poetul*, așa se află Dochia (în însemnări manuscrise) printre zeii Himalaiei, așa crește Ștefan cel Mare în *Mușat și ursitorile*, în *Mușatin și codrul*, așa și Horia și Andrei Mureșan, așa Mircea cel Bătrân.

Pe de altă parte, și spațiul românesc a dobândit virtuți mitice, pădurea, codrul, „ramul” devenind construcția universului eminescian, *topos*-uri sacre, nestinse de timp, înlăuntrul cărora dăinuie încă vârsta de aur și vremea nu curge. Așa încât codrul poate răspunde ca o permanență neatinsă de dintele demolator al timpului:

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

Demiurgică, într-adevăr, capacitatea poetului de a edifica în imaginar, depășește mai tot ce poezia romantică de primă mărime a reprezentat. Și totuși, cele mai temerare construcții ale imaginarului eminescian își au rădăcinile în spiritul cel mai autentic al folclorului românesc, fântâna cu adevăruri ascunse, cunoscut, după cum bine se știe, până în straturile sale cele mai profunde, o dată empiric, încă de foarte timpuriu, iar mai târziu teoretic, după exemplul romanticilor germani și studiul acelei discipline de bază, *Volkerpsychologie* (etnopsihologia), din care a învățat relația obligatorie, determinantă dintre un popor și artiștii și gânditorii săi reprezentativi. De aici și adeziunea pasionată, deși aparent paradoxală, la tipul românesc de istorie și spiritualitate din partea romanticului cu gest de tăgadă față de orice rânduială prestabilită, cu refuz luciferic de adecvare.

Drama ființei nu lipsește din vasta hartă a lumii întocmită de Eminescu. Neîmplinirea personală nu răsună doar în *Scrisorile pline*

de vehemență sau în iambii îndurerați ai liricii târzii de dragoste, în geamătul reținut din *Oda în metru antic*, mărturie a unui *psyche* divizat, în scepticismul filosofic din gnomicele versuri ale *Glossei*. O pagină mai puțin cunoscută, postumă, *Bolnav în al meu suflet*, cuprinde o confesiune de-a dreptul tragică, de o rară valoare existențială, o radiografie a ființei sale de o sinceritate răvășitoare.

Dar în fiecare spovedanie personală se concentrează durerea ființei, durerea universal umană și puterea liricii eminesciene crește și cu acest adaos al maximei subiectivități obiectivate.

Între timpul vieții muritorilor, timpul istoriei naționale și ordinea timpului mitic către care a aspirat cu fervoare, în pendularea între relativitatea ce stăpânește timpul comun și absolutul macrotimpului, Eminescu a țesut firele trainice ale unei organicități, ale unei unități de gândire pe care abia începem a o descifra din frânturile percepute de mințile noastre de rând din uimitoarea totalitate a unei minți unic integratoare.

*Eminescu – o vastă viziune despre lume.
Deschideri românești spre universalitate,
în: „Scânteia tineretului” (București), (Supl.), 7, nr. 2,
10 ian. 1987, p. 12*

LUCEAFĂRUL

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

A apărut acum, dincolo de pretextul fabulatoriu oferit de Kunisch și care rămâne departe în urmă, un erou nou, Hyperion – Luceafărul, cu o

natură duală, trădată, ca atare, chiar de la nivelul onomastic. Neistovita putere de sinteză a demersului intelectual eminescian a operat în speță, în scopul ilustrării alegoriei geniului care participă la două ordini, la cea divină și la cea umană, a operat o fuziune a două vechi mituri. Luceafărul, mit popular românesc (cu o probabilă deformare fonetică de la Lucifer, eroul mitului biblic iudeo-creștin foarte la îndemâna artiștilor romantici), legat de cunoscuta Stea a ciobanului, statornic far al serii, prielnic pământenilor, a fuzionat cu Hyperion, mit cu surse în mitologia greacă, folosit și acesta de mari poeți ca Hölderlin ori Keats.

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

La Eminescu, însă, bivalența eroului Luceafărul-Hyperion impune o structură bipolară, de stricte simetrii, poemului, căruia îi infuzează un bogat gând filosofic de sorginte kantiană. După cum privește spre pământ sau spre cer, eroul se ipostaziază într-o înfățișare sau alta printr-un fel de mimetism datorat dublei perspective posibile asupra lui. Fața întoarsă către pământeni, care o văd și o numesc Luceafăr în măsura în care ei o pot percepe cu simțurile lor ca obiect de cunoaștere, constituie fenomenul, aparența, în vreme ce ființa lui ascunsă simțurilor, necognoscibilă, știută numai de Demiurg, constituie esența ori numenul, după terminologia epistemologiei kantiene. Îndreptat cu fața lui văzută spre pământ și muritori, eroul se contaminează de patima lor majoră, de iubire, se îndrăgostește de știuta muritoare care, la rândul său, intră, în măsura în care i-o îngăduie natura pământescă,

în atmosfera de gravitate și solemnitate care-l înconjură pe Luceafăr. Supus și vrăjit, acesta răspunde chemărilor ei, întrupându-se succesiv în înger și demon, încă un semn că el e o ființă din prima creație, având în potențial ambele ipostaze. Aceste întrupări, ca și cererea către Demiurg de a-i acorda calitatea de muritor, trădează dramatica tentativă de apropiere de pământ și iubire a eroului pe care „fata de împărat” încearcă să-l atragă în contingent, ceea ce ar echivala cu o adevărată „cădere” a acestei ființe din unitatea originară care și-a uitat adevărata natură. Căci, în opera maturității eminesciene, femeia a suferit o modificare tipologică fundamentală, încetând de a mai fi „floare albastră”, zână, crăiasă din povești care îl înalță pe erou într-o lume celestă (după cum femeia „suflet frumos” îl înalță pe Faust al lui Goethe în țării) și devenind o Dalila care-l ispitește înspre contingent.

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

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

transformarea frumoasei fete de împărat în Cătălina, omonima pajului celui îndrăzneț, Hyperion înțelege opoziția ireductibilă dintre cele două lumi, renunță la iubire și se întoarce la solitara, netulburata, stelara liniște a lumii dintâi. Lucru deosebit de original în universul motivelor romantice, lecția de cunoaștere, reinițierea îl oprește pe Hyperion – Luceafăr (Lucifer) de la cădere.

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

Articolul apărea în revista „România Literară” din 13 martie 1983, cu mențiunea „Acum 100 de ani, în aprilie 1883, apărea, în Almanahul Societății academice social-liberale «România jună», poemul LUCEAFĂRUL.”

GÂNDURI DESPRE LIMBA LUI EMINESCU

„Fagurele de miere” va rămâne, desigur, prin timp, emblema acestei limbi românești, atât de plină de farmec nespus și de nebănuite puteri. Memorabila vorbă a lui Mihai Eminescu, cel care a regândit cu adâncime toate ale nației sale fixe, astfel, neasemuita ei condensare, odată cu dulceața-i deosebită. De aceea nu e de mirare că limba română își arată aproape toate concentrările, toate puterile, în opera poetului național. Și, parcurgând opera antumă a lui Eminescu în căutarea valorilor ei și muzicale și de expresie, înțelegi că în resorturile adânci ale creației s-au produs, treptat, modificări calitative care au schimbat configurația versului eminescian.

Modificările acestea se pot cuprinde, în linii mari, în lăuntru periodelor în care, de obicei, opera e divizată. Cea dintâi, de pildă, etapa de *Sturm und Drang*, a titanismului arzător, a răzvrătirilor pline de vehemență împotriva lumii imperfecte, este marcată de o pronunțată discursivitate, de o grandilocvență romantică tipică. De la *Amorul unei marmure*, *Veneră și Madonă* și *Junii corupți*, la *Epigonii*, *Înger și demon* și *Împărat și proletar*, eroul strigă parcă din magme arzătoare, cuvintele sale sunt rostite ca un discurs pasionat, cu o violență egalată doar de frenezia gesticulației. Încărcătura metaforică e ponderoasă și acoperită de o oarecare obscuritate pe care, de altfel, Maiorescu o impută tânărului poet. Cuvântul eminescian se zbătea, zvâcnea, se rostogolea adesea pe povârnișuri aspre, zgrunțuroase, abrupte, într-o continuă involburare și ciocnire de sunori, în special închise, consonantice. Dicția poetică a aceluși timp de creație stătea, în general, sub semnul redundanței.

În etapa următoare, din 1873–1874 până înspre 1877–1878,

etapă predominant mitic-magic-folclorică și care se extinde de la *Floare albastră* la *Călin* (*file din poveste*), incluzând *Crăiasa din povești*, *Lacul*, *Dorința*, *Făt-Frumos din tei*, *Povestea codului*, se disting caractere noi ale expresiei, dobândite prin influența folclorului românesc și a romantismului german.

Noul univers poetic, luminat, limpezit, îndulcit de nădejtile iubirii transfigurate și proiectate într-o ordine a basmului ori a visului, se exprimă în sinestezii bogate îmbinând vizualul, auditivul, olfactivul, cineticul. Regresia prin somn a perechii îndrăgostite înspre o natură armonioasă, însuflețită de puteri magice, este însoțită de un vrăjit melos oniric, ca acela din versurile: „Vom visa un vis fericite,/ Îngâna-ne-vor cu-un cânt/ Singuratece izvoare/ Blânda batere de vânt...”

Instrumentul lingvistic devine de o suplețe, de o fluiditate rară care produce un delicat efect muzical, cu valori incantatorii, prin subtile deschideri vocalice și discrete aliterații. Știm ce valoare acorda, de pildă, Tudor Arghezi, unui vers ca acela din *Călin*: „În cuiabar rotind de ape, peste care luna zace” pe care-l considera cel mai desăvârșit din poezia română, vers în care ne îngăduim a surprinde și o imagine semnificând o cosmogonie.

S-ar putea, desigur, adăuga nenumărate exemple de aceeași frumusețe, de același nivel de izbutire estetică. Ne mărginim la unul singur, de o fină sugestie de fluențe acvatică, de plutire de lebede, vers scos dintr-un context întreg de vrajă, dintr-un moment de înstăpânire a Erosului asupra lumii, când lumini și sonori dulci și parfumuri subtile însoțesc dragostea perechii reunite, proiectată ca o putere fermecată, liniștitoare asupra cosmosului: „Domnitoare peste ape, oaspeți liniștei acestei.”

Etapa ultimă, aceea care încununează opera poetului cu durere, jertfă și înțelepțire, este etapa reducățiilor și tăcerilor, în care ajung să transpară glasuri interioare: vorbesc lin și tainic elementele naturii, vorbesc amintirile și gândurile, sună un corn îndepărtat, al morții. Universul se golește sub stăpânirea lui Thanatos care a luat locul pierdutului Eros și sufletul se zbate lin, ca o maree, ca în *Peste vârfului*. Solilocul din *Și dacă...* se continuă, într-un fel mai adânc, în *Sonete*. Acestea, ca niște litanii, cu certe valori incantatorii, constituie mijlocul aducerii în viață a apusei iubiri. Și mi se pare că în sonetul *Când însuși*

glasul... întâlnim o performanță sonoră realizată de geniul muzical interior al lui Eminescu.

Pe sunetul *i*, poate cel mai disarmonic din limba română, poetul construiește una din cele mai muzicale, mai pline de șerpuitoare inflexiuni, incantații. Cu jumătate glas, șoptit abia, eroul liric cheamă, într-un moment de tăcere totală a ființei sale, amintirea fantomatică a iubitei de demult:

„Când însuși glasul gândurilor tace
Mă-ngână cântul unei dulci evlavii
Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei?
Din neguri reci plutind te vei desface?”

Ultima perioadă de creație cunoaște însă și acea ipostază sonoră, când muzica propriu-zisă încetează sau devine un fel de meta-muzică tăcută când vorbele se rup din ceea ce se considera a fi țesătura muzicală specifică expresivității eminesciene. Desfăcute din plasa în care fuseseră prinse, au căpătat fiecare viață și valoare în sine. Rostite fără *legato*, într-o surdină care vorbește despre depărtările interioare ale obiectivării, *Glossă*, *Luceafărul*, *Mai am un singur dor* și mai cu seamă *Oda în metru antic* revelă cuvântul devenit esență, piatra prețioasă însingurată pe catifelele întunecate ale suferinței și resemnării, dar încărcată cu toată strălucirea și puterea de radiație a arhetipului.

Reîntoarcerea pribeagului rătăcitor printre stele întru cele ale naturii eterne se însoțește de un proces de metaforizare dobândit prin esențializarea cuvântului poetic, prin înălțarea lui într-o ordine care transcende nevoia de echivalențe și în care, prin puterea, adevărul și autenticitatea proferării, cuvântul redevine logos. Tăriile ascunse ale limbii noastre s-au revelat, astfel, pe deplin, în opera celui mai înalt dintre magii cuvântului românesc.

EMINESCU – ETALON DE AUR AL POEZIEI ROMÂNEȘTI

Dacă răspunsul lui André Gide la întrebarea: care e cel mai mare poet francez („Hélas! Victor Hugo!”) cuprindea o surprinzătoare ambiguitate din partea celui care emitea judecata de valoare, nici un scriitor român, oricât de neconformist, nu și-ar îngădui o atât de mare detașare de propriul său înaintaș romantic, atribuindu-i doar o inevitabilă întâietate.

Și nu implicăm aici doar cultul poetului național și atitudinea admirativă a urmașilor. Ne gândim la reliefurile unei geografii spirituale și la relațiile dintre acestea. Ne gândim la gesturile unei reverențe firești, lăuntric constituite și consimțite, pornite de la Iorga, Vlahuță, Sadoveanu și Arghezi ori ajunse până la Marin Sorescu, Nichita Stănescu, Cezar Baltag.

Rațiunile umanității țin, în primul rând, și în cea mai mare măsură, de date de existență și de relație, de puținătatea zilelor, de tragismul existenței aceluși poet și gânditor, de decalajul enorm, vizibil cu ochiul liber, dintre geniul său și nivelul de cultură al lumii românești din acel moment istoric, de imperfecțiunea realului și de vehemența cu care el l-a refuzat. Pentru scriitorii și artiștii însă, rațiunea singură a tragismului existențial nu ar fi fost suficientă. În ei prevalează conștiința obscură a unui soi de paternitate a aceluși spirit tutelar care i-a născut pe toți cei de după el și a fost așteptat, ca într-un mit soteriologic, de toți cei dinainte. În viziunea de intertextualitate a unei culturi, toate punctele geografiei spirituale de care pomeneam mai înainte se leagă între ele și dobândesc o stranie și benefică reversibilitate și mai ales o întrunire

de netăgăduit, în rețeaua unei interdeterminări evidente la nivelul cuvântului. Așadar, sentimentul comunității întru creație, dominat de acela al unei atotstăpânitoare superiorități eminesciene, îi corelează pe artiștii români cu cel mai mare, de departe cel mai mare, dintre ei.

Geniu îi conferim cu toți poetului național, cu sau fără ponderea argumentelor chibzuite, cum ar spune Constantin Noica. Numai că artiștii știu, intuind, în ce constă atributele adevărate ale acestei incontestabile măreții. Ei înțeleg dinăuntru rețelei aceleia mai sus pomenite coordonatele de la înălțimea cărora îi domină, inegalabil, Eminescu, întrucât există, în scara axiologică, o ierarhie de prohibitive stricteți. Și dacă e loc pentru orgolii și competiții între cei de pe trepte, față de cel de mai sus, consensul înțelegerii admirative operează cu o forță irezistibilă. Fiindcă toți au aspirat și aspiră cu sete către cerul acelei viziuni cu cea mai largă deschidere spre absolut care-l caracterizează pe romanticul român, pe târziul venit în scopul parcă al realizării sintezei finale. Fiindcă toți s-au format scaldându-se în apele lustrale ale unei opere de o proșpețime mereu nouă și luminându-se în reflexele emise de un centru etern radios.

Într-adevăr, „omul deplin al culturii românești” însumează, ca într-un focar chintesențial, trăsăturile particularizatoare ale unei spiritualități și ale unei istorii. În acest model rezumativ și esențializat se întâlnesc starea pe loc și devenirea, se interferează o viziune eleată și una heraclitiană, ceea ce este veșnic și ceea ce este trecător se învecinează, ca într-un punct de întâlnire și ostoire a contrariilor, de *coincidentia oppositorum*. Cum a fost cu puțință o astfel de identificare a unui destin individual cu un destin național ne-o spune studiul biografiei, dar mai cu seamă studiul diagramei gândului creator al perpetuului neliniștit care a fost Eminescu. A fost dată celui mai reprezentativ poet al timpului și spațiului național o calitate specifică geniului – anume aceea a proiecției mitice a oricărei trăiri. Dar pentru ca această calitate să funcționeze, trebuia să se acumuleze în trăiri o imensă cantitate de travaliu, de energie, de pasiune. O combustie necruțătoare elibera forța necesară mării treceri înspre planul mitic. Simțea, suferea, muncea din greu în zgurile detestatului contingent, pentru ca să aleagă în macrotimp și în macrospații latura lumii, pentru ca grăunțele, murind aici, să încolțească în dincolo. Trudind fără odihnă la istoria neamului,

însușindu-și etapă după etapă din documente, din tradiții, din cărți fundamentale, Eminescu izbutea să extragă din devenire fragmente după fragmente, aruncându-le într-o atemporalitate care le conferea o magnifică, eternă tristețe.

Astfel, genezei poporului român, care a pasionat iscoditoarea sa curiozitate istorică, i-a hărăzit grandioasa imagine mitică din *Memento mori*, unde zeii Daciei și zeii Romei se încleștează într-o crâncenă teomahie, pagină vrednică de a sta alături cu primăvara poeziei hesiodice.

Proiecția mitică avea loc și în *Scrisoarea III*, dându-i o înălțime și o durată care o sustrag nivelului evenimential, înconjurând scena dintre Sultan și Voievod de luciri arhetipale. Încă mai impresionant se arată aerul acela de eternitate care-l însoțește pe Ștefan cel Mare de câte ori e numit, ori înfățișat, ca în *Doina* sau în mai puțin cunoscuta *Mușatin și codrul*, unde pădurea sacră, tărâm magic, ocrotește pe eroul ales, cel fără moarte, căci a fost investit cu o tainică misiune pentru un prezent veșnic. Apoi Horia capătă și el profil mitic (în poemul postum care-i poartă numele), ca și alte personaje din istoria noastră mai veche și mai nouă.

De fapt, gândul organicității, fundamental în concepția politică a lui Eminescu, a dominat și viziunea lui asupra istoriei, determinând în funcție de aceasta și calitatea timpului istoric legat de dezvoltarea propriei nații. Nașterea unui neam nu se putea produce la întâmplare, ci ca un progres de o natură mai înaltă, din planul marilor geneze. Gândind astfel, Eminescu proiecta rădăcinile chiar ale timpului istoric, departe, în planul eternității, în „planul adâncii întocmele” (*Andrei Mureșanu* - 1871), unde accidentele temporale nu pot afecta sensurile cauzale și finale, unde curgerea timpului nu impietează asupra statutului de apartenență la eternitate al națiunii. Era, desigur, un mod metaforic de salvare a istoriei naționale românești bântuite de nefericire, prin relegarea valorilor ei într-un plan al permanențelor, sustras oricărui pericol de desființare.

Dar și spațiul pe care această istorie s-a desfășurat a fost supus acelorași legități ale gândirii eminesciene. Adolescentul pelerin care trecea din Bucovina în Transilvania pe jos, întru amintirea dascălului său Aron Pumnul, care învățase să vadă în Blaj o „Romă mică” și să

strângă la Putna, mai târziu, toată suflarea românească din regiunile încă neunite cu țara, ca un simbol, avea să proiecteze în ordinea unității ceea ce era încă dezbinat, divizat, pentru a construi modelul perfect coerent al patriei. Și aici s-a sprijinit (ca și în considerarea timpului istoric) pe datele puse cu generozitate la îndemână de către înaintași, și anume pe Dacia, simbol ocult, folosit cu impresionantă recurență de Bălcescu, de Kogălniceanu, de Treboniu Laurian, de toți luptătorii pașoptiști inițiați în adevărurile începuturilor. Pentru Eminescu, Dacia însemna tot început, tot geneză, imagine nealterată de timp, topos sacru păstrând vârsta de aur a neamului, omologat cu elementele macrocosmosului, cu cele veșnic durabile. Nucleul, firește, tot mitic, al acestui spațiu de elecțiune este codrul, martorul neclintit al unei lungi istorii și, în același timp, păstrătorul misterios al permanențelor locului, rămas neschimbat de la începuturi, stăpân pe puterile magice ale unei cunoașteri de tip deosebit, dezvăluite de el numai acelor personaje care transcend planul istoriei, trecând în acela al „adânței întocmele”. De aceea are atâta pondere codrul în gândirea mito-poetică a lui Eminescu, fiindcă în el se întâlnesc și se înnoadă într-un sens adânc, cu rosturi ascunse ochiului comun, timpul și spațiul mitic, cauzalitatea și finalitatea mitică, rămășițe dintr-un străvechi mod de cunoaștere globală, congener obârșiilor, mod uitat de istoria contemporană poetului și tocmai de aceea căutat cu atâta fervoare de el, ca o expresie a unității pierdute.

Din capacitatea de proiecție mitică ce i-a fost dată și din coerența viziunii unitare pe care a realizat-o cu un efort uriaș de gândire și creație, Eminescu a constituit cel mai vast univers poetic din literatura română. Nu ostenim și nu trebuie să ostenim a repeta cât de comprehensivă este opera lui în care intră – aproape toată – *Creația!* Ca să putem însă percepe simultan grandoarea universului eminescian, se cuvine să luăm în considerație și unitatea izbutită la nivelul relației dintre fragment și totalitate, într-un fel uimitor, exemplar pentru oricare artist al lumii.

Exegeza eminesciană mai nouă, întregind observația lui Tudor Vianu asupra perspectivei poetului (care privea „foarte de sus și foarte de departe”), i-a adăugat dimensiunea adâncimii plutonice (Ion Negoitescu), precum și centrarea lui Eminescu „în zona categorială a depărtării” (Edgar Papu), ceea ce dă întregului spațiu al universului său atât de vast un „plin” unic, o țesătură vie și densă. De aceea nu mai

revenim asupra modalităților specifice de reprezentare întreprinse pe Lună, a arhitecturilor celeste ori neptunice etc. Dorim doar să relevăm încă o dată unitatea și totalitatea viziunii nu la nivelul creației în general, ci la nivelul câtorva opere izolate, considerate, deoarece ne aflăm în fața unui romantic gândind unul în relație cu totul, drept fragmente ale unei amețitoare intertextualități, rod al unei deschideri inegalabile înspre adevărurile fundamentale păstrate în spiritualitățile tradiționale. Dar „fragmente” acestea, denumite convențional de noi ca atare după niște gânduri ale lui Friedrich Schlegel, au și ele o coeziune și o unitate reproducând, la nivelul microstructurilor, problematica gravă, esențială a macrostructurii creației eminesciene, a gândirii mito-poetice. Micile piese lirice cu tematică erotică, de la *Sara pe deal*, la *Floare albastră*, la *Povestea codrului*, de pildă, trec drept fermecătoare expresii ale tânjirii după clipa de iubire viitoare ori stinsă. Dar asta numai la o lectură de suprafață; pătrunderea avizată prin nivelul fonematic făcându-te să aluneci într-o adevărată țară a minunilor unde te întâlnești cu alte lumi, cu alte coduri de semnificații. Mult citata *Floare albastră* iese din regimul comun al poeziei de dragoste și chemarea iubirii devine singurul punct de sprijin în contingent pentru gânditorul care-l disprețuiește. Versul de încheiere nu e decât concisul comentariu la dispariția iubirii din univers, premonitoriu pentru dezvoltarea mai târzie a aceluiași gând filosofic în *Scrisorile IV* și *V*. Erosul stăpân dă viață universului într-o înflorită vară perpetuă, plină de armonie, dar, odată dispărut, lasă totul pradă morții, disoluției, pustiirii. Abia schițată, cu o grație care abia ascunde tristețea, în *Floare albastră*, polaritatea prezența iubirii - absența iubirii se structurează cu o forță extraordinară în simetria *Scrisorii IV*, ca și în contrastele din *Scrisoarea V*, rezolvabile în punctul zero al indiferenței, al răcelii. Omniprezent, mitul se decelează și în subtextul versurilor din *O, rămâi...*, ca și în paginile de proză ale nuvelei fantastice *Sărmanul Dionis*.

Fericita stare de confuzie între vârsta de aur perenă a naturii și vârsta de aur a copilăriei, pe care codrul a dorit s-o prelungească aruncând o chemare plină de iubire eroului-copil pentru a-l feri de ieșirea din binecuvântata stare dintâi, s-a rupt din rațiunile acelea care transformă necesitatea în destin. Și ultimele versuri din *O, rămâi...* rostesc o întrebare amară despre caracterul ireversibil al acestei vârste

de aur, întrebarea care pune semnul identității între copilărie și natură: „Unde ești, copilărie,/ Cu pădurea ta cu tot?”

Singurul mijloc de întoarcere în armonia pierdută este iubirea, care ar îngădui, prin puterea ei vrăjită, regresiiile necesare pentru atingerea acelei stări dintâi, și anume regresia în copilărie și apoi în vis.

De altfel, și visul demonic de demiurg al eroului din *Sărmanul Dionis* se săvârșește tot prin puterea cuplului de îndrăgostiți care izbutesc să refacă, o clipă, unitatea originară, întreprinzând un voiaj cosmic. Orgoliul luciferic îl prăbușește însă pe erou ca în marele mit al primei căderi. Și așa mai departe. Oriunde, în orice pagină, mitul degajă forța aceea poetică misterioasă după care aspiră oricare artist. Căci Eminescu a exprimat, și la nivelul miturilor, particularitatea specifică de sinteză a spiritului românesc.

Vorbim mereu despre inspirația vedică în cosmologia spusă în *Scrisoarea I* cu simplitatea și siguranța unui poet văzător care parcă asistase la creație. Dar mitul acela străvechi, a cărui prezență într-o gândire și într-o operă cheazăuiește neuitarea obârșiiilor, dat esențial pentru păstrarea unei spiritualități înalte, a fuzionat rodnic cu alte surse pentru a intra în sistemul inteligibilității europene. Momentul acela al trecerii de la neființă la ființă atât de ambiguu, de incert exprimat în *Imnurile vedice*, capătă la Eminescu o valorizare estetică de o strălucire compatibilă cu jubilația luminii din oratoriul lui Haydn sau cu momentul însuflețirii lui Adam din fresca lui Michelangelo de pe plafonul Sixtinei. Tradiție hindusă, tradiție gnostică, epistemologie kantiană, voință de a trăi schopenhaueriană și câte alte filoane se discern din nașterea lumii, după cum în stingerea din aceeași *Scrisoare I* (simetria contrariilor funcționează și aici ca mai peste tot) se alătură surselor hinduse imagini din *Apocalipsa* lui Ioan și frânturi de teorie științifică europeană. Tentația reprezentării genezelor, permanentă în gândirea eminesciană, nu s-a consumat însă numai în această cosmologie devenită clasică. În *Lucașfârul*, referindu-se la ordinea succesiunii entităților în creație, Demiurgul îl numește pe Hyperion, „Cuvântul meu dintâi”, stărnind surprinderea prin suprapunerea curioasă a mitului păgân despre Hyperion cu doctrina despre Logos, într-un poem pornit, cum se știe dintr-un basm cules de Kunisch.

Și, în *Călin (file din poveste)*, basmul despre Zburător și fata

de împărat, având unele înrudiri cu mitul despre Eros și Psyche, culminează cu un moment de refacere a lumii, cu nunta, echivalând cu o nouă cosmologie. Prin nuntă, tehnică de reintegrare, cuplul reunite devine unitate originară, recăpătându-și toate puterile, împreună cu natura și fapăturile ei. Pădurea redevine proaspătă și magic însuflețită, îmbrăcând aspecte edenice, apele își compun și ele o hartă a totalității, de la izvoare până la locul stăpânit de puterea selenară. Versul ținut de Tudor Arghezi drept cel mai eufonic din poezia românească: „În cuiabar rotind de ape peste care luna zace” conține o tulburătoare imagine cosmogonică, alăturând „cuiabarul” apelor primordiale și luna în chip de ou și susținând astfel, prin simbolurile unei lumi regenerate, nunta tainică, hierogamie ce reunește într-o unitate originară refăcută două personaje supranaturale, Făt Frumos și Zâna.

Obsesia miturilor cosmogonice în țesătura mito-poetică a gândirii eminesciene explică și denotă aspirație aprigă spre absolut, spre refacerea unității pierdute, căci de fapt „basmele” marelui artist spun tocmai istoria arhetipală a ființei, unitatea inițială ruptă, suferința și tribulațiile, apoi regăsirea unității, nou izvor de viață, de putere, de nemurire. Și, prin aceasta, un alt prag înalt de poezie este suveran trecut de cel dintâi dintre poeții români.

Venirea târzie în orizont european i-a mai îngăduit acestui ultim romantic o sinteză de ordin stilistic, morfologic. Se spune, în general, și pe bună dreptate, că nu se poate stabili un profil stilistic distinct al romantismului. În linii foarte mari însă, fără pretenția exactității absolute, s-ar observa trei modalități principale cărora li se subsumează cele mai numeroase expresii stilistice. Prima ar fi cea de tip byronian-hugolian, eliberatoarea energiilor formei strânse, încorsetate de clasicism. Ipostaza aceasta, născută totuși dintr-o retorică moștenită de la clasicism, se distinge printr-o gesticulație largă și o tendință evidentă spre redundanță, legată desigur de tipologia eroilor răzvrățiți. Supraîncărcarea caracterizează modul acesta stilistic ce acumulează elemente cu o anume exterioritate a expresiei: exclamații, interogații, interjecții, rapeluri (principiul reiterației ținând strict de redundanță), anaforele și epiforele, oximoroane alăturând contraste violente. Ritmurile sunt îndeobște ample, versurile tumultoase. Efectul – grandilocvent, declamatoriu.

Cea de-a doua ipostază stilistică ni se pare a se fi născut sub înrâurirea modelului folcloric, o anumită *cantabilitate* degajându-se din ritmurile scurte și susținute asemănătoare celor populare. Și, poate nu întâmplător, unul din poeții cei mai înzestrați cu această coardă a muzicalității a fost Clemens Brentano, care a colaborat cu Achim von Arnim la editarea celebrei culegeri de producții folclorice *Des Knaben Wunderhorn* (*Cornul minunat al băiatului*). Iar lirica lui Heine stă și ea sub același semn al armoniei versurilor, sub semnul unei înalte eufonii, care a făcut-o așa de potrivită pentru *Lied* (de altfel *Lied*-ul e rezultatul specific al fuziunii dintre cuvânt și son muzical atinse deliberat de poeții și muzicienii romantici).

În cea de-a treia ipostază ne aflăm la antipolul celei dintâi, adică în registrul deosebit de grav al maximelor reducții. O solemnitate severă refuză poeziei orice podoabă. Cuvântul redat demnității sale originare își recapătă forța și transparența de logos, exprimând ființa cea mai adâncă. În această ipostază, se poate înscrie Nerval, dar mai cu seamă, Novalis, autorul interiorității pure a *Imnurilor către Noapte* (*Hymnen an die Nacht*).

Pentru oricine familiarizat cât de cât cu creația eminesciană, se recunoaște, în fiecare ipostază amintită, câte o etapă a devenirii ei. O expresie abundentă însoțește poezia tinereții răzvrățite în care eroul este revoluționar, profet, demon și cuvântul răsună ca un strigăt de irepresibile violențe. Chinuit, colțuros, involburat, veșnic în coliziune cu celelalte, acesta suferă de o exacerbare superlativă care-i scade considerabil puterea, grandilocvența fiind invers proporțională cu valoarea de sugestie.

Când intrăm într-a doua perioadă de creație, după '73-'74, suntem confrunțați cu un tărâm de plenitudine, scânteind de lună și ape, îmbălsămat de căderi de flori. Ieșit din complexul luciferic care afecta grav și cuvântul, eroul crede un timp în puterea reconciliatoare a iubirii care-l înconjură cu un univers însuflețit de tainice corespondențe, învăluit într-o bură de vrajă. Dulci sinestezii glăsuiesc muzical, colorat și parfumat în *Lacul*, *Dorința*, *Povestea codrului*, *Făt-Frumos din tei*, *Crăiasa din povești*, în *legato*-uri dintre cele mai melodioase, ocrotind somnia fermecată a îndrăgostiților.

De la această maximă muzicalitate, generând valori sonore de

bogată sugestivitate și deschizând drumul sugestiei simboliste, poetul a trecut la o ultimă etapă de creație, de reducere, de procedee-minus. Înlocuirea Erosului cu Thanatos a născut în el setea de stingere, de repaus, de întoarcere spre cele eterne, ale căror drumuri brăzdează spațiul interior, adâncimile abisale. De la mijloacele redundanței juvenile, de la mijloacele stilului muzical al etapei mediane, el ajunge la concluzia și simplitățile aproape geometrice ale maturității (*Peste vârfuri, Și dacă, Glossă, Sonete* etc.), în care transparența expresiei se asociază cu cea mai concentrată densitate semantică, anunțând atingerea acelei perfecțiuni după care tânjise toată viața, considerând-o ultima etapă a clasicității și care a deschis căile poeziei românești moderne.

Iar poeții cei mai însemnați care și-au făcut ucenicia pe textele eminesciene, fie că se numesc Arghezi, Blaga, Barbu, Voiculescu, fie că vin dinspre tradiționaliști ori moderniști, fie că elogiază direct pe inegalabilul înaintaș, pornesc în realitate toți de la viziunea lui despre cultura românească, de la creația lui ca treaptă și reper spre înălțime, de la lucrarea lui titanică asupra limbii românești potențate în toate latențele. Și, prin delimitări față de opera eminesciană, prin raportări explicite ori tacite, miraculoasa continuitate se produce, cu sau fără voie. Căci opera aceasta, cu toate implicațiile de comunitate de obârșii și țeluri cu cultura noastră, pătrunde adânc în noosfera noastră, în conștiința specificității naționale, devenind un factor activ al determinărilor românești istorice și spirituale.

EMINESCU ȘI ROMÂNIA

– NOILE PRELECȚIUNI ALE JUNIMII –

După ce am fixat titlul acestei prelecțiuni, mi-am dat seama că de fapt făcusem o formulare eronată. A spune Eminescu și România e ca și cum ar fi două lucruri distincte, este a spune un neadevăr. A spune, în schimb România este Eminescu este un adevăr fundamental pe care maestrul Bogza l-a enunțat acum câțiva ani. Sunt puțini artiști pe lume cărora li se cuvine cinstea identificării absolute cu neamul pe care îl reprezintă. Firește, condițiile de îndeplinit sunt atât de grele, încât raritatea suprapunerii este foarte mare. Dar care, oare, sunt acele condiții pe care trebuie să le îndeplinească un artist, un mare creator, un gânditor, un erou, pentru ca el să se identifice în așa măsură cu neamul său, cu țara pe care o reprezintă? Mai întâi e vorba, desigur, de exprimarea întregă, din adânc, a unei limbi naționale. De unificare, de strângere laolaltă, cât se poate de coerentă, a tot ceea ce înseamnă factor de limbă națională. Apoi, poate fi vorba de exprimarea întregă, cât se poate de adâncă a unei epoci date. Poate fi vorba și de condiția accesului la miturile naționale. Poate fi vorba de o consimțire esențială, de durată, la tot ceea ce înseamnă un proces istoric. Dar, la toate aceste condiții răspunsul poate fi pozitiv pentru mult mai mulți gânditori, mult mai mulți artiști, mult mai mulți eroi ai unui neam, decât pentru unul singur.

Eminescu a avut acel merit unic, dacă a fost meritul lui sau al destinului lui uluitor, nu știu, a avut meritul unic al unei identificări totale cu spațiul național și cu timpul românesc. Și, uitându-ne la identificarea sa totală cu aceste două categorii fundamentale ale unei

existențe, trebuie să o înțelegem într-un chip misterios, într-un chip tainic.

Suntem în fața unui geniu dintre acelea care poartă un mir înalt pe fruntea lor. Sunt puțini în lume aceia care-l poartă. Eminescu este de tratat în perspectiva unei alchimii, repet – tainice. El, ca un purtător de piatră filosofală, cum sunt aceste genii miruite, atingând totul în contingent, a proiectat totul în absolut. Deci trebuie să-l înțelegem, ca atare, pe aceste două coordonate, continuu. De aceea, când vorbim despre spațiul românesc și identificarea lui Eminescu cu spațiul național, trebuie să înțelegem lucrurile într-un proces destul de îndelungat de inducție. Și să ne înălțăm pe urma lui, în trepte. Spațiul național i-a apărut adolescentului într-un chip ispititor. Spațiul național: pentru el asta a însemnat la început satul și pădurea și codrul. După aceea a început să însemne Moldova, după aceea a început să însemne fiecare provincie românească. Și, așa cum fiecare dintre noi, nu cunoaștem bine un oraș, nu putem spune că-l avem în stăpânirea noastră decât dacă l-am făcut de mai multe ori cu piciorul, adică, simțindu-l, integrându-l în ființa noastră, integrându-l cu aura lui, așa Eminescu a început să-și integreze spațiul național ființei sale fizice încă de foarte timpuriu. Gândiți-vă la vogațiile acelea de copil pe pământul Moldovei și al Bucovinei, gândiți-vă la pelerinajul de mai târziu din anii adolescenței, când începe să ia cunoștință de necesitățile reale ale continuității. Gândiți-vă la momentul când Aron Pumnul a aprins în inima lui dorința arzătoare de a vedea Ardealul, de a vedea Transilvania. Gândiți-vă la pelerinajul pe care Eminescu l-a făcut pe jos de la Cernăuți, la Blaj, cu intenția de a contempla „Roma mică”. Vă amintiți de aceste rânduri scrise de niște întâmplători studenți blăjeni, care s-au întâlnit cu Eminescu pe drum și au văzut tulburarea lui extraordinară când, ajunși în preajma Blajului, s-a sculat, a ridicat căciula și a spus: „Te salut, Romă mică!” Sigur, Transilvania este pentru Eminescu un tărâm al opțiunii sale adânci. Aduceți-vă aminte cum îl sfătuia pe Slavici, după ce fuseseră la **Timpul** împreună, să se ducă și să scoată **Tribuna** la Sibiu!

La Putna, ideea lui a fost să se aducă o urnă cu pământ din toate ținuturile locuite de români. Spuneam că a desenat harta integrală, eternă a României. Acolo, în urna aceea, în care se afla pământ din

toate colțurile locuite de români, Eminescu a sintetizat dintr-o dată, a simbolizat viziunea sa integratoare asupra a ceea ce înseamnă fenomenul românesc. Mai departe, când artistul a devenit ceea ce-a devenit, acela care se plimba între cosmogonii și apocalipse, acela care vedea obârșiile, le căuta și pe ale sale, și pe ale neamului. Căuta însetat originile, ca orice bard mare al lumii vechi – fiind ca un avatar indic în privința aceasta – căutător de origini, – acest mare artist n-a rămas însă în apocalipsă și în cosmogonii, ci a introdus în opera lui, după anii '74-'76, deci după întoarcerea acasă, din nou satul și codrul. Suntem pe drumul transformării sau al mutației aceleia care îl face să se proiecteze din contingent spre absolut. Încep să apară semnele hărții transformate, hărții integrale a României, transformate în hartă mitică, în hartă magică. Satul, codrul, și mai cu seamă codrul, capătă pentru Eminescu acele valențe pe care le are codrul în gândirea indică, pe care le are codrul în gândirea adâncă a germanilor, în gândirea tradițională a dacilor, gândire pe care Eminescu începe să încerce s-o scoată la iveală. Orizontala istoriei, orizontala timpului și a spațiului sunt dublate la el de o incursiune – cum spunea Sadoveanu – de scafandru uimitor înspre lumea miturilor, înspre lumea aceea a obârșiilor ascunse. Și satul și codrul – cum spun, încep să semnifice mai mult decât până acum, înspre o altă ordine, care întregeste de fapt ordinea ceastălaltă. Și în cele din urmă, Eminescu va și fixa într-o poemă de maturitate granițele de răsărit și de apus ale României înaintea României mari.

Pentru Eminescu, deci, Transilvania și Banatul și Crișana au fost parcurse și integrate, cum spun, într-un peisaj interior, care n-a făcut decât să se lărgească continuu. Fiindcă, mai departe, cu trupele de actori ca sufleur, cu trupa lui Pascaly a mers peste tot și a cunoscut fiecare loc românesc, și l-a integrat într-o totalitate, fiindcă meritul fundamental al lui Eminescu în ceea ce privește spațiul național a fost unul inegalabil. El a desenat de fapt harta eternă a României. Și această luare în posesie tinerească (fiindcă a fost de fapt, o luare în posesie) a însemnat un contact direct, nemijlocit, întreprins cu venerație, cu pietate. El a fost în toată viața lui în ceea ce privește aspirațiile românești, un pelerin neobosit. Și etapa aceasta de cucerire a fiecărui loc românesc cu jertfă, cu sacrificiu, cu suferință, a însemnat o primă parte de realizare a totalului, a globalului peisaj românesc. Mai târziu,

la Viena, avea să se întâlnească cu studenți români din toate părțile locuite de români. Acolo a cunoscut pe românii din Pind și a căpătat pentru el o mare stimă și o mare dragoste. Acolo s-a întâlnit cu Slavici și cu toți ceilalți, acolo ei au gândit împreună, după ce l-a gândit el, un plan de unitate culturală românească, care, zicea Eminescu, este atât de necesar înaintea unității politice. Unitatea culturală trebuia să precedă, în gândul lui, unitatea politică și a precedat-o, de altfel. Și a început acel tânăr între 19 și 22 de ani, cât avea în etapa vieneză a vieții sale, a început să lucreze cu o pasiune nemaipomenită – politică (eu socot că Eminescu se pregătea atunci pentru o astfel de carieră). I-a fost dat gândul la o parte de nefericirile care s-au întâmplat în legătură cu marea sărbătoare de la Putna, dar el a dorit să contureze o splendidă devenire istorică și în viitor pentru neamul său. Gândea repertorii teatrale, încuraja scriitori, artiști, voia să creeze, pretutindeni, focare, nuclee de cultură care să dăruiască o imagine globală și coerentă a culturii românești. Și așa zice că o treaptă interesantă, intermediară, în acest drum de la imediatul istoric, de la contingent înspre treptele cele mai înalte ale adevărului absolut, o marchează sărbătorirea de la Putna. A fost, toată, opera lui, ca de obicei, ascunsă cu o umilință inegalabilă, fiindcă acesta este factorul decisiv al duratei, să te umilești, să te ștergi pe tine însuși, ca să te proiectezi în absolut și în eternitate. S-a șters pe sine total, ca întotdeauna, în fiecare împrejurare care a depins de voința lui. Tânărul și-a proiectat viziunea în viitor așa cum și-a proiectat-o în trecut, fiindcă n-a suportat nici o clipă situația de imperfecțiune a prezentului – refuzul lui de romantic față de prezent era nu altceva decât o sete enormă de absolut. Și astfel, din integritatea spațiului văzută de la origini înspre viitor, derivă și viziunea unui timp național. Dar momentul în care spațiul românesc se concentrează într-un simbol de unitate, menit să exprime caracterul adânc, mitic al hărții românești, este momentul acela în care, printr-o reducere maximă, poetul ajunge să strângă harta românească într-o singură metonimie, într-o metonimie în care termenii au o încărcătură conotativă de alt ordin decât aceea de contingent: **râul, ramul. Râul, ramul** mi se pare mie a constitui o efigie, sau a fi o inscripție în efigie, lângă imaginea lui Mircea, în clipa în care, în *Scrisoarea III*, Mircea este tratat ca un personaj mitic, fiind, în același timp, un personaj istoric. Mircea este un Cronos, care schițează,

ca o bătrână zeitate, niște gesturi arhetipale, niște gesturi ancestrale, relatând lui Baiazid care sunt împrejurările, care sunt situațiile noastre – arhetipale, și care sunt reacțiile noastre firești. Mircea nu-l citise pe Herodot, firește, dar Eminescu, punându-l pe Mircea să-i replice lui Baiazid, trimitea la trei amănunte din „Istoriile” lui Herodot: la primul invadator venit împotriva poporului nostru, Darius al lui Istaspe, la cererea insolentă de pământ și apă a acestui prim tiran invadator și la durarea unui pod peste Dunăre. Toate cele trei detalii se găsesc în *Istoriile* lui Herodot. Deci, Mircea, nu știm, nu citise, sau poate citise pe Herodot, dar el învățase lecția strămoșilor săi, pentru că Mircea este una din verigile în care **Eminescu întrupează pe aceia care asigură continuitatea neamului său, fie că e vorba de eroi, cum spuneam, fie de gânditori, de poeți, de artiști. Și Mircea este unul din aceia care reschițează gesturile tradiționale.** Situația noastră arhetipală este fixată ca atare și *râul, ramul* se înscriu lângă figura lui Mircea. Figura de penat, figură scoasă într-adevăr din istorie și înălțată undeva în zonele eternului, primăvăratecului veșnic mit.

Deci, de la parcurgerea, însumarea și integrarea unui teritoriu cu tot ceea ce înseamnă pământul și apa și copacii și cerul lui până la această splendidă metonimie, aproape unică în istoria poeziei românești, Eminescu nu face altceva decât să definească în ipostaze diverse, cum spuneam, într-o ordine și alta, în contingent și-n absolut, spațiul românesc. Și dacă a desenat harta eternă a României, Eminescu a legat-o și de timpul nostru istoric. E interesant de văzut cum acest mare romantic îndârjit împotriva timpului, acest demiurg aproape încrâncenat împotriva timpului pe care-l considera ucigător, timp destructiv (ca și Shakespeare), a timpului pe care-l percepea cu groază („și timpul crește-n urma mea, mă-ntunec”), îl simțea fizicește, îl simțea aproape tactil, putea să-l considere, pe de altă parte, mărunț, inconsistent, factice. Acest mare luptător împotriva timpului mic, acest detestator al timpului comun, nu concepe nimic în afara macrotimpului în care se mișcă, precum Dan din **Sărmanul Dionis**, cu ușurință.

El e ca un fel de rege Arthur care va reveni când poporul va avea nevoie de el. De altfel, în câteva poeme postume despre codru, despre pământul acesta al nostru, tainic și misterios, așteaptă ca Decebal să sune din corn și să-și adune oștile, pentru ca neamul aflat în restriște

să-și regăsească împăcarea și echilibrul. Decebal, pe de o parte, Dochia pe de altă parte. Dochia este un foarte interesant personaj de divinitate tutelară feminină, un fel de maică protectoare a pământului acestuia; are condițiile pe care, în general, le dețin marile maici eterne, acelea care dau viață, le au în istoria spiritualității popoarelor. Ei bine, în Dochia, Eminescu încearcă să întrupeze un principiu de viață eternă, o fântână neistovită a tinereții și a vieții. Fiindcă Dochia, în *Povestea Dochiei și ursitorile*, dă naștere unui fiu, dintr-o căsătorie cu un împărat din Apus care, după toate semnele, este Traian. Și copilul lor, care nu cunoaște bătrânețe, care nu va cunoaște moarte, este nu un Euforion născut din amorul lui Faust și al unei inconsistente Elene, ci devine o permanență, o matcă de viață eternă. **Cu continuitatea neamului se măsoară timpul național.** Și din Dochia pornește acest flux continuu care este poporul român.

Ștefan aparține aceleiași lumi, căreia îi aparțin Dochia și Decebal, în mintea lui Eminescu. El este unul din cei care **resacralizează timpul istoric**. Interesant e că într-o altă poemă, tot postumă, în stil popular, lui Ștefan Mușatin i se atribuie aceleași calități, aceeași adjectivare mitică. Mușatin trăiește prin adolescența lui înflorită în mijlocul codrului, topos mitic prin excelență. Codrul încearcă să-l rețină, dar opțiunea e făcută și tânărul iese în lume, atras de farmecul irezistibil al chemării destinului. **Timpul are nevoie de întinerire și fiecare verigă se dăruie pe sine, întinerindu-l prin jertfă și cunoaștere; îl resacralizează și-l face din nou să curgă puternic și tânăr. Timpul acesta puternic și viu și tânăr este timpul istoriei neamului și timpul acesta va continua fără oprire.** Eminescu, precum nimeni altul, s-a cufundat în fiecare dintre etapele istoriei pe care le-a evocat. Și istoria aceasta este bine situată de elevul lui Aron Pumnul. Cunoștea desăvârșit etapele istoriei românești și mai cu seamă se oprea pe punctele nodale, **pe punctele de sacrificiu, pe punctele de durere**, pentru că știa că acolo este **botezul marilor refaceri spirituale ale neamului**. De aceea a proiectat nenumărate poeme epice sau dramatice, în legătură cu atâtea personaje. De aceea a ajuns până la Horea, pe care-l arăta ca pe un titan, ajungea apoi la Mureșan, pe care-l făcea poet orfic, un fel de *poeta vates*, și apoi la toți ardelenii de la '48. Pentru el, Câmpia Libertății fusese un moment de luare de contact nemaipomenit, de emoție extraordinară, ca și catedrala

din Alba-Iulia, unde l-a auzit pe Cipariu vorbind. Apoi Bălcescu i s-a părut lui extraordinar și l-a evocat în articolele din **Timpul** în legătură cu apariția „Istoriei românilor sub Mihai-Vodă Viteazul” și așa mai departe. Și nu numai atât, dar mergea până în vremea lui, l-a iubit pe Cuza foarte mult, l-a prețuit. Se știu mai puțin lucrurile astea... Pe când era student la Viena, s-a dus la Cuza în 1870, de Anul Nou, cu o delegație de studenți, la sanatoriul unde se afla fostul domn, bolnav. L-a vizitat. Și povesteau colegii cât a fost de emoționat, de tulburat după aceea. Apoi despre Independență a scris niște lucruri admirabile, deși era membru al partidului conservator; și, deși avea față de liberalii de la guvern netă atitudine de dispreț, spunea: „Independența... e suma vieții noastre istorice”... nu este un „copil găsit”... „ci un prinț care dormea, cu sceptrul și coroana alături”. Din această superbă afirmație eminesciană înțelegem ce însemna pentru el Independența. De altfel, pentru el, totul se lega într-un continuum, marcat de acele verigi importante care refac sensul viu al timpului.

Și aș vrea să relev un lucru mai puțin cunoscut, în legătură cu el însuși și cu raporturile lui cu istoria.

El se socotea, cu smerenie, o mărunță verigă în lanțul marilor personalități care contribuiau la istoria neamului și la prefacerea timpului. Era, se socotea, un simplu lucrător în acest nesfârșit suieș al eforturilor noastre de neam. Dar, din când în când, mijea în el, aproape împotriva voinței lui, un gând curios de identificare cu câte-un personaj de primă înălțime din istoria noastră. Și-aș vrea să semnalez așa... ca pură ciudățenie, un lucru. Știm toți câte ceva despre acele versuri cu caracter autobiografic: „Fiind băiet, păduri cutreieram...” Erau spuse despre sine lucrurile acestea. Dar există o variantă colaterală la *Mușat și ursitorile*, deci o variantă închinată lui Ștefan și care sună așa: „Fiind copil, păduri cutreiera/ El se culca ades lângă izvor/ Și brațul drept el îl punea sub cap...”

Mie mi se pare absolut senzațională această suprapunere de rânduri autobiografice cu o încercare de a da o scurtă biografie a copilăriei marelui Mușatin. Mi se pare că, dincolo de voința lui, lucrau niște forțe care-l purtau spre o recunoaștere uluitoare. Și-aș vrea să mai amintesc aici de o poezie iarăși mai puțin cunoscută, o postumă, *Visul*, superbă poemă rimbauldiană: „Pluteam pe-un râu/ Sclipiri bolnave...” etc.,

etc. E vorba de o imagine onirică, în care eroul, purtat de ape, intră într-un dom, descoperă o imagine voievodală, „un chip ca-n somn”, „în albă mantie de Domn”, sub al cărui văl își descoperă dublul. Nu știu dacă **Blaga**, care a vorbit despre ideea voievodală la Eminescu, a cunoscut acest poem – *Visul*. **Nu știu dacă a făcut ipoteza aceasta pe care mi-am permis s-o fac. Firește, e un lucru poate mărunț, dar pe mine mă interesează concordanța continuă, probabil neconștientizată, între marele poet și acela pe care îl considera a fi cel mai mare erou al neamului, păstrătorul fără moarte al mândriei poporului nostru: Ștefan Mușatin. De ce spun asta? Pentru că poetul umil și smerit, în această ipostază voievodală, pe care conștient n-o trăia (și care venea din altă parte, din străfunduri de ființă, dintr-o *psyche* foarte complicată și foarte veche), poetul se simțea față de neamul lui, de poporul român, cu niște răspunderi, cu o iubire, cu o dorință profundă de a-l salva. Se simțea într-adevăr un fel de voievod al lui. De aceea, spun, Blaga a avut o intuiție formidabilă, dacă n-ar fi cunoscut aceste fragmente, când a vorbit despre ideea voievodală la Eminescu. Și Cotruș, într-un mare poem, tot așa, se ducea la Eminescu în pelerinaj, ca haiducul la voievod. Și se pleca, tot așa, oferindu-i ascultarea lui, supunerea lui. Puterea lui. Deci, identificarea aceasta cu timpul și cu spațiul, este aceea a unei ființe de excepție sub raportul spiritului, a unei ființe de excepție în absolut, a uneia care stătea de vorbă cu eroii, care se chema Hyperion, dar care, pe pământ, sau îndreptat spre pământ, era un sărman poet, un sărman artist, lucrând însă cu o fervoare nemaipomenită la ceea ce i se părea lucrarea vieții lui. Nu putuse atinge niște țeluri, le-a atins pe celelalte, postum. Poate n-a știut niciodată cât este de exponențial, dacă se poate spune așa, pentru poporul său, cât este de reprezentativ pentru neamul acesta. A avut intuiții fulgurante doar, abia noi știm astăzi ce-nseamnă Eminescu pentru cultura românească, și nu numai pentru cultura românească, pentru natura românească, pentru toată spiritualitatea noastră. Și Blaga, pe care l-am citat, spunea cu o mărturie de mare poet și gânditor, (cel dintâi a spus-o totuși Maiorescu): „Eminescu este cea mai înaltă întrupare a înțelegerii române”. Iorga spunea: „Expresia integrală a sufletului românesc”, Sadoveanu, pe care l-am citat, spunea: „scafandru uimitor în adâncurile spiritualității românești”, Dinu Noica spunea „Omul deplin al culturii românești” ș.a.m.d. Adică ne raportăm**

mereu, astăzi, la cel care a întrupat mai bine decât oricine, în această țară, România. Suntem în fața lui cu o conștiință reală a înălțimii pe care el o reprezintă. Fiind cel mai înalt, a văzut cel mai departe. Și rămâne văzând cel mai departe. Dar, fiind cel mai înalt, este în același timp, pentru noi, un fel de geniu tutelar al acestui pământ, este, pentru noi, modelul etern al devenirii noastre ca oameni, ca individualități distincte, și mai cu seamă, modelul nostru etern ca români, purtătorul „geniului neîmbătrânit al istoriei Românilor”.

Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu și România*,
în: „Dacia literară” (Iași), an. 17, nr. 67, iul.–aug. 2006, p. 3–4

RĂȘUNETUL EUROPEAN AL OPEREI LUI EMINESCU

Omagiind astăzi pe marele poet al acestui pământ, nu voi încerca să număr limbile și idioamele care s-au deschis pentru a primi uimitoarea frumusețe și neclintitele adevăruri tainice ale operei sale. A spune că el și-a câștigat universalitatea numai pentru că a fost tălmăcit până într-atâtea colțuri de pământ ar fi sărac și neadevărat. Ne bucurăm, firește că versurile lui răsună în Japonia și în Brazilia, în țările arabe ori în India, în muzicala limbă a lui Tagore, după ce au trecut aproape prin toată Europa. Dar nu asta este măsura măreției lui. Chiar în cele mai bune traduceri, esențele nu transpar decât în parte, iar vorbele, miraculoasele lui vorbe se șterg, se umbresc, cum se întunecă parcă o piatră prețioasă după o nepotrivită tăiere sau o substanță rară căreia îi expui inima la lumină. Spuneam acest lucru la o întâlnire care i-a fost, printre multe altele, închinată de *Societatea Mihai Eminescu*, de pe lângă Universitatea din Freiburg în Breisgau, în iarna anului 1971. Acolo, în munții Pădurea Neagră, aproape de izvoarele Dunării, s-a vorbit despre ceea ce este sau nu traducibil în poezia română și în opera cu infinite modulații muzicale a lui Eminescu. Și, desigur, ne-am uitat cu un acut sentiment de neputință chiar la cele mai izbutite translații, înțelegând ce departe ne aflăm de inefabilele valori ale originalului.

Am încercat același sentiment când am alcătuit, la editura Albatros, o primă ediție plurilingvă masivă, și am făcut selecția după cele mai bune versiuni intermediare, unele din ele datorate chiar unor poeți de marcă. Doar din când în când răsuna câte un vers care, printr-o concentrare neobișnuită de sensuri și o fluiditate sonoră ieșită

din comun, amintea timid, de departe, de textul care răsună în inima noastră ca din străfundul vremurilor.

Trebuie să insistăm însă în găsirea unor echivalențe vrednice de opera eminesciană care să mijlocească transmiterea magnificului său mesaj în lume, atâta vreme cât limba română nu este una de circulație universală. Oricum, traducerile sunt instrumentul indispensabilei comunicări, măcar a câtorva niveluri din nesfârșitele trepte ale înțelegerii acestei creații.

Dar răspândirea faimei poetului se realizează și prin lucrarea principală și plină de fervoare a romaniștilor din toată lumea.

Într-adevăr, un cercetător străin care se apropie de limba și cultura noastră trăiește șocul Eminescu. În funcție de adâncimea gândirii și soliditatea gustului, acest prim impact al personalității și operei poetului român se transformă în atașament durabil, în sursă de interpretări și analogii prețioase prin perspectiva nouă a abordării. Fiecare cercetător îl integrează propriului său univers, unei noi rețele de legături și interdeterminări, în așa fel încât poetul român pătrunde în cele mai neașteptate configurații, dobândind de fiecare dată un spor de înțelegere și de înălțare.

Și dacă cei mai mulți traducători ai lui Eminescu au fost germani, interpreții cei mai pasionați s-au recrutat din rândurile specialiștilor italieni, care s-au slujit și de propriile lor tălmăciri, adesea remarcabile. De la Ramiro Ortiz, maestru al lui George Călinescu și mare prieten al lui Perpessicius, a pornit seria comentatorilor italieni ai lui Eminescu, continuând cu Carlo Tagliavini, Mario Ruffini și atâția alții, culminând cu Rosa del Conte, a cărei carte a apărut cu prilejul comemorării a 75 de ani de la moartea poetului. *Eminescu sau despre absolut*¹ înseamnă, în ordinea confirmărilor, atestarea cea mai deplină a ceea ce numim universalitatea poetului și a operei sale. Strălucita intelectuală italiană, șefa catedrei de limbă și literatură română de la Universitatea din Roma, s-a apropiat, cu dragoste infinită, de adâncimile întrebărilor despre lume puse de poet și le-a explorat în lumina neîntreruptei drame a condiției umane care stă în centrul liricii eminesciene. Moartea și viața și iubirea, lupta cu categoriile, cauzele prime, jocul între esență și

¹ Rosa del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1964.

speranță, religia și etica, viziunea cosmică, toate au fost strânse într-o magistrală demonstrație, venită a afirma în Eminescu unul din cei mai mari poeți europeni prin aspirația sa către absolut și către un ideal estetic tot mai desăvârșit.

Tot în acei ani apăreau alte două cărți de răsunet, *La genèse intérieure des poésies d'Eminescu* a profesorului Alain Guillerrou de la Sorbona, notoriu românist european și *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, datora regretatului profesor Laszlo Galdi de la Budapesta. Fiecare pe nivelul său de interpretare, genetic și, respectiv, stilistic, făcea o nouă deschidere spre opera poetului, în lumina unor metode moderne. Și specialiștii străini continuă investigațiile lor curioase, neobosite pentru a afla mereu mai mult despre gânditorul și artistul român. Chiar acum, în România, o scriitoare indiană își închină teza de doctorat unei paralele între Mihai Eminescu și Rabindranath Tagore. Amita Bhose Ray îmi mărturisește uimirea sa neconținută de a descoperi în poetul nostru un afin al marilor barzi indici, care s-ar fi hrănit parcă din aceleași surse străvechi de înțelepciune, care suie și coboară pe aceleași traiectorii ale aleșilor lumii, cu ușurința și nespusa suferință a acelora.

Tot poeta indiană care l-a tradus pe Eminescu în Bengali îmi spunea despre reacția lui Tagore, căruia i s-a citit în românește din lirica poetului nostru și care a fost profund impresionat de muzica tristă a versurilor eminesciene.

Am amintit de acest lucru pentru că, după reacțiile de interpretare, intelectuale ale specialiștilor, reacțiile de intuiție și sensibilitate ale poezilor sunt o altă modalitate de validare a universalității unui scriitor. Știm ce spunea Bernard Shaw în scrisoarea pe care o adresa traducătoarei engleze din 1930 a lui Eminescu, Sylviei Pankhurst, după lectura celor zece poeme care îl introduseseră atât de adânc în universul lui Delacroix și Berlioz.

Știm, după propriile lor spuse, ce incitare la cunoaștere nemijlocită a însemnat pentru Rafael Alberti și Maria Teresa Leon un prim contact cu lirica eminesciană, care i-a dus la tălmăcirea întregii opere. Anna Ahmatova a dat o vibrantă echivalență la *Venere și Madonă*, semn al unei comuniuni măcar de o clipă cu gândul poetului.

Dar e bine să ne amintim și de vorbele Elisavetei Bagriana, poeta care a tradus în bulgară *Luceafărul*, despre „forța, vâna poetică,

uriașul clocot al poeziei eminesciene”, de mărturisirea ei: „Mă simt pentru totdeauna profund legată de poemul eminescian, tulburător și fascinant”. E bine, de asemenea, să rememorăm și câteva gânduri ale lui Giuseppe Ungaretti despre poetul român: „...chiar în anii lui Rimbaud, el realizează o cu totul personală alchimie de verbe” care acoperă deopotrivă aria desenului „*volgare illustre*” și aceea a magiei verbale, proprie poetului francez; în felul acesta, **el dă poporului său unitate lingvistică și arhetipul liric**. Poet cu sentimentul chinuit și ars până la atingerea acelei înalte splendori, care face din el unul din cei mai mari poeți ai tuturor timpurilor prin omenie, Eminescu rămâne pentru totdeauna unul din măestrîi cuvântului poetic profund inspirat”.

Aș mai vrea să spun valoarea întâlnirilor europene făcute în cinstea și în numele său. La Freiburg, la Paris, la Amsterdam, oriunde pe continentul nostru răsună vrăjitul său nume, atenția și respectul și admirația sunt trezite. Îl alături lui Dante, lui Shakespeare, lui Goethe, auditorii manifestă un acord tot mai firesc față de aceste strânse înrudiri. La Veneția, de exemplu, în anul 1964, când a avut loc o sărbătorire pe care o consider unică în felul său, s-au strâns laolaltă, sub oblăduirea regretatului savant. Angelo Monteverdi și a Rosei del Conte, mai toți specialiștii eminescologi români și străini din toată lumea: Alf Lombard și Alain Guillermou, Rafael Alberti și Maria Tereza Leon, profesorul Rosetti, Eric Tappe de la Londra, George Uscătescu și Al. Ciorănescu și atâția alții. În palatul din insula San Giorgio, construit de Andrea Pallade, sub fresca de Tintoretto și Tiepolo, a răsunat sonetul *Veneția* ca un simbol de fraternizare și universalitate și s-au făcut, pentru întâia oară, judecăți de valoare definitive, într-o arzătoare unanimitate.

Vor urma de acum înainte, sigur, altele, în alte țări, cu altă participare și altă audiență.

Dar marele poet nu-și va trăda niciodată taina întregă a creației, a unicității sale și va rămâne pentru noi și pentru ceilalți „pururi tânăr, înfășurat în manta-i, ochii săi nălțând visători la steaua singurății”.

EMINESCU, POET UNIVERSAL

În acest an internațional U.N.E.S.C.O. [1975], sărbătorirea a 125 de ani de la nașterea poetului român Mihai Eminescu ne-a purtat pașii în numeroase centre europene, unde sesiuni științifice și festivaluri de poezie au atestat valoarea universală a gânditorului, poetului nostru.

Și iată-ne astăzi, în acest turneu, la Budapesta, în cadrul acordurilor culturale, sărbătorind aici, în buna tradiție a relațiilor noastre, pe artistul român, cum am sărbătorit, cu doi ani în urmă, la București, pe cel mai mare poet ungar, Petöfi.

De altfel, există în istoria receptării valorilor eminesciene în Europa o pagină ungară de mare calitate. Mai întâi, traducерile din Eminescu în limba lui Petöfi se numără printre cele mai numeroase și printre cele mai timpurii, unele datând chiar de prin anii 1890. Ele au continuat, până astăzi, într-o impresionantă succesiune de reușite, dintre care cea semnată de remarcabilul poet și om de litere, Franyo Zoltan, a fost alături de alte tălmăciri ale sale, consfințită de un premiu internațional, premiul Herder.

Pe de altă parte, în exegeza operei eminesciene, mai ales la capitolul elucidărilor stilistice, un savant ungar de renume europeană, regretatul Laszlo Galdi, a dat cărți fundamentale, traduse și mult apreciate în România, ca și de eminescologii străini.

Așadar, misiunea noastră de a releva universalitatea poetului român în fața publicului ungar este mult facilitată de o bibliografie destul de cuprinzătoare a strădaniilor de tălmăcire și interpretare datorate oamenilor de cultură unguri.

Cu creația sa artistică ce înseamnă zenitul nu numai al

romantismului românesc, dar și al întregii noastre culturi, Eminescu se înalță ca un uriaș. Această creație s-a născut dintr-o atitudine tipic romantică, de refuz și reevaluare a lumii după repere etice și estetice superioare, dar și dintr-o dimensiune caracteristică spiritului poetului: năzuința absolută către stăpânirea demiurgică a lumii. De aici impulsul spre răsturnarea și refacerea lumii, în tinerețea sa titanică sau demonică, apoi la maturitate, spre stăpânirea lumii prin cunoaștere absolută.

Pentru refacerea lumii, poetul a conceput modele de viață inegalabile în puritate și frumusețe, în spații și timpuri în care eroul să-și regăsească fericirea pierdută, după care tânjește ca după un paradis pierdut. În acest scop, el s-a adresat folclorului românesc și miturilor și înțelepciunilor tradiționale și a edificat un univers propriu, acela în care evoluează eroul în mirabila sa aventură. Reprezentându-și nașterea și sfârșitul lumii în grandioase imagini ca cele din *Scrisoarea I*, poetul a investigat elementele macrocosmului, cerurile și apele, haosul și văile lui, sorgințile vieții. L-a fascinat și luna, stăpâna apelor, a femininului, a iubirii, dar nu numai ca nocturnă, stranie lucire, ci ca planetă încă neexplorată, oferind șanse de construcție demiurgică pe suprafața și în peisajul ei (*Sărmanul Dionis*).

În același spirit, mânat de setea frumuseții și totalității, a închipuit chiar pe pământ peisaje edenice în care cuplul de îndrăgostiți să-și regăsească unitatea, într-un context de vegetație luxuriantă înconjurat de ape purificatoare (*Cezara*). A explorat apoi spațiile intersiderale, a măsurat distanțele einsteinian, în ani-lumină, s-a cufundat cu Hyperion (*Luceafărul*) în galaxii și a ajuns în preajma centrului activ al universului, simbolizat în tronul Demiurgului. A vorbit, în lumina unor mituri și tradiții foarte vechi, despre creația cea dintâi a fapturilor eterne (după surse gnostice sau neo-platonice), cât și despre cea de a doua, a ființelor supuse destinului și morții și timpului.

Poetul tânăr a dorit cu putere fericirea oamenilor și a încercat s-o ajute cu idei și imagini, răsturnând în revoluții societatea (ca în *Geniu pustiu* sau în *Împărat și proletar*), dar n-a izbutit decât căderea ori înfrângerea eroilor, fiindcă-i lipseau modelele istorice victorioase.

El a încercat realizarea deplină a ființei sale și în dragoste, ca un corolar al năzuinței sale spre absolut. Funcția aceasta superioară a iubirii, de refacere a unității primordiale pierdute, apare din diversitatea

aspectelor în care dragostea însoțește pe erou: ca revoluționar (*Înger și demon, Geniu Pustiu*), ca drumeț printre stele și demiurg (*Sărmanul Dionis*), dar mai ales ca **artist și creator** (*Scrisoarea IV și Scrisoarea V*). De aceea poezia lirică erotică ține un loc important în opera eminesciană. Nici în iubire însă n-a găsit împlinirea și femeia a pierdut aureola magică cu care o investise eroul, devenind Dalila.

Neizbutind în grandioasa lucrare plănuită pentru lume, pentru societate, izbutind și mai puțin în existența sa ca om și artist, s-a refugiat în filozofie, căutând compensații în puterea și eficiența cunoașterii absolute. De aceea, eroii săi au recurs, pentru a învinge obstacolele timpului și spațiului, la practici magice și la ideea metempsihozei, încercând să dobândească puteri demiurgice (de unde frecvența magului în operă).

Filozofia brahmană a *Vedelor* și cea budistă, Platon, Kant și filozofia romanticilor germani, apoi Schopenhauer i-au permis, grefate pe geniul său original, construcții dificile, explicații ale lumii, de o rară și dramatică înălțime, turnate însă în versuri pe care frumusețea le face accesibile la orice nivel.

Ajungând la drojdiile dezamăgirii și la convingerea imposibilității de a mai schimba ceva în viața lui și a altora din pricina răului și a egoismului care îi păreau a stăpâni stihinic lumea, această superioară natură etică a teoretizat renunțarea. Și s-a mângâiat cu cunoașterea filozofiei, așa cum se vede în *Glossă* sau *Luceafărul*. Dar cu câtă tristețe, cu ce preț amar se face trecerea de pe planul ispititor al vieții și iubirii, plin de „cântec de sirenă”, de „lucii mreje”, spre planul înghețat al cunoașterii teoretice, abstracte! Și valoarea acestor opere din urmă, ca și a *Sonetelor* sau a testamentului de reintegrare în elementele eterne din *Mai am un singur dor*, stă în sinceritatea suferinței și renunțării cu care se dezvăluie drama omului și artistului, în adâncimea relevantă a celor mai adânci straturi ale *psyche*-ului. Profund etic și estetic, marele poet realizează astfel mesajul autenticilor creatori, de adevăr și dramă etern umană trecute în paradigma unei experiențe individuale.

Acest nesățios explorator al lumii cosmice și cercetător al istoriei antice, acest neliniștit repunător al tuturor întrebărilor filozofice ridicate de romantism, și-a iubit cu pasiune adâncă poporul și s-a integrat desăvârșit spațiului și timpului românesc. „Timpul românesc”,

istoria națională au devenit pentru Eminescu școala exemplară a eroismului și trecutul de lupte și jertfe, iar în opera lui poetică, în cea dramatică și în cea publicistică, dimensiunea grandioasă a miturilor. De la personajele istoriei dacilor la marii voievozi care au stat în calea semilunii, apărând Europa de expansiunea otomană, la Mircea cel Bătrân, Ștefan cel Mare și alții și până la revoluțiile secolului XIX, opera eminesciană evocă zbcuciumul și asumarea jertfei unui neam care și-a îndeplinit cu simplitate și modestie misiunea istorică, așa cum se vede în *Scrisoarea III*.

Iar din spațiul românesc, poetul a făcut un adevărat *topos* sacru investit cu magice virtuți și puteri, viețuind etern într-o consonanță uimitoare cu poporul român și istoria lui. *Râul, ramul* sunt în *Scrisoarea III* expresia simbolică, prescurtată a unei realități cunoscute admirabil de poet, care a parcurs întreg teritoriul țării și l-a fixat, în transfigurări poetice, drept cadru al operei sale. De altfel, mitul pădurii are în poezia eminesciană, atât de integral permeată de folclor, o rezonanță și o valoare cu totul particulară, exprimând legătura de nedesfăcut dintre poet și elementele naturii românești. Iar *Mai am un singur dor* înseamnă vocația supremă a unei reintegrări, a unei regăsiri definitive între un pământ iubit și făptura care l-a reprezentat în cea mai înaltă strălucire.

O luptă creatoare, neîncetată, cu limba, cu lexicul, morfologia, sintaxa limbii române, cu bogăția ca și cu rigiditatea formelor ei, l-a dus pe Eminescu pe culmile înțelegerii sensului cuvântului ca element primordial al forței poetice.

De aceea, operând în sensul unor mari stilizări, simplificări esențializate, el a izbutit, într-un proces în care geniul limbii își dispută întâietatea cu o muncă de titan, să dea cuvântului cea mai mare expresivitate și putere de sugestie, o muzicalitate într-adevăr inefabilă.

Poetul a cărui dramă s-a consumat în secolul trecut a lăsat în urmă o operă a cărei pătrundere constituie o irezistibilă chemare. Soarta lui de mare poet al lumii abia acum începe, când se apropie cu admirație și infinită dragoste de opera lui uimitoare, rod al unei drame umane, al unui geniu național care a îmbrăcat în viziune proprie și în limba română, universala condiție umană.

EMINESCU ȘI LEOPARDI

Două destine gemene. Două biografii exprimând o tipologie comună, aceea a artistului romantic, aflat, prin structură, în grav conflict cu realul. Doi artiști de primă mărime, cu inteligența strălucită, curiozități enorme de cunoaștere, exigențe morale greu de închipuit pentru oamenii de rând.

Anii vieții lor au fost aceeași, 39. Recantezul a trăit însă începuturile mișcării romantice, în vreme ce românul a încheiat cu viața și opera sa, perioada cea mai târzie a romantismului european. S-au deosebit, de asemenea, și modalitățile lor de formație. Dacă Leopardi, lovit de dizgrație corporală, și-a petrecut în cea mai mare măsură viața între cărți clasice care i-au forjat gustul și stilul, păstrându-l, cum spunea un critic italian¹, „straniero da ogni contaminazione del secolo”, Eminescu a fost purtat în *daimonul* său, în ani de vagație, ani de ucenicie, prin numeroase ipostaze ale vieții și vremii sale.

În solitudinea sa, unul s-a hrănit cu greci și latini, cu italieni ai timpurilor de glorie, mai cu seamă Dante și Petrarca. Celălalt, în țară, la Viena sau la Berlin, în anii de studiu, în freamătul Europei din a doua jumătate a secolului XIX, a primit influxul gândirii romantice germane, masiv prin poezie, ca și prin filozofie. Și mai presus de orice, a ajuns, și prin intermediul teoreticienilor germani, la sursele vii ale culturii populare.

Clasicității de fond a lui Leopardi i s-a suprapus o amară meditație asupra condiției umane, extinsă la întreaga natură, supusă unei

¹ Luigi Tonelli, *Leopardi*, Milano, Corbaccio-Dall'Oglio, 1937; 1987, p. 355.

inexorabile necesități. Au contribuit la aceasta, firește, temperamentul, condițiile generale de existență, ideile filosofice ale secolului, dar în special discrepanța dintre ideal și real în viziunea asupra lumii. Raportat la clarul, luminosul ideal veșnic egal cu sine, al lumii antice, greco-latine, realul îi pare lui Leopardi întru totul detestabil. În poemul *Ad Angelo Mai*, contrastul apare cu evidență, poetul opunând gloria trecută, a celor vechi, „*a questo secolo morto al quale incombe tanta nebbia di tedio*”, „*a questo secolo di fango*”. Peisajul dezolant al istoriei contemporane nu lasă loc decât unei singure certitudini „*Il certo e solo/ Veder che tutto i vano altro che il duolo*”.

Romanticei naturi eminesciene însetate de absolut, îndrăgostite de un ev mediu pe care-l presupune plin de glorie și de virtute, prezentul îi oferă spectacolul unei degradări ireversibile, grave, și, în poemul *Epigonii* – laudă înaltă a înaintașilor în poezie –, găsim, nu fără surprindere, o sintagmă analogă cu aceea leopardescă mai înainte citată „... astă lume de noroi” („*questo mondo di fango*”). De altfel, toată strofa finală are o alură leopardescă incontestabilă:

„Rămâneți dară cu bine, sânte firi vizionare,
Ce făceați valul să cânte, ce puneți steaua să zboare,
Ce creați o altă lume pe-astă lume de noroi;
Noi reducem *tot* la pravul azi în noi, mâni în ruină,
Proști și genii, mic și mare, sunet, sufletul, lumină -
Toate-s praf... *Lumea-i cum este...* și ca dânsa suntem noi.”

Cu juvenilă vehemență, poemul *Mortua est* adaugă câteva note de refuz al întregii ordini prestabilite, clamat într-o succesiune de imagini, convergând înspre negarea oricărui sens în lume și existență. O undă de nihilism demolator trece prin disperarea tânărului poet la moartea iubitei:

„O, moartea-i un chaos, o mare de stele,
Când viața-i o baltă de vise rebele;
O, moartea-i un secol cu sori înflorit
Când viața-i un basmu pustiu și urât..

Dar poate ... o! capu-mi pustiu cu furtune,
 Gândirile-mi rele sugrum' cele bune...
 Când sorii se stîng și când stelele pică,
 Îmi vine a crede că *toate-s nimică*.

Se poate ca bolta de sus să se spargă,
 Să cadă nimicul cu noaptea lui largă,
 Să văd cerul negru că lumile-și cerne
 Ca prăzi *trecătoare* a morții *eterne*..."

Titanismul poetului român, răsturnător de lumi, se exprimă aici cu o gesticulație violentă, cu redundanța specifică romantismului rebel, tăgăduitor. Încă de acum, din 1871, Eminescu începea să-și proiecteze răzvrătirea pe dimensiuni cosmice, urmând să și-o concretizeze în scenariul mirific al modificării peisajului lunar în nuvela fantastică *Sărmanul Dionis*, stranie producție a unui imaginar de proporții gigantice, demiurgice.

Cu măsura sa clasică, moderat și cu o concentrație care potențează dramatic gândul, Leopardi spune de asemenea infinita deșertăciune a tuturor lucrurilor în *A se stesso* care, pornind de la inima obosită, ajunge la câteva postulate asemănătoare cu cele din poemul eminescian. Ca de pildă, „Al gener nostro il fato/ Non donò che il morire” sau „l'infinita vanità del tutto”. Dar și *Mortua est* și *A se stesso*, inspirate, cea dintâi de moartea iubitei, ultima de moartea iubirii, leagă, prin reflecție filosofică, iubirea de moarte, ca expresie a unei pierderi esențiale. Pentru Leopardi, *A se stesso* cuprindea strigătul comprimat al durerii lancinante provocate de decepție și renunțare, pe care avea să-l scoată mai târziu și Eminescu atunci când iubirea se va fi stins. În plin entuziasm amoros însă, în clipele de aur ale așteptării, ale marii încrederi în sentimentul fundamental al existenței, cei doi poeți au reacționat diferit. Cele trei poeme leopardești închinete iubirii pentru Fanny Ronchivecchi, florentina, *Il pensiero dominante*, *Amore e morte*, *Consalvo*, au forța concentrată a pasiunii disecate în adâncime cu finul bisturiu al analizei. Atotputernicia gândului de dragoste, *Il pensiero dominante*, care contemplă frumusețea, se impune ca o irezistibilă realitate, opusă iluziei, dând sentimentului o valoare absolută:

„Pregio non ha, non ha ragion la vita
 Se non per lui, per lui ch'all'uomo è tutto.
 Solo discolpa al fato,
 Che noi mortali in terra
 Pose a tanto patir senz'altro frutto...”

Exaltarea iubirii merge atât de departe, încât în *Amore e Morte*, cele două ipostaze ale vieții, singure în măsură să amendeze cumva crudul destin, una în chipul binelui pozitiv, cealaltă în chipul binelui negativ, sunt îngemănate, una rezolvându-se de fapt prin cealaltă. Pagină înaltă de gând poetic și filozofic, *Amore e Morte* are accente care leagă într-adevăr spiritul leopardian de spiritul grec.

La Eminescu, gândul iubirii legate de moarte se ivește o singură dată, în împrejurări lirice diferite. *Scrisoarea IV* înseamnă în opera poetului român o mărturie uimitoare despre incongruența absolută dintre dragostea ideală, desăvârșită, și ceea ce realul poate oferi inimii însetate de absolut.

Partea întâia a poemului construiește un scenariu imaginar, de o frumusețe, de o transparență paradisiacă. Culori și sunete și parfumuri suave însoțesc marea, visata oră de iubire. Timpul scenei – Evul Mediu mult iubit de poet. Spațiul – castelul medieval la marginea locului nelipsit din lirica iubirii împlinite. Personagiile – cavalerul și castelana. Anotimpul – văratic, cel înflorit de Eros. Iar cuvintele proferate de castelana înamorată proiectează iubirea asupra întregului cosmos care participă la fericirea cuplului.

„...o, ascultă numa-ncoace,
 Cum la vorbă mii de valuri stau cu stelele proroace!
 Codrii negri aiurează și izvoarele-i albastre
 Povestesc ele-n de ele numai dragostele noastre
 Și luceferii ce tremur așa reci prin negre cetini,
 Tot pământul, lacul, cerul... toate, toate ni-s prieteni...
 Ai putea să lepezi cârma și lopețile să lepezi,
 După propria lor voie să ne ducă unde rezezi,
 Căci oriunde numai ele ar dori ca să ne poarte
 Pretutindenii fericire ... de-i viață, de e moarte.”

Astfel, puterea iubirii transfigurează și lumea și existența, unificând, trecând dincolo de viață și de moarte, parcă abolind contrariile, într-o viziune de refacere a unității originare. Ca și Leopardi, Eminescu dă iubirii un loc esențial în universul interior ca și în cel exterior, făcând din exaltatul sentiment o pârghie de o față irezistibilă, menită să scoată pe îndrăgostit din contingent și să trezească în el puterile creatoare. De altfel, poetul român a transcens, de cele mai multe ori, stările și împrejurările reale, înălțând iubirea în zone sustrase poluării comune.

Și, cu capacitatea sa tipic romantică de mitizare, el a transfigurat virtuala oră de dragoste, conferindu-i mai întâi o dimensiune viitoare în timp, apoi îmbrăcând-o în haina basmului și a visului. Compensatoriu, gândirea sa mito-poetică opera cu un material nesupus implacabilelor legi ale timpului, spațiului și crudelor cauzalități. Învățând de la Kant (din care a tradus *Critica rațiunii pure*) limitele gândirii categoriale ce strânge cu necesitate, în cătușele ei, pe muritorii de rând, Eminescu a dorit să salveze iubirea, trecând într-un teritoriu al libertății absolute. De aceea, în ciclul veronian al iubirii pline de nădejdi, iubita devine personaj de basm, zână, iar acțiunea se desfășoară liber, ludic, în mijlocul codrului mitic, la malul apelor, așa cum se întâmplă de la *Crăiasa din povești*, la *Povestea codrului*, la *Povestea teiului*, la *Călin (file din poveste)*.

Dar, în simetria construcției antitetice a *Scrisorii IV*, visata scenă de iubire absolută e urmată de o amară revenire la real. Vara Erosului se transformă în iarnă thanatică, cuplul, aspirând spre unitate originară, e lovit de gravă, mutilantă disjuncție, astfel încât îndrăgostitul, singur, își spune teribila durere. Armoniile cerești, eufoniile primei părți a poemului sunt înlocuite de disonanțe, de stridențele ruptelor coarde ale lirei. Pentru romantic, pierderea dragostei, principiu universal, echivalează cu pierderea calității orfice, cu pierderea echilibrului ființei, cu nebunia, cu moartea:

„N-o mai caut... Ce să caut? E același cântec vechi,
 Setea liniștei eterne, care-mi sună în urechi;
 Dar organele-s sfărâmate și-n strigări iregulare
 Vechiul cântec mai străbate cum în nopți izvorul sare.
 P-ici, pe acolo mai străbate câte-o rază mai curată

Dintr-un *Carmen Saeculare* ce-l visai și eu odată.
 Astfel șuieră și strigă, scapără și rupt răsună,
 Se împing tumultuoase și sălbatece pe strună,
 Și în gându-mi trece vântul, capul arde pustiit,
 Aspru, rece sună cântul cel etern neisprăvit...
 Unde-s șirurile clare din viața-mi să le spun?
 Ah! organele-s sfărmate și maestrul e nebun!"

Moartea iubirii se datorește numai incapacității femeii de a-l urma pe artist în icaricul său zbor. O spune în continuarea acestei sfâșietoare confesiuni poetul român în *Scrisoarea V*, postumă. Subintitulată *Dalila*, poema reia, pe urmele *Scrisorii* anterioare, unde se parafraza o pagină din *Metafizica amorului* de Schopenhauer, procesul făcut femeii, pentru a explica tragedia *dell' incompinto* trăită de artistul trădat. Reproșul amar alternează cu ironia în relatarea trădării, dar gravitatea motivației adânci, a necesității iubirii pentru creator, pentru artist, are accentele disperării resemnate, ultime. Și ontică și metafizică, iubirea este congenă creației:

„Ea nici poate să-nțeleagă că nu tu o vrei... că-n tine
 E un demon ce-nsetează după dulcile-i lumine,
 C-acel demon plânge, râde, neputând s-audă plânsu-și
 Că o vrea... spre-a se-nțelege în sfârșit pe sine însuși,
 Că se zbate ca un sculptor fără brațe și că geme
 Ca un maestru ce-asurzește în momentele supreme,
 Pân-a nu ajunge-n culmea dulcii muzice de sfere,
 Ce-o aude cum se naște din rotire și cădere.

.....

S-ar pricepe pe el însuși acel demon ... s-ar renaște,
 Mistuit de focul propriu, el atunci s-ar recunoaște
 Și, pătruns de-ale lui patimi și amoru-i, cu nesațiu
 El ar frânge-n vers adonic limba lui ca și Horațiu;
 Ar atrage-n visu-i mândru a izvoarelor murmururi,
 Umbra umedă din codri, stelele ce ard de-a pururi,
 Și-n acel moment de taină, când s-ar crede că-i fericite
 Poate-ar învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice..."

Suprapunerea, în acest pasionat discurs, a clipei supreme de iubire cu clipa atingerii perfecțiunii clasice în artă are valoarea unei revelații în ceea ce privește înălțimea concepției lui Eminescu despre indisolubila legătură dintre iubire și creație, concepție ce ne poartă mult înapoi în timp, înspre poezii „dulcelui stil nou” și înspre Dante.

Numele femeii care nu se poate înălța până la unșul superior al iubirii este la Leopardi *Aspasia*, nume emblematic pentru frumusețe și înțelepciune, după modelul grec. Dar, de sub acea emblemă care ridică ființa iubită la rangul de Aspasiie ideală, de „amorosa idea” de evidentă obârșie platonice, și pe care poetul a adorat-o, femeia a căzut. Și, cu aparentă detașare, poetul sesizează incapacitatea ei:

„... e spesso incolpa
 La donna a torto. A quella eccelsa imago
 Sorge di rado il femminile ingegno;
 E ciò che inspira ai generosi amanti
 La sua stessa beltà, donna non pensa,
 Né comprender potria. Non cape in quelle
 Anguste fronti ugual concetto...”

Ca și Eminescu în cele două *Scrisori* citate, unde apăsa pe faptul că „doamna are haine lungi și minte scurtă”, Leopardi scuză cu superioritate decăderea femeii din statutul pe care artistul îndrăgostit i l-a conferit, printr-o incapacitate legată de natura ei proprie. Fără vehemența tonului din *lamento*-ul eminescian, poetul *Aspasiiei* ascunde totuși, dincolo de ironie, o mare putere a sentimentului trăit și o durere adâncă, stăpânită, în ciuda finalului menit să mitizeze suferința, aparent, printr-o răzbunare a ieșirii de sub jugul iubirii.

O diferență notabilă îi desparte pe cei doi poeți în ceea ce privește natura, dat important în definirea raportului dintre individ și lume. *Lo Zibaldone* conține notații dintre cele mai diverse fixând direct o anume concepție a lui Leopardi în acest sens. Printre ele, una pare a conține un maximum de gravitate, prin generalitatea ei. „Filosofia mea – scria Leopardi la 2 ianuarie 1829 – acuză pentru tot răul *natura* și, dezvinovățind cu desăvârșire pe oameni, călăuște ura ori, dacă nu,

tânguirea spre o cauză superioară, spre originea adevărată a nefericirii viețuitoarelor”.

Și după câteva luni, în aprilie 11 al aceluiași an, continua: „Natura, ca urmare necesară a legii distrugerii și reproducerii, și pentru a conserva starea actuală a universului, este în mod esențial, neabătut și perpetuu persecutoarea și dușmana de moarte a tuturor indivizilor oricărui gen sau specii căror le dă viață și pe care începe să-i persecute chiar din clipa când îi naște. Aceasta, decurgând necesar din ordinea reală a lucrurilor, ne inspiră o părere nu tocmai grozavă despre intelectul celui care este sau a fost autorul acestei ordini”.

Așadar, postulând un raport de inamicitate ireductibilă între om și natură, Leopardi crea o imagine originală, teribilă a individului înconjurat de un univers potrivnic. Și acest raport teoretizat trecea și în operă. Astfel, într-un *Frammento* (XXXIX) dintr-un cânt scris la 18 ani, în 1816, *La apropierea morții*, personajul feminin investit cu simbolul tinereții aspirând spre dragoste, pierde sub lovitura trăsnetului, într-o natură înșelător de frumoasă, apoi de-a dreptul ostilă, ucigătoare.

Știm și ce confirmare a concepției sale reprezintă vastul poem târziu *La Ginestra o il fiore del deserto* în care, în perfecțiunea marmoree a versurilor, totul e spus în formă definitivă: indiferența naturii față de om, ba chiar ostilitatea ei: „Quella/ che veramente è rea, che de' mortali/ Madre è di parto e di voler matrigna” sau „Non ha natura al seme/ Dell'uom piu stima o cura/ Ch'alla formica”; și mai ales ridicolul celui care, ignorând „il vero/ dell'aspra sorte e del depresso loco/ Che natura ci die” promite „eccelsi fati e nôve/ Felicità” ori „d'eternità s'arroga il vanto.”

Ni se pare însă că cea mai puternică, cea mai expresivă imagine făcând sensibilă suferința universală răsfrântă în natură se cuprinde în *Zibaldone*, în descrierea acelei frumoase grădini „en souffrance”, făcută la Bologna, la 19 aprilie 1826. Rezultat al unei analize hiperlucide, întreprinse de o gândire sistematică, dureroasa descripție a suferinței vegetale culminează cu gândul că non existența e preferabilă existenței. Deoarece nefericirea lovește cu necesitate, nu numai întreg neamul omenesc, ci și animalele și plantele, „nu indivizii, ci speciile, clasele, regiunile, corpurile cerești, sistemele, lumile”.

Sigur că față de această sumbră protecție universală, fără excepție

și fără ieșire, a suferinței, postulatul existenței în sine ca rău decurge cu necesitate.

La Eminescu, concepția despre natură nu are consecvența îndârjită, tenace, pesimistă a lui Leopardi. E adevărat că în scânteieri întâlnim un limbaj aproape comun. De pildă, un anume dispreț demolator al demnității cauzelor prime apare în „*Demonism*” (nu întâmplător intitulat astfel), care, cu frânturi de varii mitologii – greacă, iudeo-creștină, persană – construiește o lume duală, cerul și pământul, cu oamenii pământului Titan, născuți din nobilul rebel, dar făcuți după chipul și asemănarea Zeului cerului, „mare, puternic, egoist”. Răul, „impulsul prim, la orice gând, la orice voință, la orice faptă-i rău”. Și din viața „întemeiată pe rău, și pe nedrept și pe minciună”, „se naște veșnica nefericire”.

Cu o temeritate egală cu a lui Leopardi, poetul român, acuzând direct acea cauză primă sortită de recantez vinovată de strâmba ordine ce domnește în lume, Eminescu făcea totuși loc timid, chiar aici, naturii, scoțând-o de sub imperiul răului. Glasul naturii vorbește în van oamenilor, căci rațiunea îi împiedică să o înțeleagă. Mai târziu, în viziunea dihotomică asupra lumii, aparținând poetului, răul continuă să stăpânească în ordinea prestabilită pe care acela o refuză, o tăgăduiește, dar natura câștigă tot mai multă pondere ca tărâm de evaziune posibilă, de sustragere se sub dominația răului. În *Sărmanul Dionis*, eroul ajuns pe lună modifică peisajul cosmic care-i pare insuficient, adăugând sori și lumi, construind peisagii selenare pe dimensiuni gigantice ce satisfac impulsul demiurgic al atacantului.

În nuvela *Cezara*, cuplul de îndrăgostiți de o mare puritate, ajunge pe o insulă, a eremitului Euthanasius, neatinsă de mână omenească, în care floră și faună cresc nestingherite într-o armonie și frumusețe paradisiacă. Exuberanța vegetală, parfumurile, culorile, sunetul apelor constituie un nou Eden pentru perechea ce tinde să realizeze o reînnoită unitate originară.

Apoi, în *Memento mori*, grandios poem menit să ilustreze tocmai lipsa de consecuție și de fidelitate în succesiunea civilizațiilor în istorie, episodul *Dacia* înflorește în chip neașteptat, cu o prospețime extraordinară, desfășurat, cum este, într-o natură mirifică. Doar două sextine spre exemplificare:

„Și cu scorburi de tămâie și cu prund de ambră de-aur
 Insulele se înalță cu dumbrăvile de laur,
 Zugrăvindu-se în fundul râului celui profund,
 Cât se pare că din una și aceeași rădăcină
 Un rai dulce se înalță, sub a stelelor lumină,
 Alt rai s-adâncește mândru într-al fluviului fund.

Pulbere de-argint pe drumuri, pe-a lor plaiuri verzi – o ploaie –
 Snopi de flori cireșii poartă pe-a lor ramuri ce se-ndoaie
 Și de vânt scutură grele òmătul trandafiriu
 A-nfloririi lor bogate, ce mânat se-ngrămădește
 În troiene de ninsoare, care roză strălucește,
 Pe când sălcii argintoase tremur sânte peste râu.”

Cum singur o spune Eminescu, la sfârșitul extinsei descripții, „Acesta-i raiul Daciei veche, – a zeilor împărăție”, suntem din nou ridicați spre o imagine a unei grădini paradisiace, atât de diferită de grădina „en souffrance” a lui Leopardi. Desigur, setea de metafizic, bogăția neobișnuită a imaginarului, propensia mitică depășind cu mult influența lui Rousseau, au dat naturii la Eminescu o strălucire cu totul particulară. Și intră în această creație, fără îndoială, și capacitatea specifică de mitizare a gândirii tradiționale românești.

S-ar putea ca în această discrepanță între răul atotputernic al lumii și natura superb consolatoare (discrepanța lipsind din gândirea și opera lui Leopardi) la Eminescu, dincolo de influența lui Schopenhauer și a filosofiei indiene, să descoperim expresia unei tensiuni interioare puternice, datorată unui *psyche* divizat. Demonic și răzvrătit operează complexul îngerului căzut prin care artistul privește și judecă lumea în care e constrâns să trăiască, spre angelic și paradiziac îl împinge o amintire obscură de dinaintea căderii, așa cum trădează cuvintele ce zugrăvesc portretul lui Toma Nour din romanul postum *Geniu pustiu*. S-ar putea astfel ca *înger și demon*, sintagma cea mai caracteristică pentru opera de tinerețe a lui Eminescu, să nu fie doar o simplă figură de retorică.

De altfel, o deosebire notabilă desparte *Scrisoarea I* a lui Eminescu de *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, care au fost adesea

alăturate pentru analogiile posibile (ca cea dintre figura bătrânului păstor și a bătrânului dascăl sau cea dintre modalitățile de aducere în scenă a lumii). Concentrând dureros esența de suferință a condiției umane (dell'umano slato) în sentința fără recurs: „E' funesto a chi nasce il de natale”, Leopardi extinde cosmic gândul existenței inutile, trăgând semnul egalității între zadarnicul chin al păstorului și zadarnica trudă a lumii.

La Eminescu, o idee analogă, scăldată însă într-un vast context metafizic, e cuprinsă în o tot atât de gravă și ineluctabilă sentință: „Căci e vis al neființei universul cel himeric”. Și la el perspectiva celestă face mai neînsemnată existența umană, dar cum această perspectivă cosmică este singura putere a minții geniale, poetul întonează un imn cosmogonic sau desenează un fantastic tablou al stingerii universale, vorbind tocmai de caducitatea lucrurilor lumii.

Au fost amândoi gânditori și artiști, constructori de universuri poetice, pline de forță și originalitate. Amândoi au fost personalități morale depline în sens kantian, Leopardi condus însă de idealul filosofiei grecești, Eminescu de filosofia însăși a imperativului categoric. Amândoi au contestat realul în lumina unor valori perene ale culturii. În aceeași măsură au depășit suferința prin asumare superioară, altieră, împotriva lumii, a naturii, a cauzelor ascunse, prin sublimare în operă. Au avut aceeași religie, a binelui, a frumosului, a adevărului, a patriei și a trecutului ei.

EMINESCU, VOCAȚIA UNIVERSALĂ A UNEI CULTURI

Destinul celui mai reprezentativ poet al unei nații, fie că se cheamă Dante, Shakespeare, Goethe, Pușkin, Hugo, Mickiewicz ori Eminescu, se desfășoară, mai întotdeauna, după datele unei ascunse, inexorabile dialectici, pe două planuri. Într-unul din ele, alesul acela își duce pământea zbatere între neliniști și întrebări de tot felul, în conflicte neîntrerupte cu lumea care-l înconjură, de la familie la instituțiile orânduite de legi și la așezarea societății înseși, la tabla valorilor contemporane. El e, cu rare excepții, un pribeag pe drumurile încâlcite ale cunoașterii, exilatul marilor rebeliuni metafizice, demonul împotrivițiilor violente și al tăgadelor îndărătnice pe toate planurile, de la filozofic la social, dar e și căutătorul de fântâni, acela care sapă și se adâncește în istoria națională, în timpul devenirii poporului său, implicându-se acolo cu o caracteristică sete de rădăcini. Făcător de mituri, el le extrage din tiparul îngemănat de existență și esență, înfățișat de ființa particulară a poporului său, în a cărei expresie își înveșmântează creația și care-i apare ca singura haină convenabilă pentru adevărul său, legat și determinat de adevărul unei specificități anume de istorie și spirit, cristalizate într-o colectivitate națională. Iar apariția lui, sintetizatoare a datelor de până atunci ale unei evoluții, vestește de obicei o fază de plenitudine care va urma în istoria poporului căruia îi aparține.

Dar iată că, schițând rapid liniile unei existențe *arhetipale* de poet național, am atins implicit parametrii paradigmatici ai existenței lui Eminescu. Și la fel se vor petrece lucrurile când vom prefira strănsele

adevăruri acumulate într-o ipostază istorică națională de către fiecare din cei mai sus amintiți, în lumina fără apus a universalității.

În acest al doilea plan se alătură, ca în recompusa lumină a spectrului solar trecută mai înainte printr-o prismă de cristal, într-o netulburată eternitate, viețile și adevărurile trăite de genialii lor exponenți în însumări *arhetipale*. Fiindcă pribegia lor a fost autentică și dureroasă, săvârșită în suferință și jertfe, contribuția lor la constituirea adevărilor universale are greutatea și valoarea unor ctitorii durabile până dincolo de timp. Ei aduc fiecare răspunsurile la nesfârșitele întrebări pe care și le-au pus confruntându-se cu lumea dinafară și cu cea dinăuntru și îmbogățesc pe rând tezaurul cunoașterii superioare cu noi tipuri de sensibilitate și de spiritualitate, cu viziuni mereu înnoitoare care vorbesc însă despre permanențe, într-un joc fără sfârșit. Miturile lumii, motivele fundamentale ale poeziei universale, viața, moartea, iubirea, categoriile, structura cosmosului, dialogul omului cu puterile și câte altele își găsesc, cu fiecare, altă rezolvare posibilă, mai frumoasă și mai convingătoare.

Și Eminescu se așează în acest Pantheon al celor care durează, venind dinspre o lume veche, așezată la răscruce de drumuri, între est și vest, între nord și sud, și care a primit și a dat, într-un neîncetat proces de schimburi, rămânând însă neîncetat identică cu sine. Ca atare, poetul neamului acestuia, cu limbă unitară, fuzionată „miraculos” din dubla stirpe dacică și romană, cu mituri arhaice și cu o știință tainică a tuturor lucrurilor lumii transmisă din tată-n fiu la nivelul maselor de țărani cu capacitate de a se ipostazia modern și contemporan și a rămâne implantată în arhitate, poetul pornit dinspre aceste surse a adus și el o personalitate plurivalentă și, mai cu seamă, o operă „deschisă” în contextul universal, menită să-l facă veșnic contemporan cu toate tipurile de întrebări posibile, cu toate tipurile de sensibilitate umană cu care se poate acorda la orice nivel, pe orice lungime de undă. Și cu această calitate globală de a fi contemporan cu orice etapă istorică, o operă își dovedește în primul rând viabilitatea și puterea de *ipostaziere*, în cele mai variate împrejurări, adică își dorește un aspect al universalității, peremptoriu de altfel.

Spiritul însetat de absolut al gânditorului și artistului a avut curiozități enorme, ontologice, deci veșnic umane, o nesecată sete de cunoaștere; de aceea a repus întrebările fundamentale despre structura

cosmosului și existență și a exprimat *psyche*-ul cu luminile și umbrele sale. S-a cufundat în magme și elemente și a rătăcit prin labirintele investigațiilor micro și macrocosmosului, până când i s-au luminat arhetipalele drumuri ale cunoașterii, de la geneze la sfârșituri, până s-au clarificat sensurile devenirilor în istoria națională și în cea universală, în cea a ființei și cosmosului și s-au fixat valorile.

Rosturile naționale, cele mai solide și valabile dintre toate, i s-au părut întărite de misiuni spirituale și explicate de mituri. În afara acestor misiuni, istoria pare o acumulare de zadarnice eforturi sfârșite în ruină, ca acelea cu care se confruntă urmele strălucitelor civilizații de odinioară: Babilonul, Ninive, Iudeea, Grecia, ca în *Memento mori*.

Chiar în macrocosm, pe care l-a parcurs cu o uimitoare ușurință a fanteziei, mai mare decât a oricărui romantic european (fie ca mag *călător în stele*, ca posesor al unei cărți zoroastriene, ca titan ori ca eon, ca *Hyperion* trecând prin galaxii și spații intersiderale), a văzut începături, deveniri și sfârșituri, la scări uriașe, ca un bard clarvăzător din vechile culturi tradiționale. De aici cântarea genezelor în ritmurile muzicii sferelor și tristețea din *Scrisoarea I*. De aici, poate, și impulsurile demiurgice care-l împing pe eroul visând mereu la mai frumos și mai bine, înspre transgresarea interdicțiilor, schimbarea peisajului lunar – și pătrunderea în lumea solară, în *Sărmanul Dionis*.

În investigația lumii mari ca și a celei mici, poetul a înfruntat categoriile cele mai importante cu care s-au luptat de altfel toți romanticii: timpul și spațiul. Practicile magice, modalitate de cunoaștere integrală pentru eroul romantic, fac posibilă libertatea absolută de mișcare în toate dimensiunile spațiului (afară de lumea solară) și pe toată traiectoria timpului, de la nașterea lumii la moartea ei și prin toate șirurile de vieți, înainte și înapoi. Timpul viu al cosmogoniilor și timpul mort al apocalipsei sunt sugerate cu o rară putere a reprezentărilor concrete și a sugestiilor muzicale.

De altfel, poetul simte și spune ca nimeni altul timpul viu care, benefic, se scurtează **apropiind** pe îndrăgostiți (în perioada creației de tinerețe), ca și, mai ales, pe cel malefic care **desparte**, în poezia de dragoste târzie, timpul care copleșește amintirea ca o apă fără răgaz (*Din valurile vremii...*), timpul creând abisuri între îndrăgostiți (*De câte ori, iubito...*).

Timpul ireversibil e resimțit amarnic, de asemenea, în celebrele versuri din *Trecut-au anii*:

„Pierdut e totu-n zarea tinereții
 Și mută-i gura dulce-a altor vremuri,
 Iar timpul crește-n urma mea – mă-ntunec!”

O încercare de sinteză eleată și heraclitiană în viziunea asupra timpului, foarte modernă, are loc în filozoficul exercițiu din *Cu mâne zilele-ți adaogi*. De altfel, condiția umană se desfășoară în timp și e apăsată, în chip dureros, de curgerea lui inexorabilă, prinsă-n memorabilul vers folosit în *Glossă* și în *Revedere*, „vreme trece, vreme vine” și cu atâta putere de sugestie datorată repetării numelui nearticulat al redutabilei stihii. Toate tribulațiile, schimbările și rătăcirile omului au loc în timp și sunt în cea mai mare parte, produsele lui. Și toate ipostazele condiției umane pe care eroul eminescian le parcurge în devenirea sa, răzvrătirea și căderea, exultanța iubirii și suferința deziluziilor, cunoașterea cu toate mijloacele, resemnarea filozofică, adică totalitatea dramei existenței asumate, epuizează dimensiunile timpului. Proiectarea visurilor de iubire în viitor, ca într-o zonă a posibilului, umple toată creația de tinerețe; iar în opera maturității, prezentul lovit de degradare nu lasă loc decât amintirilor des evocate și magnificate despre trecut.

Moartea nu lipsește din această vastă tematică universală și ea capătă o întruchipare analogă celei din mitul mioritic de calmă, ataraxică întoarcere întru elementele naturii, pentru care timpul încetează a curge. Odată cu *regresia* aceasta se pune capăt condiției umane, pribegiei („Cum n-oi mai fi pribeg/ De-atunci înainte”), care apare ca și în *Revedere*. Și acolo, natura, aflată în afara timpului, ca o zonă a puterilor originare, are atributele unei quasi-eternități: „Ce mi-i vremea când de veacuri/ Stelele-mi scânteie pe lacuri...”

Reintrând în aria ei magică, insul s-ar sustrage timpului și soartei, redevenind el însuși, printr-o *regresie* complementară, din nou copil. Aceasta este semnificația invitației pe care eroul liric o face iubitei în *Povestea codrului*, încheiată cu o ultimă regresie, în oniric, unde poate comunica cu puterile naturii. Intrăm în aceste înguste porți în lumea miturilor, a naturii înțelese magic folcloric, a fapturilor mitice din

creația întâi, fără moarte, ca și *psyche*-ul eroilor.

Ca toți marii poeți ai lumii, și Eminescu a folosit miturile atât de importante azi în măsurarea adâncimii unui creator. Uneori le-a folosit conștient, deliberat, dorind să românezeze mituri antice de universale semnificații, ca cel orfic, de pildă, în *Făt-Frumos din lacrimă*. Alteori a dorit să creeze o mitologie dacică din tradiții populare și inițiatice pentru a umple lacunele protoistoriei noastre, dar și pentru a demonstra un tip de spiritualitate dintre cele mai adânci.

Pe de altă parte, a înnoit, a suprapus, a sintetizat mituri ale culturilor indice, grecești, germanice, gnostice și așa mai departe, ca în *Lucefărul*.

Pe fiecare filă, poetul se află mereu pe culmile gândului omenesc, în pragul stihilor, al puterilor, al absolutului, purtat de o aspirație inegalabilă spre cunoașterea totală, spre frumusețea și binele absolut, dezmințită și împiedicată în fiecă clipă de vicisitudinile marii treceri a vieții eroului, care e, de fapt, dureroasa condiție general umană. Așiști, citindu-i opera, la construcția, cu sânge și carne, a unui superb edificiu de adevăr filozofic, etic și estetic, căutat cu încrâncenare, înălțat pe temelii de etnie românească, de cultură folclorică inegalabil asimilată într-un travaliu uriaș de obiectivizare generală, universal umană și de integrare voită în obârșii.

Viața se încheagă în poezia eminesciană ca experiență integrală marcată printr-o victorie neasemuită a spiritului, a valorilor perene, asupra a tot ceea ce este nefericit, caduc, tranzitoriu în existența omului și poetului. Și valorile expresiei poetice, urmând aceeași traiectorie de obiectivare, se sublimează în faza finală, ajungând la o formă de lapidaritate uimitoare, aproape integral aforistică (vezi versurile *Glossei*, dovadă a fuziunii desăvârșite între gândire poetică și cuvânt, ajungând la nuditățile perfectă, la simplitatea versurilor din *Lucefărul*, la tăcerile care scandează frumoasa *Odă în metru antic*).

În acest sens al desăvârșirii expresiei, Eminescu a făcut un pas gigant înspre poezia modernă, dând un loc de seamă mijloacelor muzicale, sugestive, incantatorii, creatoare ale atmosferei necesare pentru receptarea stării, a sentimentului poetic.

Punându-și mai toate întrebările de existență și gândire, el a dat și dezlegări geniale problemelor formei, așa încât creația sa se poate acorda

cu orice tip de intelect și sensibilitate, la orice nivel de accesibilitate. Astfel, sinteza românească și universală realizată de Eminescu în creația lui, printr-o îmbinare ascunsă de simplități ultime la nivel lexical și de gânduri venind din zonele cele mai dense, așteaptă în opera sa mereu deschisă pentru a ni se revela, măsurându-se parcă, cu suișul nesfârșit al istoriei și culturii și, rezistând, ca un monument fără moarte, timpului distrugător de forme.

EMINESCU ȘI ROMANTISMUL EUROPEAN

Cu Eminescu apare în literatura europeană ultimul mare poet romantic, păstrând în existența și opera sa conturul caracteristic al dramei artiștilor romantici. Năzuind neconținut spre un plan de viață superior etic și artistic, căutând cu patos adevărul și refuzând consecvent compromisul, Eminescu s-a aflat în permanent conflict cu lumea vremii sale din pricina neconformismului, a sincerității în faptele de viață și a înălțimii de gândire, dublată de o sete de cunoaștere absolută.

Vremea în care a trăit, după 1850, era vremea istovirilor ideilor pașoptiste, a unei consolidări relative a reacțiunii conservatoare față de trecuta revoluție, înaintea apariției viitorului val revoluționar care, la noi, se va înfiripa abia în anii '70-'80.

Tinerețea lui, alimentată de amintirile de la '48 ale profesorului celui mai drag, Aron Pumnul, este aceea a unui fost pașoptist înflăcărat, trăind cu intensitate unele momente de dinamică socială remarcabilă pe plan european, *Risorgimento*-ul italian în jurul anilor 60, apoi Comuna din Paris, în timpul studenției vieneze. Pasiunea aceasta răzvrătită, de *Sturm und Drang*, umple toată creația de tinerețe a poetului, de la *Horia* și *Andrei Mureșan*, la *Junii corupți*, *Înger și demon*, *Împărat și proletar*, și culminează cu romanul *Revoluției de la '48 în Transilvania*, *Geniu pustiu*. Acum este pentru Eminescu vremea cultului lui Eliade și al pașoptiștilor în general, așa cum reiese din *Epigonii* și din atâtea alte mărturii, și tot acum se situează și marea lui simpatie pentru ardeleni (de cele mai multe ori, latiniști) ca și colaborarea lui la revistele și ziarele ardeleni (**Familia**, **Federația**, **Albina**). Această primă fază din gândirea și creația eminesciană este una de interes preponderent față de ideile și cultura

acelor popoare romanice care continuau atunci lupta pentru libertate. Franța și Italia, așa cum arată și Ibrăileanu în *Spiritul critic în cultura românească*, erau urmărite cu mare atenție de tânărul care vedea atunci în Victor Hugo pe „bardul libertății” și care recepta sursele romantice prin romantici francezi preluați de maeștrii români ai lui Eminescu, Alecsandri, Eliade, Bolintineanu. Această fază de formare pro-latinistă, pro-ardeleană, pro-pășoptistă se exprimă de altfel și în *Epigonii*, ripostă la *O cercetare critică* și, mai ales la *Observări polemice* ale lui Titu Maiorescu. Dar înfrângerea succesivă a revoluțiilor îl duce treptat spre ideea imposibilității intervenției în viața socială și morală, unde crede tot mai puternic că stăpânește răul și egoismul atotputernic. Desigur, se adaugă la acestea și greaua povară a dezamăgirilor personale foarte timpurii începute, a umilințelor, a prăbușirilor tuturor idealurilor, exprimate cu atâta durere în viitoarele *Scrisori*. Întâlnirea cu Schopenhauer, cu filosofia lui, exprimând un moment antirevoluționar (și care nu întâmplător prinsese chiar Germania, abia după 1851) a fost, în aceste împrejurări, hotărâtoare pentru Eminescu. Decepționismul eminescian apare și se accentuează sub înrăurirea conjugată a acestor împrejurări, care determină în poet o nouă orientare politico-ideologică concretizată în adeviziunea sa la Junimea și la Partidul Conservator. De aci, din coexistența acestor două atitudini se naște contradicția fundamentală a personalității și operei eminesciene, pendularea lui între pașoptism și conservatorism.

Trecerea aceasta de la revoluționarism la conservatorism sau la metafizică se întâlnește în romantismul european mai cu seamă la prima generație de romantici englezi. Mai puțin la Wordsworth, atitudinea e foarte evidentă la Coleridge și Southey, care de la „pantiscrație” și de la admirația nestăvilită față de revoluția franceză din 1789, de la *Căderea Bastiliei* și *Wat Tyler* respectiv, au trecut la filosofie romantică idealistă germană și la reacționarism în politică.

Ceea ce îl deosebește pe Eminescu însă de romanticii englezi este permanența a ceea ce am numi „pasiunea” populară, chiar după dispariția „pasiunii” revoluționare. Atașamentul său față de popor, dragostea pentru „neamul nevoii”, pentru țăran și clasele „pozitive” pe care le vede tot mai oprimate de creșterea capitalismului, durează cât toată viața lui, făcând de altfel substanța continuă a articolelor politice publicate din 1877 în *Timpu*.

Evoluția ideologică, dar mai ales aceea a operei, a modalității creatoare eminesciene se mai poate alătura, în linii generale, și de aceea a lui Schiller și Goethe, a căror influență a suferit-o în mare măsură. Ca și aceste două mari modele ale sale, poetul român a trecut mai întâi printr-o fază de *Sturm und Drang*, de titanism răzvrătit, cu eroi de dimensiuni uriașe, cu forța în stare să răstoarne lumea, dar în cele din urmă învinși. Cu atmosferă sumbră, cu violențe verbale ca în romantica tenebroasă a lui Heliade ori Hașdeu, opera tinereții lui Eminescu se desfășoară la o temperatură creatoare, toridă (simțită mai ales în tensiunea de nevroză din *Geniu pustiu*), cu cascade de comparații și abundență de epitete cu o acuzată tendință spre hiperbolă, ca în *Junii corupți* ori *Amorul unei marmure*.

În mare, etapa care urmează este împărțită între romantism și neo-clasic. Puternic înrâurit de romantismul german, pe care l-a cunoscut foarte bine, Eminescu își limpezește retina poetică, rarefiind substanța sensibilității sale și dând expresiei poetice armonii din ce în ce mai muzicale. O natură edenică, nu alta decât cea românească, transfigurată prin intermediul peisajului feeric al basmului, intră în universul său îmbogățindu-l cu rare prospețimi ale unor planuri spre care năzuiește neconținut. De asemenea folclorul, care lipsise în prima fază de modele romantice, opera acum în ipostaze nenumărate și va rămâne până la sfârșit model al perfecțiunii și garanție a contactului cu poporul pentru poetul care a dorit, fără încetare, să fie un exponent al geniului popular.

De la *Sărmanul Dionis* la *Luceafărul* apare apoi problematica filosofică a condiției umane și a condiției geniului în special, implicată în interpretarea romantică a unor mituri (Lucifer, Hyperion), în care soluția e dată de consolarea prin cunoașterea absolută, care în tinerețe e însoțită de iubire, iar spre sfârșit se dispensează, cu câtă suferință însă, de ea. Pe măsură ce înaintează spre maturitate, Eminescu e tot mai stăpânit de ideea perfecțiunii clasice, exprimată nu numai în articole, dar chiar în poezie. „Ochiul lumii cel antice” însuma pentru el desăvârșirea și, nu fără semnificații de idei, se arată traducerile, destul de numeroase, realizate acum din Horațiu. De altfel, Homer a fost totdeauna pentru poetul român ca și Kalidasa și Shakespeare unul dintre idealurile de atins, unul din aceia pe care i-a pus mai presus de oricine.

Ultimele lui opere exprimă într-adevăr năzuința spre clasicitate, atât prin încercarea de obiectivare față de suferința condiției personale, prin temperarea violențelor romantice, cât și prin purificarea desăvârșită a expresiei poetice, care se realizează deopotrivă sub înrâurirea modelelor clasice și sub aceea a folclorului considerat de Eminescu drept un izvor clasic prin excelență. *Oda (în metru antic)* ni se pare a fi cel mai caracteristic exemplu de îmbinare a unui motiv romantic cu o tratare evident clasicizantă. Singur între cer și pământ, eroul înfășurat în byroniană manta, își cadențează durerea în strict măsuratele versuri ale strofei safice și folosește comparații cu personajii din mitologia greacă. De asemenea, forma sentențioasă, aforistică a fiecărui vers din *Glossă*, ca și folosirea persoanei a doua în exprimarea culmilor suferinței înfățișează o stranie îmbinare de atitudini și modalități de creație ducând la un efect estetic rar. La fel, între romantic și neoclasic se așează și *Luceafărul*.

Opera eminesciană se situează, în ansamblul ei, printre cele mai tipice ale romantismului european. Ea s-a născut dintr-o atitudine caracteristică pentru romantism, dintr-o dimensiune a acestui spirit: năzuința absolută către stăpânirea demiurgică a lumii. De aici impulsul spre răsturnarea și refacerea lumii revoluționare, în tinerețea sa titanică ori demonică, apoi, în plină maturitate, spre stăpânirea lumii prin cunoaștere filosofică, prin cunoașterea absolută.

Dorind să refacă lumea, ca toți romanticii, pe alte temelii decât acelea ale unei gândiri și fantezii filistine, convenționale, el a conceput modele de viață inegalabile în frumusețe și puritate, în spații și timp în care oamenii să-și regăsească fericirea pierdută, pe care „mitele albastre” o mai păstrau doar în amintire.

Ajutat de un geniu dintre cele mai fecunde și de o întinsă cultură, Eminescu și-a constituit o viziune despre lume profund originală, care-l reunește cu creatorii romantici, singularizându-l în același timp în rândurile lor. Răsturnând legile obiective ale lumii pe dimensiuni cosmice, el s-a adresat folclorului și miturilor străvechi și a edificat un univers propriu care trăiește în fiecare fragment al operei sale, antumă sau postumă.

De la cosmogonie la apocalips, de la începuturile lumii la sfârșitul ei, poetul a urmărit numeroase ipoteze ale vieții în mai

toate elementele. Cerul și marea, ca sorginți fundamentali ai vieții, au fost cel mai statornic explorate. Astele i-au fost la îndemână în îndrăznețele zboruri cosmice pe care le-a întreprins mai adânc înspre străfundurile creației, fiindcă a explorat, cu „închipuie urieșească” spațiile intersiderale, a măsurat distanțele einsteiniene în ani-lumină (*La steaua*), s-a confundat cu Hyperion în galaxii și a ajuns în preajma centrului activ al universului, însetat cum era de absolut (*Sărmanul Dionis*, *Scrisoarea I*, *Lucafărul*). Cu magul călător în stele sau cu Dan a poposit pe aștri. Eminescu nu a fost fascinat, ca toți romanticii, numai de nocturna, strania lucire a lumii, ci el a dorit să elibereze, pe această planetă neexplorată încă, forțele demiurgice ale geniului. Și *Sărmanul Dionis*, ca nuvelă fantastică, înseamnă în romantismul european o nouă tratare a mitului luciferic, cu căutări și rezolvări specifice geniului eminescian. Poetul a edificat lumi noi în lună, încercând să compenseze neperfectiunea aceleia singure cunoscute până atunci în care trăia, prin sporirea numărului soriilor și lunilor din univers, prin refacerea unei naturi luxuriante paradiziace, în care geniul mag se refugia împreună doar cu iubita lui.

Împins de aceeași sete de perfecțiune, a împărțit lumea în două: într-o zonă a făpturilor eterne cu care-l familiarizase o filosofie neo-platonică ori gnostică sau poate miturile și tradițiile cărților populare atât de bine cunoscute de el¹, și într-alta a bieților muritori, a ființelor cu tristeți trecătoare, a acelor care doar au „stele cu noroc și prigoniri de soarte”. A năzuit cu putere către cea dintâi, în vremea temerării lui tinereți, cercetând cauzele prime, încercând să le smulgă tainele, realizând uriașe sinteze pe temelii de istorie și de spiritualitate românească (pornind de la filosofia dacică presupusă a se înrudi cu cea indică și până la neo-platonism și gnoză. S-a mărturisit înfrânt în vremea maturității, când a suferit ca toți cei din „cercul strâmt”, dar s-a consolât cu cunoașterea filosofică.

Ca orice mare poet, pe urmele lui Shakespeare în speță, a făcut un mare loc timpului în opera lui. Pe măsura celor două lumi el a lăsat să curgă două timpuri: un timp cosmic, corelat cu creația continuă, și unul pe măsura muritorilor. Trecerea macrotimpului nu afectează viața cea

¹ Vezi cartea Rosei del Conte – *Eminescu o dell'assoluto*.

mare a celor veșnici, aflați într-un plan din care lipsesc vicisitudinile. Dar, pentru ceea ce este muritor, timpul este sursa cea dintâi a dramei. Și, pe măsură ce înaintează în vârstă, Eminescu acordă tot mai mare loc meditației asupra timpului, care capătă un timbru cu totul specific în romantismul european. Nu e vorba numai de un adânc sentiment al ireversibilului, ca în *Trecut-au anii*:

„Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri
 Și niciodată n-or să vie iară,
 Căci nu mă-ncântă azi cum mă mișcară
 Povești și doine, ghicitori, eresuri,

Ce fruntea-mi de copil o-nseninară,
 Abia-nțelese, pline de-nțelesuri –
 Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri,
 O, ceas al tainei, asfințit de sără.

Să smulg un sunet din trecutul vieții,
 Să fac, o, suflet, ca din nou să tremuri
 Cu mâna mea în van pe liră lunec;

Pierdut e totu-n zarea tinereții
 Și mută-i gura dulce-a altor vremuri.
 Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec!”

Distanța enormă dintre copilărie și vremea pierderii copilăriei, măsurată în timp – pe care îl simte și aci, ca pretutindeni în poezia maturității, ca pe o stihie sumbră –, e copleșitoare pentru eroul liric. Timpul face să dispară în el până și fiorul tainei mari cosmice, resimțit de obicei în amurg. Un profund sentiment de încremenire, de izolare, de întunecare te cuprinde la lectura acestor versuri, dintre care cel puțin trei sunt geniale.

Și mereu izolarea, însingurarea, la care contribuie deopotrivă curgerea timpului și pierderea dragostei, răsună cu tristețe în *Din valurile vremii*, unde cei care s-au iubit se pierd ca niște monade fără comunicare în talazurile uriașe, necruțătoare ale aceluiași timp, resimțit

pretutindeni cu o acuitate sfâșietoare. Doar uneori, o încercare de ieșire din timp, ca de pildă aceea din *Pe lângă plopii fără soț*, prin conștiința perenității geniului, sugerează existența și a unei alte dimensiuni – care este veșnicia și cu care, confruntată, existența în timp apare mai dureroasă și mai iluzorie.

De altfel, atitudinea lui Eminescu față de timp, filosofic vorbind, este deosebită după cum o urmărim în vremea primei tinereți ori a maturității dezamăgite. Înverșunat împotriva timpului ca toți romanticii care au folosit practicile și perspectivele cele mai variate pentru a-l înfrânge (de la rădăcina de alaun la metempsihoză), el a vrut, ca și romanticii germani, ca Hoffmann ori Novalis, să-l desființeze în efectele lui nefaste asupra omului. Astfel, a utilizat și el practicile magice (frecvența *magului* în opera lui Eminescu fiind încă o dovadă a aspirațiilor sale demiurgice, ca în *Sărmanul Dionis*, *Povestea magului călător în stele*, *Strigoi*), ca și ideea antică a metempsihozei, care-i îngăduie plimbarea nestingherită pe dimensiunile timpului astfel învins (*Avatarii faraonului Tlă*, *Sărmanul Dionis*).

Pe de altă parte, mai târziu, când îndrăzelile de tânăr demiurg au încetat, el a încercat să nege timpul, arătând în poezia lui că dimensiunile trecutului și viitorului sunt doar iluzorii și că toată existența se petrece într-un prezent continuu (*Cu mâne zilele-ți... adaogi*). Filosofia budistă, cea neoplatonică, apoi Kant, filosofia romantică germană de la Fichte și Schelling la Schopenhauer, i-au dat pe rând satisfacția urmării unor construcții dificile și savante pe care le-a exprimat în versuri, într-o sinteză de gândire personală, grea de sensuri și idei. În așa măsură este Eminescu în primul rând un poet gânditor, un poet de idei, încât nici ipostaza folclorică a liricii sale nici cea erotică (totuși atât de preponderentă în cadrul general al operei) nu sunt lipsite de pecetea gândirii, a semnificației filosofice.

Folclorul a fost zona întâlnirii permanente dintre poet și poporul său și în care Eminescu s-a mișcat fără întrerupere din anii adolescenței până în pragul sfârșitului (vezi articolul din *Fântâna Blanduziei*). Și romantismul englez și cel german au folosit din plin folclorul în poezie și proză, cu intenția reînvierii unui ev mediu de mult dispărut, sau pentru pitoresc și reîmprospătarea surselor lirice destul de secătuite de lunga dezvoltare a clasicismului în sec. XVII și XVIII. Herder mai ales

a fost cel dintâi care a exaltat valoarea folclorului pentru alcătuirea unei literaturi cu puternic specific național și de altfel el l-a convins pe Goethe de necesitatea legăturii între poetul național și literatura națională.

Eminescu a descoperit folclorul dintr-un instinct sigur, foarte devreme, în adolescență, ba chiar a crescut în el, prin modul în care i s-a desfășurat copilăria, asemănătoare cu a unui fecior de țaran.

De folosit, l-a folosit mai târziu în operă, începând din perioada vieneză și, probabil, sub influențe teoretice din care nu putem omite pe Herder și școala romantică germană. Pentru Eminescu, folclorul a devenit o școală frecventată fără întrerupere și de la care a învățat un mod de înțelepciune specific – filosofia poporului său – și claritatea desăvârșită a formei. Eminescu a încercat, spre deosebire de alți romantici europeni, integrarea sa deplină în modul de creație popular, în matca estetică și filosofică a poporului său, printr-o pătrundere migăloasă și trudnică a folclorului. Astfel, opera sa a fost permeată, cu începere de pe la 1869–1870, de toate speciile și elementele constitutive ale folclorului. Când a dat basmul *Făt-Frumos din lacrimă*, era plin de reminiscențe ale fantasticului din romantica germană, la fel când a sfârșit *Călin (file din povești)* în care mi se pare a discerne urme certe dintr-o proaspătă lectură a lui Novalis. Dar totul e trecut prin sita lui autentic românească și printr-o viziune autohtonă solidă, neîndoielnică. Iar poezia de dragoste a perioadei luminoase se îmbracă, la fel cu basmele, în peisaj și personaje (*Crăiasa din povești, Făt-Frumos din tei, Povestea codrului* și altele).

În ultima parte a creației predomină mijloacele și tonalitatea minoră a doinei. Iar ideile filosofice instilate unor poezii nu se deosebesc în adâncimea și tristețea lor de viziunea populară asupra condiției umane, așa încât *Revedere* pare în întregime o poezie populară.

De fapt, aici, meditația poetului asupra timpului și vieții omenești continuă într-o formă cu totul neobișnuită în literatura universală romantică. Întrebării admirative a „rătăcitorului” care revine spre pădurile natale:

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

codrul răspunde cu o superioritate recunoscută, indiferentă:

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

Peste codru, stihie eternă în ochii romanticului român, vremea nu curge, nu are nici o putere asupra lui. Pe fundalul acesta însă de eternitate a naturii, rousseau-istă, herderiană și schilleriană

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

ceea ce creează desigur o opoziție din nou dramatică pentru condiția umană sub specia timpului.

Este de asemenea originală contribuția lui Eminescu la erotica romantică europeană, în special sub aspectul ideilor legate de dragoste, sub aspectul filosofic pe care el îl dăruiește iubirii. Nu vom insista asupra laturii de senzualitate suavă a eroticii eminesciene, aceasta fiind plină de valori lirice încântătoare, dar mai puțin noi în peisajul european.

Poetul a încercat realizarea deplină a ființei sale și în dragoste, ca un corolar al năzuinței spre absolut. Funcția aceasta superioară, supremă a iubirii apare sub diversitatea aspectelor în care dragostea însoțește pe eroul eminescian: ca revoluționar (*Înger și demon, Geniu pustiu*), ca drumeț printre stele și demiurg (*Sărmanul Dionis*), dar mai ales ca artist și creator (*Scrisoarea IV și V*). Iubirea îndeplinește un mare rol în personalitatea eminesciană, asociată fiind cu cele mai înalte activități intelectuale și spirituale. Și în acest sens putem găsi echivalența filosofică în poezia de dragoste a „dulcelui stil nou”, unde femeia, *donna angelicata*, transformă în act potențialul intelectual, moral, spiritual al artistului, sau la Goethe, unde *das ewig Weibliche*² se confunda cu ideea neo-clasică de *suflet frumos*, întrupată în câteva femei din *Wilhelm Meister* ori *Iphigenie auf Tauris*, binefăcătoare pentru bărbatul care le stă în preajmă.

La Eminescu, femeia-înger apare încă de la începutul carierii poetice, semn al încrederii lui enorme în femeie și mai ales în rostul dragostei pentru creator. El a conferit femeii un nobil rol și o demnitate unică și a asociat-o, prin desăvârșirea purității și cuprinderea afecțiunii

² Eternul feminin (în germană, în text).

pe care i le presupunea, la lucrarea lui demiurgică.

În *Sărmanul Dionis*, creatorul romantic nu mai este singur în fața universului, ca opoziție între eu și non-eu, ci însoțit de ființa angelică a iubitei care-l secondează. Grupul din pirogă al îndrăgostiților liberi e investit cu atribute miraculoase, supranaturale care sugerează forța creatoare. El poartă-n păr florile albastre, de obicei hărăzite zânelor în opera eminesciană (pe urmele folclorului prin care a transformat în simbol românesc vestita *Floare albastră* din *Heinrich von Ofterdingen*, romanul lui Novalis), simbol deci clar creator, demiurgic, iar ea este asociată acțiunilor lui prin prezența pe umărul ei a păsării măiestre. Adjuvant al creației romanticului demiurg, iubita este pentru poet și ajutor indispensabil în creația artistică. Abia în *Scrisori*, unde sunt destăinuite toate decepțiile, Eminescu mărturisește ce a căutat și a închipuit el în femeie; abia când drama individuală se împlinește fără sorti de întoarcere, el renunță îndurerat la ideea filosofică a femeii menite să deslușească ori să stârnească în creator puterile specifice:

„Ea nici poate să-nțeleagă, că nu tu o vrei... că-n tine
 E un demon ce-nsetează după dulcile-i lumine,
 C-acel demon plânge, râde, neputând s-auză plânsu-și,
 Că o vrea... spre-a se-nțelege în sfârșit pe sine însuși,
 Că se zbate ca un sculptor fără brațe și că geme
 Ca un maestru ce-asurzește în momentele supreme,
 Pân-a nu ajunge-n culmea dulcii muzice de sfere,
 Ce-o aude cum se naște din rotire și cădere.

.....

S-ar pricepe pe el însuși acel demon... s-ar renaște,
 Mistuit de focul propriu, el atunci s-ar recunoaște
 Și, pătruns de-ale lui patimi și amoru-i, cu nesațiu
 El ar frânge-n vers adonic limba lui ca și Horațiu;
 Ar atrage-n visu-i mândru a isvoarelor murmururi,
 Umbra umedă din codri, stelele ce ard de-a pururi,
 Și-n acel moment de taină, când s-ar crede că-i ferice,
 Poate-ar învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice”.

Și imaginea decăderii femeii din înălțimile la care el o ridicase

se concretizează iarăși, ca în folclorul nostru, în „floare vestejită” din *Despărțire*. Din zână, iubita a ajuns Dalilă.

Iar în ceea ce privește tehnica versului, poetica eminesciană a maturității ocupă un loc din nou interesant și original în poetica romantică. Vorbeam de drumul lui creator, orientat de la începuturile stăpânite de un fel de *Sturm und Drang* spre muzicalități de imagistică limpezită mai ales de contactul cu romantismul german și apoi spre un neo-clasicism în care grandilocvența bine sunătoare romantică e temperată din ce în ce mai mult, ca și expresia suferinței proprii, în sunuri fine, vătuite. Dar există, așa cum arăta Prof. Laszlo Galdi de la Budapesta, în Eminescu, spre deosebire de alți romantici, o evoluție spre noi valori ale expresiei poetice, deschizând drumul spre o tehnică a maximelor sugestii muzicale, ca la simboțiști, dar fără renunțarea la accesibilitate. *Și dacă...*, dar mai ales unele sonete, în special *Când însuși glasul gândurilor tace*, ating un grad de mari altitudini în expresie poetică, cu atât mai mult cu cât sensurile cele mai adânci ale ideilor se comunică perfect, intensificate de desăvârșirea cuvântului expresiv.

Toate motivele romantismului european se află în Mihai Eminescu și în poezia lui, care e un întreg univers de idei și imagini, unitar, personal, deși toate ideile și motivele au circulat înaintea lui în aproape un secol de preromantism și romantism. Dar ele îi aparțin întru totul prin topirea finală în creuzetul viziunii personale despre lume, exprimată în ceea ce numim generic stilul eminescian.

Modalitatea înnoirii oricărui motiv, a integrării lui într-o concepție și o viziune nouă, originală și a încărcării lui cu valențe noi, deschise deopotrivă spre datele culturii naționale și ale celei universale, este modalitatea cu care oricare poet mare al lumii se afirmă. Și Eminescu este unul dintre aceștia.

Comunicare susținută la Colocviul internațional „Eminescu”
de la Veneția din 28–29 sept. 1964

EMINESCU ÎN TIMP

Cum viața și timpul au fost congenere cu Creația, dintotdeauna oamenii au trăit în timp ca într-o dimensiune firească a existenței, legând, cumiți, viața lor de desfășurarea aceluia. Vârstele omului se măsurau cu anotimpurile, „cununa anului” figura împlinirea cu izbândă a trecerii prin vămile zodiacale.

Înțelepții împăcau pe cei vechi cu soarta lor prin simpla idee a alternanței stărilor omenescului în timp. Cu câteva mii de ani în urmă, în Eclesiast, Solomon făcea să se succedă aceste stări, spunând: „Vreme este să te naști și vreme să mori; vreme este să sădești și vreme să smulgi ce-ai sădit; vreme este să rănești și vreme să tămăduiești; vreme este să dărâmi și vreme să zidești. Vreme este să plângi și vreme să râzi; vreme este să jelești și vreme să dănțuiești... Vreme este să iubești și vreme să urăști. Este vreme de război și vreme de pace”... și așa mai departe, deși conchidea, cum se știe, cu deșertăciunea tuturor lucrurilor în lume.

Mai târziu, unii filosofi presocratici, dar mai ales câțiva poeți gnomici, ca de pildă Teognis din Magara, purtând în minte greceasca idee a măsurii în toate, încercau să echilibreze amara condiție umană, recomandând moderația atât în bucurie cât și în suferință, în fatala lor succesiune în timp, subînțeleș (dar nu pomenit) ca purtător al destinului.

Mai târziu, cel care, dintre marii poeți ai lumii, a resimțit timpul ca pe o stihie dușmănoasă, ucigătoare de forme, a fost Shakespeare, unul din maeștrii lui Eminescu. Sonetele elizabetanului abundă în imprecății la adresa tiranului sângheros („bloody tyran time”) care ofilește frumusețea, secerând viețile tinere. Dar din acest timp ostil,

marele Will nu vedea sustragere decât prin procrearea de noi forme frumoase, conform unei idei platonizante, ori prin oprirea odată și odată a timpului însuși („and time must have a stop”, *Henry IV*). Deasupra stihiei însă, el nu s-a ridicat niciodată.

La noi, la români, cronicarul, mai sceptic și mai resemnat, din experiența de vicisitudine a neamului, acceptă, cu o notă de infinită melancolie, neputința omului față de timp: „Căci nu sunt vremile sub om, ci bietul om sub vremuri”. Ni se pare aici, sub haina aforismului trist-sfătos, a desluși destul de limpede sensul timpului, cu sens de *istorie*. Născuți sub timp ca sub o lege implacabilă, nu putem decât să-l îndurăm, necruțător și ireversibil cum este.

Pentru duhul înalt care s-a întrupat în Mihai Eminescu, timpul acesta linear, al istoriei trăite, a devenit, odată încheiată etapa paradisiacă a copilăriei, greu de suportat. Natura lui superioară, bântuită de strania, chinuitoarea polaritate (de tip goethean) a geniului, a resimțit curând inadecvarea la un timp al unei istorii degradate. Și de cum a ieșit din vârsta de aur ocrotită de natură, topos sacru, peren, neatins de aripa de gheață a timpului, și în care el se simțise întreg, fericit, a dat curs gravei nemulțumiri care avea să-l însoțească în toată *clipa cea repede*, prea repede, ce i-a fost dată.

Prima expresie a inadecvării la timpul său a fost rebeliunea, în școală, cum se știe, în familie, în lume, „în ordinea ce-i dată”. Fuga i-a fost cea dintâi modalitate de sustragere din cătușele acestei ordini. Firesc, cu seninătate, parcurgea drumuri neobișnuite pentru un adolescent, cu trupe de actori sau singur, cum a mers de la Cernăuți la Blaj și apoi mai departe. Ce căuta? După ce alerga? Lumea scenei, ce-i părea, ca și lui Goethe la aceeași vârstă, mirifică, îl scotea din ghearele realului, la fel ca și unele imagini, încă dispartate, din natura și istoria patriei, prinse ca niște frânturi de mit (Blajul devenea deja o *Romă mică*). Întâlnirea cu Transilvania, aflată sub jug străin, cunoașterea pământului acelaia românesc străvechi, i-au deschis ochii și sufletul spre un timp revolut, al Daciei eroice, cum eroici i se arătau un Horia și un Mureșan. Și, treptat, dimensiunea trecutului tot mai dens, mai statornic în ființa lui însetată de rădăcinile pe care în prezent nu le putea prinde.

Când, de timpuriu, iubirea s-a născut în sufletul proaspăt, pur al adolescentului, s-a arătat tot ca un tărâm al evadării din timp, de

aceea împlinită doar într-un viitor ipotetic (ca în *Sara pe deal*). Căci aici s-a întâlnit cu moartea și întâlnirea l-a marcat, adânc, zdruncinându-i credința în care fusese crescut, născând în mintea lui îndoiala cu privire la rânduielele majore ale vieții și tăind firul ce-l lega de transcendență. *Mortua est* stă în acest sens ca dramatică mărturie a unei răzvrătiri violent contestatoare, reluată cu înăbușită durere, mai târziu, în *Melancolie*.

S-a îndreptat atunci spre studiul filosofiei și științei, căutând cu sete sensuri existenței pe alte dimensiuni decât cele comune. Și a găsit, în special în Kant (a cărui *Kritik der reinen Vernunft* a tradus-o la 18 ani), ca și în învățăturile Vedelor, modalități de a dobândi libertatea, învingând, în primul rând, timpul univoc și ostil. Drept care, a tentat spargerea acelor limite din cer în textul evanghelic, în ploaie de trăsnete, reintrând pe pământ în ipostaza Dionis.

Îl ispitise, iată, pe artist ieșirea din timpul mic, tiranic, iar imaginarul său începuse să-l împingă tot mai irezistibil spre macro timp, spre timpul mitului. Tot mai frecvent, el își săgeta ființa spre tărâmul acela al neschimbării, unde dorește să întâlnească adevărurile eterne. Mai întâi cu adevărul originilor neamului pe care vrea să le descopere dincolo de degradarea contemporană din timpul mic.

Și în *Memento mori (Panorama deșertăciunilor)*, succesiune de tablouri din istoria antică, din civilizații sortite ruinei, Dacia ține un loc de primă mărime, ca frumusețe, grandoare și mai cu seamă, ca sens. Tărâm fericit, cu primăvară eternă, codri și ape fermecate pe care Dochia, fiica lui Decebal, trece ca o zână benefică, Dacia avea să cadă, după un război teribil, în mâinile Romei. Pagina războiului purtat între zeii Daciei și zeii Romei, reprezentând o adevărată *teomahie* clasică, are o grandoare mitică demnă de un Homer sau un Hesiod. Originea poporului român capătă astfel noblețea unei stirpe alese, născute în sacru, cu rădăcini în lupta zeilor înșiși. Și, ca și în mitologia celtică, lumea Daciei doar pare să fi pierit. Ea e ascunsă însă doar profanilor, căci atunci când poporul român va fi la aman, cornul craiului Decebal va răsună pentru a-l strânge din nou și a-l salva, ca și regele Arthur pentru celți.

Să nu uităm că și în *Doina*, Ștefan, numit într-altă parte de Eminescu *umbra Dei*, e rechemat de dincolo pentru a-și mântui neamul.

De altfel, din frânturi de istorie eroică legate și proiectate în mit, de la Decebal la Ștefan, de la Horia la Andrei Mureșan, Eminescu

încerca reconstruirea unei istorii paralele, așa cum și-ar fi dorit-o pentru neamul său.

Pe măsură ce înainta în timpul comun, al muritorilor de rând, poetul gânditor se înălța și mai sus și mai departe *in illo tempore*. Și, ca un aed din vechime, ajungea la originile lumii, la cosmogonie, pe care, ca și aceia, pare să o fi contemplat. El împletește în *Scrisoarea I*, în uimitoarea naștere a cosmosului din haos, frânturi de imnuri vedice, elemente de filozofie kantiană, dar și o impresionantă înțelegere a creației care continuă (idee care apare reluată și în *Luceafărul*): „*De atunci și până astăzi, colonii de lumi pierdute/ Vin din sure văi de haos pe cărări necunoscute/ ...*” (Iar în zborul Luceafărului „Vedea ca-n ziua cea dintâi/ Cum izvorăsc lumine”).

Raportul între „lumea asta mare” și lumea noastră, „copii ai lumii mici”, e strivitor pentru aceștia din urmă:

„Muști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul
În acea nemărginire ne-nvârtim uitând cu totul
Cum că lumea asta mică e o clipă suspendată.”

Și să ne-amintim de nașterea timpului, într-o altă cosmogonie, schițată doar în treacăt în zborul Luceafărului: „Căci unde-ajunge nu-i hotar/ Nici ochi spre a cunoaște/ Iar timpul-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naște.”

Ziua și clipa față în față cu nemărginirea (aici și cu sens temporal, nu numai spațial), iată datele raportului. Același raport între spațiu și timp, de suprapunere, de substituie, de omologare, mai apare și în fragmentul de intens dramatism al Apocalipsei simetrice cu Cosmogonia din aceeași *Scrisoare I*. Aici, imagini din textul lui Ioan Evanghelistul se alătură unora în care fizicienii contemporani văd o adevărată „black hole”. Cea mai tulburătoare imagine prin originalitatea ei rămâne însă aceea care spațializează timpul:

„Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie,
Căci nimic nu se întâmplă în întinderea pustie,
Și în noaptea neființei totul cade, totul tace,
Căci în sine împăcată reîncep-eterna pace.”

Ceea ce Shakespeare sperase, doar oprirea timpului, Eminescu, singurul între poeții lumii, după știrea noastră, a realizat-o prin fantastica imagine mai înainte citată.

Dacă adăugăm *Luceafărul*, *Povestea magului călător în stele* și atâtea alte versuri din opera postumă înțelegem că timpul, ca și spațiul cosmic, deveniseră atât de familiare vederii lăuntrice a poetului, încât ai senzația că te afli nu în fața unui model cosmologic, ideat de o făptură umană, ci în fața unei ființe din creația întâi. Naturalețea nepământească a vitezei astrului care contractă timpul din milenii în clipe, detaliile multiple și exacte ale cosmogoniei și Apocalipsei fixate ca de un martor, stau mărturie pentru complacerea în macrotimp a cuiva care, căzut în timpul strâmt ca o carceră, și-ar aminti ori și-ar căuta locul său menit din cer.

A vrut să-și scoată iubirea de sub incidența crudă a timpului, râvnitorul de absolut conferindu-i o putere suprafirească. Cuplul desăvârșit ar fi refăcut unitatea originară, trezind în erou demiurgia ca în nuvela de tinerețe *Sărmanul Dionis*, care apăsa însă nu pe iubire, ci pe rebeliune. Când maturitatea lui creatoare simte nevoia de întregire, iubirea devine, ca la unii filosofi din vechime, principiu armonizator.

URMAȘ ȘI ÎNAINȚAȘ ÎNTR-O CONȘTIINȚĂ COLECTIVĂ: EMINESCU

Pluralitatea măștilor ce acoperă un personaj cu faimă poate ea oare descumpăni și induce în eroare pe aceia care-l cercetează cu indiscretă stăruință și prea îndeaproape, creându-le iluzii și curse cu privire la timpul adevărat al viețuirii sale, la apartenența sa reală?

Suntem îndeobște înclinați, fiecare din noi, să căutăm mai cu seamă acea mască, acea aparență care ne convine, care ne dă termenii de trebuință pentru rezolvarea ecuației personale. Și doar mai arareori ne îngăduim sau suntem în stare de obiectivizările cerute de lungul și anevoiosul proces al distanțării care descoperă chipul unic, incomparabil al eroului investigat, socotindu-i locul și ponderea într-o lume și într-un timp al istoriei propriu-zise și dincolo de ea, într-o configurație particulară a unui spirit național ca și în ameițoarele altitudini ale valorilor universale. Căci și iubirea ne poate fi adesea obstacol în evaluările adevărate, cu proiecțiile subiectivității noastre aruncate ca niște umbre între noi și obiectul de cercetat, după cum orgoliile deformează, în sens invers, imaginea aceluia. Iar creatorii își ascund, de regulă, persoana dintr-un instinct firesc de apărare în adânc a operei, cu aspirația ei de perenitate, de legăturile posibile și întâmplătoare cu trecătoarea persoană a autorului. Cum spunea Maupassant, „operele noastre aparțin publicului, nu fețele noastre”. Și totuși, chiar dincolo de trinomul om-autor-operă ce preocupă și divizează critica modernă care pune accente diverse pe componentele lui în funcție de metodologiile specifice privind cu precădere spre unul ori spre celălalt, identificarea omului și artistului cu vremea lui

reprezintă operația majoră de executat, deopotrivă de către istoricul ori criticul literar, de istoricul ori filosoful culturii.

De aceea privind încă o dată și încă o dată la poetul național (și nu numai cu prilejurile aniversare sau comemorabile, deși acestea sunt sărbătorile spiritului românesc) încercăm să deslușim, sub pluralitatea măștilor, pe omul deplin expresiv al unui timp, pe acela care a reprezentat în felul cel mai întreg etapa istorică. Adică dincolo de proiecțiile operei pe chipul artistului, dincolo de mitul personal care se poate constitui (și s-a constituit) pe obsesiva metaforă voievodală, să-l vedem în lumina unei deveniri istorice specifice a unui popor, alături de ceilalți, asemănându-se și deosebindu-se de ei, în cadrul aceleiași lumi, al aceleiași spiritualități caracteristice. Sigur că poetul romantic a pus felurite măști asupra personalității sale istorice. Titanul răzvrătit, profetul cu mâni furtunoase, demonul sumbru, natura catilinară, făt-frumosul misterios cu corn de argint, scepticul impasibil din *Glossă*, pesimistul budic din *Rugăciunea unui Dac*, făptura atotștiutoare a lui Hyperion din prima creație sunt doar câteva din vălurile care despart pe poetul răsfrânt în eroul său liric, de omul istoric. Și, firește, mai presus de orice, drama personală a lui Eminescu adaugă dimensiunilor sale romantice una de certă preeminență, întru totul adecvată concepției despre geniu structural inapt de fericire. Fiindcă imaginile acestea, în parte adevărate, în parte convenționale, s-au transmis într-o tradiție împământenită de peste un secol, și prevalând în opinia mai cu seamă a marelui public, gata să preia oricând, cu compasiune adâncă, un destin de un patetism atât de marcat.

Pe de altă parte, sporesc perplexitatea căutătorului personalității eminesciene, propriile opțiuni ale creatorului care, refuzând realul, lumea ca atare, se distanța de vremea lui cu gesturile unui neconformism în oarecare măsură înrudit cu cel byronian, sau își manifesta explicit atracția fascinată față de un îndepărtat, eroic, Ev Mediu românesc. Mereu făcea tentativa neizbutită a fugii din timpul său ca pentru a se smulge din cătușele unei prea acaparante iubiri care n-ar fi încetat să-l dezamăgească, dar pe care n-a putut-o niciodată înfrânge. Și, de fapt, greul lui *agon*, lupta cea mai îndârjită, a fost dusă de Eminescu împotriva timpului în general și a timpului său în special și a însemnat, cumva, rezistența geniului aspirând spre libertate absolută la lanțurile

determinărilor de orice natură. Iar, după cum se întâmplă în cazurile cele mai expresive, legăturile cu timpul sunt cu atât mai marcate și mai semnificative cu cât sunt mai violent contestate, mai obstinat tăgăduite. Căci ceea ce are însemnătate și rămâne nu este voința și capacitatea de relație, ci legătura cu contextul văzut și nevăzut al lumii tale, inserția familiară în noosfera constituită pe parcursul unei evoluții istorice, asumarea răspunderii de a fi urmaș și înaintaș într-o conștiință colectivă. Or, Eminescu a fost, în aceste feluri, profund al epocii sale, al istoriei noastre, al secolului XIX românesc și european. De altfel mare parte a lucrării sale intelectuale, de cultură, a fost consacrată istoriei și înțelegerii, cât mai cuprinzătoare a acestei discipline, ca și transformării ei în altceva decât într-o simplă acumulare de date și documente amorfe amintitoare despre trecut.

Ca și Bălcescu, ca și Hașdeu, ca și numeroși istorici romantici de felul lui Jules Michelet, Eminescu investea istoria cu sens legând-o de destinul popoarelor, de misiunea lor în lume. Momentele devenirii se legau între ele în concepția lui, se articula într-o succesiune din care nici o generație nu putea lipsi, căreia nici un ins conștient nu i se putea sustrage. Când, cu prilejul serbării de la Putna în 1871, gândite și organizate de el ca o manifestare de unitate a românilor de pretutindeni, îi scria lui Dumitru Brătianu, unul din participanții la revoluția de la 1848, el formula pe scurt câteva idei clare în acea privință. Vorbea despre organicitatea creșterii unui popor prin secolele care se înlănțuie din lucrarea oamenilor, despre legătura inextricabilă dintre temeliiile trecutului și întreaga clădire monumentală înălțată ulterior de aceia care constituie fiecă clipă a prezentului. Și în această înlănțuire, tânărul de 21 de ani fixa rolul fiecărei generații în neîntrerupta acțiune obștească spunând: „Dacă o generațiune poate avea un merit, e acela de a fi un credincios agent al istoriei, de a purta sarcinile impuse cu necesitate de locul pe care îl ocupă în lănțuirea timpilor”. O concepție activă despre istorie se revelă în aceste cuvinte care concentrau și conștiința și sentimentul unei misiuni personale, ca și a uneia de generație. Iar pe de altă parte, într-o vrednică tradiție slujită de mai toți istoricii români, se contura o relație deosebit de interesantă între istorie și politică, socotite într-un anumit fel complementare, în măsura în care trecutul se cere cunoscut în adâncime prin istorie pentru ca lucrarea prezentului, adică

politică, să se săvârșească în spiritul adevărului, continuând o potrivire organică a construcției cu vechile ei fundamente. Așa încât istoria căpăta în concepția eminesciană valoare exemplară și valoare de model, iar politica devenea sarcina generațiilor ca agent al istoriei, implicând grave răspunderi și obligații pentru cei implicați: în ea. Și cu pasiunea pe care o punea în toate, tânărul student în străinătate la vremea aceea se și dăruise în anii vienezi (1869–1872) nu numai studiului istoriei universale și naționale, ci și unei pregătiri politice multilaterale, vizibile în frânturi pe diverse arii de interese și activități.

Pe plan european urmărea, cum știm, din corespondență mai ales, mișcările de eliberare, războaiele, mișcările revoluționare. Îl interesase Risorgimento-ul, apoi războiul franco-german, lupta comunarilor parizieni și reacțiile la cele întâmplate sunt relatate de memorialiști (în afară de faptul că unele evenimente transfigurate au trecut și în operă). Încerca să găsească sens și în faptele contemporane, cum încerca să descopere în vechile civilizații de mult îngropate. Mai vărtos, căuta însă semnificații în istoria de acasă, veche și nouă. De aceea lega fire foarte numeroase din direcții variate care trădează un plan foarte vast de acțiune, dar cu o impresionantă unitate, mergând pe direcțiile firești ale dezvoltării noastre istorice.

Începuse în 1870 o activitate publicistică susținută cu caracter politic, privitoare în special la soarta românilor din Transilvania și dovedea a se afla în miezul încâlcitelor probleme politice ale imperiului austro-ungar, ca unul care din adolescență cunoscuse și adâncise necesitățile de viață națională, publică ale poporului român. Ceea ce izbește de la primele rânduri în articole este familiarizarea deplină cu toate amănuntele chestiunilor în discuție, rod – probabil – al unei documentații riguroase și al unei meditații insistente și îndelungate. Seriozitatea informației, inteligența critică, etică aleasă, hotărârea luptătoare – afirmată cu o oarecare vehemență chiar –, sunt calitățile care izbesc și pe cititorul de astăzi. Și judecînd ponderea acestor articole din *Federațiunea* (din Pesta) în complexul orientărilor plurivalente ale lui Eminescu, nu te poți opri să nu bănuiești îndreptarea lui inițială spre o carieră publică, politică prin care nădăjduia a interveni salutar în viața tinerimii românești, îndreptînd-o spre o direcție unică pozitivă, de gândire națională și socială, cum mărturisea în pomenita scrisoare către D. Brătianu.

În această viziune istorică asupra politicii ca lucrare înlănțuită a generațiilor se situează și prețuirea înaintașilor mai vechi și mai noi din partea lui Eminescu. Vizita pe care împreună cu o delegație de studenți a făcut-o de 1 ianuarie 1870 lui Alexandru Ioan Cuza la Döbling pentru a-i prezenta urările tradiționale (și suntem convinși că inițiativa i-a aparținut) se pare că l-a impresionat mult. Cuza era pe de o parte reprezentantul și simbolic și real al Unirii, iar pe de alta fusese omul ales al unei generații strălucite de luptători care numărase în rândurile ei pe Bălcescu, Kogălniceanu, C. Negri, Alecsandri, Russo, Cipariu, Bariț, Mureșanu și atâția alții.

Neîncetat în anii aceia, gândul generației active, prezente deliberat în istoria națională, lucrând la făurirea viitorului, îl preocupa ca un gând major, obsedant. Într-o scrisoare din 1870, Eminescu arăta ce însemna în realitate pentru el cultul trecutului: „... o întrunire a studenților români din toate părțile ar putea să constituie și altceva decât numai o serbare pentru glorificarea trecutului nostru și ... am putea să ne gândim mai serios asupra problemelor ce viitorul ni le impune cu atâta necesitate”.

Era aci nucleul acelei serbări de la Putna care, în jurul mormântului lui Ștefan, urma să strângă pe tinerii români din toate provinciile, făcându-i să se simtă o singură suflare unită cu o misiune sacră viitoare.

În perspectiva aceleiași viitoare unități încerca Eminescu la Viena captarea interesului pentru istorie ca o modalitate a întăririi conștiinței naționale a studenților români din alte provincii, pregătindu-i de acțiune. Și tentativele lui de a-l face pe Slavici, bănațeanul, să scrie literatură și să se ocupe de istorie și de politică, se cuvin înțelese la fel, ca un edificator exemplul al politicii culturale pe care dorea s-o vadă aplicată. În lumina aceasta, chiar propriile eforturi, enorme, de a cunoaște în adâncime limba și folclorul românilor de pretutindeni, se înscriu într-o vastă perspectivă de viziune istorică – erudită, enciclopedică, specifică secolului XIX –, dar transformată după modelul românesc, în istorie activă, în politică de construcție a prezentului și mai ales a viitorului.

Este încă unul din meritele uriașe ale poetului național al cărui chip stă benefic asupra noastră ca un simbol al unui moment de ideală convergență între direcțiile istoriei naționale și conștiința românească activă, de relație exemplară a omului de cultură cu vremea lui.

EMINESCU SAU DESPRE ABSOLUT

— O EXEGEZĂ ITALIANĂ A ROSEI DEL CONTE —

În universul romanticii europene, năzuința din totdeauna a artistului, a creatorului, a gânditorului spre absolut capătă o acuitate și un sens dramatic remarcabile. Împrejurările apariției romantismului, sociale și filosofice, izbucnirea revoluției de la 1789 și răspândirea ecourilor ei pe tot continentul, apoi prăbușirea încrederii în rațiune, idol al secolului XVIII, al întregului curent iluminist au determinat o orientare deosebită a spiritelor. Poezia secolului XVIII, tributară încă clasicismului (Klemperer îl numește pe Voltaire în mod îndreptățit un epigon al clasicilor), nu făcuse încă loc marilor aripi ale fanteziei. Vorbele lui Fontenelle, care susținea a avea încă un creier în locul inimii, ni se par simbolice. O viziune exclusiv rațională asupra lumii în care visul nu intră decât ca rar motiv literar, nespecific, închingarea artistului în reguli care zăgăzuiesc orice elanuri, ca și lipsa unei sensibilități fluide n-au dăruit poeziei o atmosferă prielnică. De altfel, nici sentimentul dramei individuale nu se putea arăta cu forță în lumea monarhiei absolute, așezată, după părerea unor filosofi din secolele XVII și XVIII, pe niște temelii imuabile sociale și individuale, într-un organism sau mecanism fix, rigid. Filosofia lui Leibniz, oricât de ironizată de Voltaire, exprima totuși mentalitatea vremii. Profundele răsturnări ale sfârșitului de secol au eliberat însă puterile individului, au dezlănțuit o gândire tinzând tot mai insistent spre cucerirea tainelor lumii, spre pătrunderea în esența lucrurilor. Din răsturnarea realizată prin revoluție și prin campaniile napoleoniene, Europa a învățat lecția relativității, al cărei ABC fusese enunțat de însuși secolul luminilor prin atâtea idei filosofice și atâtea

motive literare. Un scepticism teribil ieșit din nemulțumiri sociale, un sentiment acut al singurătății, datorat pierderii oricărei certitudini, au dus pe creatorul romantic spre o atitudine de frondă și rebeliune filosofică, spre o exaltare a eului până la a-l face să se confunde cu universul, cu totul. Prelungind totuși setea de cunoaștere rațională a secolului XVIII, romanticii aduc aminte și de Renaștere, de strădania, de aspirația ei spre sinteza între om și natură, spre reîntegrarea omului în natura plină de forță. Amintirea e mai degrabă însă provocată prin contrast. Titanii Renașterii, împinși de aspirația împlinirii desăvârșite a ființei umane, ieșeau, istoric vorbind, dintr-o epocă de limitare a acestei ființe și dădeau existenței și gândirii lor aripi pentru depășire. Epoca lor era la început una de făgăduieli enorme, de expansiune posibilă pe toate laturile. Romanticilor, armonia cu lumea nu li se mai pare realizabilă, drama lor nu mai e decât aceea a unor îngeri căzuți. Natura nu mai e pentru ei decât cea pierdută sau, ca la Vigny și Leopardi, una ostilă ori, în cel mai bun caz indiferentă. Romanticii au venit pe lume după prăbușirea făgăduințelor, după eșuarea revoluției și a încrederii în rațiune. Și dorințele lor cele mai aprinse sunt răsturnarea stărilor urâte, întunecate, dintr-o lume în care ei nu se pot împlini, ori evadarea din aceasta, într-un absolut al fanteziei ori al filosofiei, în zonele cele mai elevate ale gândirii, cele mai la adăpost de cunoașterea obișnuită. Titanism ori luciferism, revolta în lume sau în afara ei, romanticii le împrumută când pe unul când pe celălalt, după determinările particulare ale existenței și temperamentului lor artistic. Și cucerirea tainelor lumii, năzuința spre absolut, spre esențe se manifestă cu atâta intensitate la cei mai mari, încât toată ființa lor pare inundată de eter stelar, animată de o sete care-i soarbe spre descoperiri uimitoare spre cauzele prime. Acestea sunt într-adevăr țintele cele dintâi ale marilor romantici, care le afirmă ori le contestă. Cauza primă, structura universului și raporturile lui cu omul, spațiul și timpul ca dimensiuni ale universului mare, sunt printre întrebările cele mai pline de fervoare, cele mai pătimăș și îndărătnic puse. Timpul și spațiul se înscriu la ei ca niște coordonate esențiale ale lumii pe care vor să le înfrângă și să le stăpânească, înălțându-se din ce în ce mai sus pe scara valorilor absolutului. De aceea timpul devine o obsesie a romanticilor, o curgere neîncetată în care are loc drama existenței lor, percepută mai ales lăuntric. Nu e vorba de timpul

baroc, ilustrat cu cea mai mare strălucire de Bach, care l-a organizat totuși în tipare geometrice, grandioase dar fixe, care amintesc de cerurile de cristal ale lui Dante. E vorba de reeditarea unui timp ca în opera lui Shakespeare, dar resimțit mult mai acut, de un timp creator și distrugător de forme ca un adevărat demiurg, de un timp care stă în calea artistului romantic, în calea realizărilor sale posibile sau le desființează prin cruzimea sa oarbă. Pe de altă parte, el este un fel de barieră față de eternitate, față de lucrurile pe care le ascunde și pe care artistul romantic crede că le-ar atinge dacă ar găsi taina care să-l treacă peste timp. Toată forța compensatorie a luptei împotriva vremii constituie latura filosofică a unei drame de neîmplinire individuală și socială, înseamnă proiectarea năzuințelor de mai bine pe toate planurile ale artistului lovit de spectacolul imperfecțiunii morale, sociale a lumii în care trăiește. Și cu cât artistul e mai mare, mai apt de nobile abstracțiuni, cu atât geniul său îl împinge spre adâncimi insondabile ale problematicii filosofice, atunci când împlinirea lui este stingherită în lumea căreia nu-i poate schimba cursul. Eminescu e unul dintre acești mari poeți, ale căror elanuri intelectuale și spirituale, dezvoltate într-un anumit climat profund nefavorabil ființei lor, și-au luat zborul spre cele mai îndepărtate regiuni ale gândirii, spre mituri străvechi și filosofii milenare, din care a extras substanța uimitoare a poeziei lor.

Rosa del Conte, în cartea sa *Eminescu o dell'Assoluto*, s-a apropiat de zonele cele mai adânci ale întrebărilor despre lume puse de poet și le-a explorat în lumina neîntreruptă a dramei ce stă în centrul inspirației lirice eminesciene. Moartea și viața, concepția despre timp și lupta îndârjită cu acesta, condiția dramatică a omului cu năzuinți și gândire uriașă limitate de materia mărunță a individualității, esența și aparența, cauzele prime, religia și etica, viziunea cosmică, toate aceste aspecte precum și altele sunt cercetate într-o pasionată expunere menită a face din Eminescu unul din cei mai mari poeți europeni printr-o intensă aspirație către „absolut”, către etern și către un ideal estetic tot mai desăvârșit. Și fiecare operă analizată este urmărită de la intuiția filosofică, manifestată inițial nelegat, în fragmente, până la închegarea definitivă într-o coerentă expresie de viziune, de contemplație lirică, estetică, așa cum se procedează, de pildă cu *Scrisoarea I*, în capitolul *L'elaborazione di Scrisoarea I e le figure del divino*.

Afirmând încă din primele pagini „drama întregii existențe, rebela lui vocație titanică”, Rosa del Conte face din Eminescu un răzvrătit de geniu care pătrunde cu o sete de cunoaștere fără margini în lume, dorind să-i smulgă, purtat de elanuri și îndoieli, toate tainele. Pe de altă parte, domnia-sa vede în Eminescu, lucru într-un totul exact, o personalitate etică de o uriașă forță, a cărei operă se naște în cea mai mare măsură din necesitatea de-a investi lumea cu valori, de a conferi o direcție și un scop multiplicității contradictorii a aparențelor. Exigența unei realități absolut etice este astfel tradusă în poezie. Și tot ceea ce e cercetare fără saț în activitatea creatoare eminesciană se datorește acestei atitudini, până și căutarea unui creator, indiferent dacă e bun sau rău. Deducem din dorința permanentă a poetului de a găsi ori instila pretutindeni direcții, finalitate și necesitatea pentru el de a urmări raportul dintre cauze și scopuri până la începuturi. De altfel, Rosa del Conte, atingând problema religiozității poetului român tot în acest context filosofic, afirmă **neadeziunea lui la formele religiei temporale și adeziunea la sugestiile unei atmosfere culturale specifice prin care ortodoxia bizantină a devenit românească**. Deci datina, tradiția populară străveche este cea care-l încântă. Iar în alte momente, autoarea studiului subliniază identificarea crezului religios al poetului cu cel estetic. Sau, altă dată, vorbind despre același sentiment religios, Rosa del Conte recunoaște că „nasce soprattutto dell’ammirazione estetica dell’infinito e dell’immenso” (p. 133).

Lucrurile apar, desigur, cu atât mai adevărate cu cât același titanism rebel și aceeași intransigență etică l-au pus în opoziție de timpuriu pe tânărul creator cu mai toate valorile prestabilite.

Conștiința lui etică teribilă a respins tot ceea ce era neetic în structura lumii „mari” și a lumii „mici”, în univers și în societate. Pentru tiran, de pildă, n-ar trebui iertare, el ar trebui răsturnat și ucis, la fel ca și principiul răului în lume, care ar trebui extirpat. Până și ideile filosofice pe care Eminescu și le-a însușit sunt incompatibile cu conștiința lui etică. Aceasta îl face să nu accepte secolii care vin ca pe un circuit zadarnic. Eminescu nu poate recunoaște a fi inutile, vane „sforțările făcute de omenire în fluxul lent al timpului și de om în scurta țesere de clipe, pentru construirea valorilor: adevăr, dreptate, etos, care reprezintă micul progres demn de acest nume, progresul moral” (p. 159).

De aceea, Rosa del Conte contrazice, foarte adevărat, legătura pesimistă de sistem a poeziei lui Eminescu și cea a lui Schopenhauer: „...la vocazione di morte, che si leva in tutta la filosofia schopenhaueriana, e contraddetta dalla poesia di Eminescu” (p. 129). La fel, din pricina acestei contradicții dintre etică și filosofie, va intra în centrul meditației eminesciene neliniștea timpului, afirmă autoarea italiană. Și desigur incursiunile în timpul eminescian vor fi foarte adânci, Rosa del Conte stabilind cu justețe existența a două timpuri în viziunea poetului român: timpul cosmic, uriașul timp ciclic, care se confundă cu însuși Demiurgul (în capitolul II, *Divenire assunto nel tempo cosmico*), apoi timpul pământesc care se confundă cu timpul individual (în capitolul II, *Sentimento umano del tempo*).

Am susținut și noi, în repetate rânduri, elevația gândului eminescian aruncat înspre înțelegerea timpului, și i-am dat origini shakespeariene. Știind că Eminescu a mers neconținut în pelerinaj la „geniala acvilă a nordului”, Rosa del Conte dă neîntreruptei obsesii eminesciene a timpului surse filosofice pe care le consideră esențiale în formația poetului român în general: sursele neo-platonice și gnostice, prin care Eminescu se integrează într-o veche formă de spiritualitate românească, de sursă grecească, bizantină. Suntem de acord cu existența surselor (ele au intrat și în marele poet al Renașterii engleze fiindcă gândirea neo-platonică era un factor comun al întregii Renașteri europene, de la Marsilio Ficino la Edmund Spenser) care ilustrează o altă latură, mai puțin cunoscută, a inspirației lui Eminescu, dar nu-l vom îndepărta nici pe Shakespeare, nici mai cu seamă drama existenței individuale și sociale care pune amprenta-i amară pe evoluția gândirii poetului nostru. Evoluția ideilor eminesciene se produce totuși sub înrâurirea marilor dezamăgiri în viața individuală și socială, a marilor decepții ilustrate, într-o fază finală, atât de dureros strălucită, în *Scrisori*, care înregistrează prăbușirea tuturor idealurilor sau măcar decalajul dintre ideal și real în toată trista dramă a poetului. Dar Rosa del Conte nu construiește bogatul, impresionantul edificiu al studiului ei pe drama individual-socială a artistului, ci se mulțumește să o sugereze, e adevărat cu multă putere de evocare, din când în când, prin accente puse în treacăt. De pildă, în capitolul XI, *La poesia vince il tempo: il poeta-vates*, domnia sa stabilește raportul din evoluția eminesciană între

faza titanismului etic (și am îndrăzni să adăugăm și social), și cea a titanismului metafizic.

Vorbind despre misiunea eroică a geniului, despre originea lui divină așa cum o înțelegea Eminescu, asemenea tuturor romanticilor gânditori, pornită într-un adevărat *Sturm und Drang* revoluționar și eroic, Rosa del Conte o urmărește în *Epigonii*, în *Junii corupți*, în primele versiuni din *Împărat și proletar* și în altele. Figura bardului se desemnează în contururi puternice într-o poezie plină de nostalgii pentru o vreme a faptei și credinței eroice, opusă mizeriei prezentului. Misiunea rechemării la conștiință a unei epoci decăzute, departe de idealul moral social național al poetului, apare cu forță în toată această poezie care afirmă idealurile eroice ale lui Eminescu. Rosa del Conte afirmă aici în mod foarte judicios prevalența idealului etic asupra celui estetic și care l-a orientat nu către o artă subiectivă descriptivă, ci către eposul eroic. În așa măsură e colorată etic concepția eminesciană despre misiunea poetului și a poeziei, încât și magul (din *Strigoii*, *Povestea magului călător în stele* etc.) e investit cu aceeași misiune etică ce-l însuflețea și pe *poetul vates*, cu aceeași funcțiune de repunere în dreaptă cumpănă a lucrurilor scoase din matca lor: „Ed Eminescu afidera alla magia una fusione etica riparatrice: non solo essa si oppone... alla morte, ma essa smaschera il male e lo punisce, ristabilendo l'equilibrio morale offeso.” Observația e întru totul adevărată și ne duce din nou cu gândul la poetul care a încercat de asemenea refacerea echilibrului de forțe în lume într-o dramă de sfârșit de viață, la Shakespeare și la *Furtuna*.

Și, în același capitol, vorbind despre evoluția artei eminesciene, Rosa del Conte subliniază cu exactitate procesul petrecut în ideologia poetului și trecut în operă. Domnia sa arată cum „vocațiunea rebelă, tensiunea eroică” slăbește treptat și aspirația spre o refacere politică și socială ce trebuia să urmeze unei purități etice regăsite, se refugiază în sarcasmul aspru al satirei, în râsul ingrat al ironiei (p. 157). Tot acest proces e considerat, pe bună dreptate, a face parte dintr-o dialectică interioară în care nu se pot face izolări și separații cronologice. De altfel, dialectica viziunii eminesciene este afirmată în câteva rânduri, în treacăt, cum e specificat și caracterul dramatic al existenței poetului. Totuși, asupra existenței nu se insistă suficient, în măsura în care ar fi fost nevoie pentru înțelegerea întocmai a acestei treceri de la o fază la

alta, de la o atitudine filosofică la alta. Cu atât mai mult cu cât însuși elanul înspre dincolo, înspre absolut al lui Eminescu e privit iarăși, nu ca un dat aprioric, ci doar ca un refugiu, unde se retrage o personalitate care s-a simțit la început împinsă la acțiune de o dorință, de un elan de afirmare, susținut și stimulat de o voință puternică. Mai înainte de a fi suferit atracția neantului, chemarea neființei, existența, „ființa” a fost aceea care s-a impus conștiinței poetului ca un drept de fier.

Omul eminescian al tinereții are o personalitate plină de energii originare și care ar fi dorit să-și afirme în toată plenitudinea eul. Iar durerea, dezamăgirea derivă din elanul contrazis, stăvilit. Din nou, autoarea afirmă aceeași atitudine eminesciană, plină de forță și de elanuri vitale a tinereții, care va contrasta atât de puternic cu aceea tristă, oboșită a maturității. E adevărat că timpul va apărea în calea eroului (ca și la Shakespeare) și-i va dărui treptat sentimentul inutilității, al caducității sale ca individualitate, dar însuși timpul va fi perceput într-un mod dramatic de Eminescu și va opera schimbări de stare filosofică după luptele și decepțiile existenței. Tristețea pierderii copilăriei, a ireversibilității timpului, a depărtării prin vreme de iubită, a însingurării și negura timpului, acestea toate se exprimă în poezia tristeților filosofice târzii, când aproape toată lirica eminesciană capătă configurația unei dramatice meditații asupra timpului. Înfrângerea în planul existenței a dat acest accent tot mai sumbru filosofic celei de-a doua faze a gândirii și creației eminesciene, relevante și de Ibrăileanu în studiile închinat poetului. Și faptul că în unele planuri totuși Eminescu rămâne credincios vieții până la sfârșit, în ciuda durerilor și amăgirilor atât de dese, vorbește de păstrarea unor ecouri ale tinereții înflăcărate, de ideea plenitudinii și a realizării artistului și Rosa del Conte însăși spune foarte frumos acest lucru, făcând o alăturare între destinul lui Hyperion și acela al lui Eminescu, care nu sunt identice. Chiar dacă viața nu i-a fost credincioasă, poetul i-a rămas credincios: „con una presenza dolorosamente ma coraggiosamente scontata” (p. 179).

Se adaugă marilor chemări ale „absolutului” și aceea a iubirii, tratată într-un capitol de sine stătător, foarte încheșat și foarte nuanțat. Iubirea este, cu toate suferințele ei și poate tocmai prin ele, o formă de cunoaștere, înrudită cu aceea a experienței timpului, și care poate duce înspre înalte revelații.

Analize dintre cele mai fine, corelări și referiri de cultură, numeroase și neașteptate, mai ales în capitolele mai particulare în configurație ale părții a doua, dăruiesc nu numai agrement, dar și o informație bogată cititorului român obișnuit, chiar specialistului.

Eminescu e arătat ca unul dintre marii poeți ai lumii și lucrul ne bucură și ne cinstește, dar nu simți cu egală intensitate în ce măsură rămâne român în sensul unei existențe determinate sociale și istorice. E adevărat că Rosa del Conte, așa cum sugeram mai înainte, evită locurile comune, lucrurile spuse (chiar fără să fi fost repetate) și de aceea l-a urmărit pe poet cu atâta înțelegere și cu atâta vibrație în zborul său, nemaiprivind însă decât arareori luptele și suferințele de pe pământul pe care lui i-au crescut aripile și de pe care a pornit, considerând că lucru acesta e arhicunoscut.

Desigur, peste toate se înalță perspectiva europeană din care autoarea privește și în care-l situează pe poet.

Eminescu o dell'Assoluto este cartea frumoasă a unei erudite și a unei poete care iubește pe Eminescu și țara lui. Îi mulțumim.

ROSA DEL CONTE – *EMINESCU O DELL'ASSOLUTO*

Când, cu douăzeci și cinci de ani în urmă, publicam în paginile *Secolului 20* o recenzie la cartea Rosei del Conte despre Eminescu, apărută la Modena în 1962, o făceam sub presiunea unei duble impresii. Ne găseam pe de o parte proaspăt eliberați de jugul unui insuportabil dogmatism impus timp de două decenii, iar pe de alta, personal, mă aflam sub imperiul unei emoții speciale pe care mi-o provocase Convegno-ul Eminescu de la Veneția, organizat de însăși autoarea cărții, cu prilejul împlinirii a 75 de ani de la moartea poetului. Operase asupra mea, firește, impactul primei mele ieșiri în lume, al primului contact cu Europa dar, mai cu seamă, al personalității acelei savante care, împreună cu mult regretatul Angelo Monteverdi, președintele Academiei dei Lincei, știuse să dea marii sărbători un caracter pururi exemplar. Strângând laolaltă eminescologi din toată lumea, făcând să răsunе în palatul fundației Cini din Insula San Giorgio Maggiore versurile solemne ale sonetului *Veneția*, Rosa del Conte deschisese explicit porțile europenității lui Eminescu, dând poetului omagiul unei consacări publice.

De fapt, domnia sa nu făcea altceva decât să ridice la nivelul unei largi audiențe europene concluziile îndelungatului său studiu asupra poetului național român. Astfel stând lucrurile, lectura cărții a fost atunci ca o revelație a unei lumi de departe, dintr-o ordine a spiritului care nu mi se mai părea familiară, pe care poate, o uitasem, dar care mă fascina cu înălțimea și gravitatea ei.

Refăcând, după un sfert de secol, lectura cărții cu prilejul traducerii integrale acum în limba română (datorită eminentului romanist Marian

Papahagi), am discernut abia cu obiectivitatea și detașarea pe care îi le dă senectutea, enormele merite ale demersului critic întreprins de savanta italiană în căutarea explicațiilor celor mai adânci ale creației eminesciene.

Abordată de la o impresionantă altitudine, care marchează din capul locului seriozitatea aproape solemnă a operației de decorare a semnificațiilor, problematica se desfășoară pe câteva direcții sigure, esențiale. Țelul propus, de asemenea foarte înalt, trece cu mult dincolo de descrierea operei sau de analiza textelor. Tot ceea ce se întreprinde vizează sus, înspre cerurile universului eminescian, într-o temerară tentativă unificare. Stăpânirea magistrală a bibliografiei de specialitate susține întregul edificiu al demonstrațiilor ca o temelie sigură, în măsură să îngăduie zborul cel mai îndrăzneț al gândului. Pentru Rosa del Conte, cultura românească în toată desfășurarea ei istorică se constituie într-un teritoriu temeinic cunoscut, de la începuturi și până azi, și în chip egal prețuit și iubit. Fie că se ocupă de folclor, de cronicari, de pașoptiști, de Eminescu sau Bлага, toate i se înfățișează familiare, esențializate, apte de a fi legate într-o devenire istorică, într-o creștere care slujește de fundal implicit tuturor explicațiilor. De aceea mișcarea printre idei a criticului are atributele suverane ale libertății și siguranței, întărite de calitatea metodei, care îmbină trăsături clasice cu elemente moderne de critică genetică și comparată. Căci într-adevăr, studiul variantelor pornite din nucleul original, precum și cercetarea surselor convin în cea mai mare măsură explorării creației eminesciene. În același timp însă, autoarea cărții nu neglijează la fel meandrele biografiei interioare a poetului, încercând să detecteze constantele și variabilele, contradicțiile și efortul de depășire a acestora, pentru a atinge centrul ființei, centrul dramei aceluia mare spirit.

Peste tot, în toate secțiunile amplului studiu, domină personalitatea poetului, uriașă prin conturul său etic, eroic, prin calitatea gândirii și sensibilității, prin chinul binecuvântat al căutării și aspirațiilor către cunoașterea absolută, prin exigența creatorului. Și din neliniștea continuă a spiritului lui turmentat de întrebări fără răspuns, Rosa del Conte vede născând și întreținându-se acea unică tensiune speculativă care exprimă și dublează adâncă dramă metafizică din centrul creației eminesciene. Întrebările acelea fundamentale au izvorât în mod egal

din grava discrepanță dintre real și ideal ca și dintr-o aspirație a unei personalități de o natură cu totul deosebită, către țeluri depășind gândirea și moralitatea comună. Exegeta face parte deopotrivă explicațiilor istorice, legând indisolubil pe poet de un peisaj istoric determinat, acela al patriei sale, pe care nu-l pierde niciodată din vedere, precum și celor psihologice, sondând adânc în straturile ființei poetului, încercând o detectare nouă în felul ei, a chipului în care se întâlnesc și se ciocnesc sau se acordă datele unor tradiții de vechimi diferite, legate de un subconștient colectiv, cu influențele suferite de Eminescu direct din complexul culturii contemporane. Într-o afirmație îndrăznească, dar extrem de cuprinzătoare, se spune: „...la modernità del suo spirito, aperto a tutta la problematica della scienza e della filosofia contemporanea, non e riuscita a cancellare il carattere arcaico del suo sentire, del suo fabulare”.

Se află aici, strănși laolaltă, termenii unei antinomii fundamentale, din care derivă tot ghemul de contradicții din care se alcătuiește universul eminescian. Din această incongruență dramatică între o gândire care neagă, tăgăduiește, și un sentiment venind din adâncuri care afirmă, crește zbuciumul neegalat al unui spirit de excepție. De aici coliziunile între *nu* și *da*, între un refuz violent al realului și o inserție pasionantă în trecut, în realitatea istoriei naționale, ca și în susținerea unei imagini ideale, posibile, a viitorului, între titanismul rebel și titanismul metafizic etc. Dar mai cu seamă între efortul epistemologic care-l leagă indisolubil de filosofie și știință și propensia mitică ce tinde să devină „la voce oggettiva e atemporale di una terra „mitica”, fuori del tempo e della storia, che, obliata fra selve e rupi scabre... ha difeso il suo „genio”. Și argumentul cel dintâi convingător este descoperit de autoare în superba imagine a patriei dorului nestins, al poetului, în Dacia mitică din *Memento mori*, patrie transfigurată, patrie edenică.

Aici, pe spațiul îngust al contradicțiilor celor mai acute, se poartă discuția cea mai interesantă și, poate cea mai relevantă pentru specificitatea spiritului eminescian, destul de puțin și de rar atinsă până acum. Aici, Rosa del Conte disociază între înrăuirile cărora le-a fost supus poetul, cu o elegantă precizie. Dând o notabilă întâietate influenței filosofului de la Königsberg în personalitatea artistului gânditor, pe care-l socotește kantian în primul rând prin etica sa (și

primim cu integrală participare acest postulat ce privește pe traducătorul *Criticii rațiunii pure* care și-a făcut din axul *Criticii rațiunii practice*, din *imperativul categoric*, pilonul vieții sale morale și a pornit tot de acolo la studiul adâncit al antropologiei și apoi al etnopsihologiei), domnia sa reduce sensibil importanța insuficienței lui Schopenhauer în gândirea și opera poetului român (lucru cu care suntem iarăși total de acord), spre deosebire de atâția alți exegeți care au bătut monedă tocmai pe această înrudire. Ori, înrudirea este cumva doar aparentă, susținută numai de câteva implanturi *ad litteram* „che persino convenzionali” (cum ne îngăduim și noi a vedea în *Scrisorile IV și V* și știm transcrierile din *Metafizica amorului*), de câteva aplicații de motive specifice (ca în *Cezara*, de pildă), deoarece între viziunea despre moarte și stingere a lui Schopenhauer și grandioasa viziune etică, eroică, a lui Eminescu asupra omului, „uomo delle affermazioni vitali assolute”, „della pienezza”, stă o profundă deosebire.

Devine evident că, în felul acesta, și spre epistemologia kantiană se deschide, implicit, o nouă fereastră, validată de cuvintele cu care poetul s-a referit adesea la categoriile cele trei (timp, spațiu, cauzalitate), care-l interesau în cea mai mare măsură. Și ne amintim frumoasele, emoționantele propoziții în care el exalta momentul întâlnirii cu filosofia lui Kant, „cel mai profund dintre muritori” (ms. 2267). „Este ciudat, - spunea el – când cineva a pătruns odată pe Kant, când e pus pe același punct de vedere atât de înstrăinat acestei lumi și voiențelor ei efemere, - mintea nu mai e decât o fereastră prin care pătrunde soarele unei lumi nouă, și pătrunde în inimă. Și când ridici ochii te afli într-adevăr în una. Timpul a dispărut și eternitatea cu fața ei cea serioasă te privește din fiecă lucr. Se pare că te-ai trezit într-o lume încremenită cu toate frumusețile ei și cum că trecere și naștere, cum că ivirea și pieirea ta înșile sunt numai o părere. Și inima numai e în stare a te transpune în această stare. Ea se cutremură încet, de sus în jos, asemenea unei arfe eoliene, ea este singura ce se mișcă în această lume eternă...ea este orologiul ei...” (ms. 2287).

Cu aceste inspirate cuvinte întâmpina poetul marea sa întâlnire cu timpul – categorie din epistemologia kantiană, timp învins, timp depășit, dincolo de care se străvede imuabila veșnicie egală cu sine, eternitatea, pe al cărei depărtat fundal se desfășoară ca o *părere*, adică

iluzoriu, *trecere și naștere, ivire și pieire*. Obsesivele gânduri eminesciene sunt aproape toate aici *in nuce*, generate oare sau numai hrănite cu substanța filosofiei kantiene?

Oricum, tema centrală a inspirației majore eminesciene este timpul, așa cum pe bună dreptate susține Rosa del Conte, care pornește de aici la cercetarea labirinticei problematici cu o acribie demnă de textele pe care le parcurge în expresiva lor desfășurare. Și de aici încolo discuția îmbracă un caracter de indubitabilă originalitate în totalitatea exegezei eminesciene. *Timpul* și sentimentul acut al timpului, în gândirea și opera poetului o poartă pe savanta autoare înspre o aserțiune de însemnătate capitală și anume aceea a caracterului gnostic al sentimentului respectiv.

De fapt, referindu-se la termenul și conceptul de gnoză, domnia sa le conferă o largă cuprindere, nemărginindu-se la clasică lor semnificație, *restrânsă* la gnosticiei antichității târzii. Orice modalități de cunoaștere, împingând spre descoperirea personală a adevărilor ultime, a naturii și atributelor centrului lumii, și implicând o transcendere a mijloacelor îngăduite de cunoaștere, îi par a fi vrednice de a constitui o *gnoză* propriu-zisă. În felul acesta, sigur că zbaterea dramatică, *daimonică* a spiritului eminescian aspirând spre absolutul cunoașterii poate fi socotită, *lato sensu* o formă de gnoză, cu atât mai mult cu cât, și *stricto sensu*, se regăsesc în cultura și creația lui elemente de gândire gnostică, apoi pitagoreică, platonice și neoplatonice, toate, evident, de nuanță esoterică. Iar pe de altă parte figurează în acest arsenal de o nesfârșită bogăție și cele mai adânci semnificații ale unor adevăruri înalte închise în credințele folclorice analoge cu cele ale filosofilor, ale doctrinelor oculte, esoterice, ca de pildă aceea care leagă pe om de o stea, dându-i deci o origine ce ar cere o altă soartă și alte sorți de împlinire. Și aici Rosa del Conte vede caracterul gnostic, bunăoară, al „pesimismului” eminescian în care însăși domnia sa înțelegea, cum am văzut mai înainte, altceva decât pesimismul filosofic leopardian și schopenhauerian. Căci răsună în Eminescu ecoul durerii fără sfârșit a condiției umane căreia nu-i este hărăzită fericirea, dar în același timp, și aspirația frântă spre plenitudinea mult visată, ideală, a omului.

A denumi gnostice și elementele mithraice ori manicheiste din credințele folclorice răsărite din orizontul de adâncime al poetului și

pătrunse în gândirea sa mito-poetică înseamnă o potrivită convenție pentru desemnarea aceleiași însetate alergări după adevărurile ultime, ascunse de data aceasta în cultura populară, în remanențele risipite, fărâmițate, ale mentalității unei societăți tradiționale precreștine.

Cu acest mozaic uriaș de cunoștințe care depășește cu mult ceea ce am spus, dar care era esențial în dezlegarea enigmei timpului, a încercat Eminescu răspunsurile la înfrigeratele sale întrebări. Și Rosa del Conte prefiră toate ipostazele existenței în creația lui Eminescu, ale acelei categorii dușmănoase (cum o vedea și Shakespeare) omului și vieții. Timp linear, timp circular (garanție a întoarcerii), durată, eternitate, devenire, repaus, ritmuri ale timpului mic omenesc, ritmuri ale timpului cosmic, timp crescând ireversibil, oprimator ca în finalul sonetului *Trecut-au anii...*, timp reversibil ca în *Sărmanul Dionis, vreme și veac*, vreme care vremuește etc., etc., toate se deliniază și se definesc în raport cu neîncetatele întrebări: de ce moartea, de ce nașterea, de ce răul, de ce nefericirea ființei? Fluxul timpului aruncă, coagulând, „sub neînțeleasa oblăduire a unei oarbe cauzalități”, ființele în spațiu, ca monade fără ferestre, ca destine umane. Și viața tributară nemilosului timp demiurg – „ciudat izvod e omul pe-a vremei țesătură” citează exegeta italiană – se desfășoară în van, umbră și vis, lipsită de finalitate și sens, spectacolul ei trezind simțăminte rebele în poetul tânăr și smulgându-i gestul tăgădei, al refuzului față de Creator și orânduirea prestabilită.

Dar acest timp al muritorilor, răspunzător de drama existențială, de mărginirea ființei căreia îi impune netrănsgresabile limite, se află într-un contrast ontologic cu omul visat de Eminescu, „venind din centrul lumii, încoronat cu sori și proiectându-se pe sine și idealurile sale în infinit”, încercând pe toate căile dezmarginirea. Este într-adevăr în poet o amintire a unei origini alta decât cea supusă timpului, spațiului și oarbei cauzalități. Dintr-o memorie străveche, ies când și când la iveală străfulgerări ale unei alte apartenențe, la o altă lume, la o altă ordine, pierdută printr-o misterioasă cădere. Despre aceasta se pomenește în autopoortretul din *Geniu pustiu*, recăștigarea acesteia e tentată în *Sărmanul Dionis* și soldată cu o nouă cădere, aceasta se ascunde în așa-zisa „alegorie” din *Luceafărul*. Asumată la nivelul mito-poetic (care la Eminescu dublează perfect pe cel existențial), drama geniului

se exprimă la început în termenii rebeliunii sociale (de la *Junii corupți*, *Înger și demon*, până la *Împărat și proletar* și *Geniu pustiu*), mai târziu, după un vis feeric de dragoste absolută, în accentele grave, elegiace, deplângând pierderea Erosului armonizator, conciliator și înlocuirea lui cu iernaticul, pustiitorul Thanatos, ca la sfârșit, ca după reinițierea lui Hyperion, toate să intre în rama ataraxică a unui scepticism înțelept, dobândit prin cunoaștere și jertfă de sine.

Și toate în opera lui rămân dependente de această sfâșietoare inadecvare la real, pe care l-ar vrea ridicat la puterea absolutului. Și problematica socială, și cea națională, și cea a cunoașterii, și cea a iubirii arată mereu aceeași dublă față a refuzului și a implicării.

Magistrala investigație a universului eminescian operată de Rosa del Conte cu cele mai fine instrumente intelectuale și spirituale și exprimată la cele mai înalte niveluri ale discursului critic urmărește cu o atenție rar comprehensivă meandrele nesfârșite ale creației poetului, refăcând, în măsura posibilului, harta generală a itinerarului acelei minți de geniu. Mereu emoționată și dând emoției sale stăpânite accentele unei celebrări superioare, domnia sa reușește să delineeze coordonatele unui spirit chinuit de contradicții, dar, în același timp, să sugereze și posibila lui unitate. Căci așa cum le înfățișează savanta autoare a cărții, oare contradicțiile acute și aparent ireconciliabile ale gândirii și simțirii eminesciene răsfrânte în creație nu înseamnă, în ultimă instanță, complementaritate și sinteză, adică o *coincidentia oppositorum* pe deasupra tuturor orizonturilor cunoașterii?

Domnia sa însăși oferă cheia ființei marelui artist chiar dacă în două locuri diverse. În cuvântul înainte, paragraful final, de o indicibilă poezie, îl fixează pe pământul său, al cărui exponent este: „Eminescu non é un fiore raro, sbocciato quasi per miracolo da un seme, portato, per caso sul suolo di Dacia dal soffio dei venti occidui: é un astro sgorgato dalle profondità dei cicli d’Oriente, a testimonianza d’una civiltà giovane e nuova, ma radicata in un passato di antica cultura e di severa tradizione. Come quella del suo *Lucefăr*, anche la sua luce, prima di giungere fino a noi, ha percorso un lungo cammino”.

Iar într-altă parte, citind pe Grigorie de Nyssa, se referă metaforic la Eminescu, martor la cosmogonii și apocalipse, ca la un duh circulând prin înălțimi.

Între patria ardent iubită și cosmosul atât de familiar, poetul-gânditor își arată, în cartea Rosei del Conte, una din cele mai strălucite care s-au scris vreodată, dubla (de fapt unica, văzută din înălțimi) față a ființei sale de excepție.

MIHAI EMINESCU (1850–1889)

Destul de puține elemente deosebesc biografia generală a poetului național român, Mihai Eminescu, de biografia celorlalți romantici europeni. Refuzul categoric al realului în numele unui ideal înalt, lupta cu condițiile precare de trai pe care viața i le-a oferit, neconformismul, nefericirea în dragoste, boala răvășitoare și moartea destul de timpurie, ca și genialitatea precoce, au constituit datele esențiale ale existenței lui, reductibile la numitorul comun al existenței romantice.

Ceea ce a fost însă absolut specific destinului său s-a legat de lumea de acasă, de împrejurările unei istorii particulare, de spiritul profund al unei națiuni, al unei etnii. Căci Eminescu a dorit și a izbutit, unind o intuiție de adâncime cu o acțiune deliberată, o fuziune unică în felul ei cu timpul și spațiul românesc, luând asupra-și crucea unei misiuni de o covârșitoare însemnătate, aceea de a cunoaște și de a reprezenta adevărul integral al unei istorii și al unui spirit.

Spațiul în care s-a născut și s-a format i-a modelat orizontul interior. Un relief armonios, de ritmuri și proporții echilibrate, adunând șesuri fertile și coline acoperite de păduri, tăiat de ape limpezi, înconjura satul cu viața tihnită, prinsă în ritualuri străvechi. Și, deși copil de boieraș, viitorul poet a trecut prin anii vârstei paradisiace ca un copil de țăran, liber în plină natură.

Natura fiindu-i dascăl și satul model, civilizația citadină și rigorile școlii i-au repugnat amarnic. În schimb, lecturile, de timpuriu foarte întinse, l-au introdus în lumea cărții, românești și germane. Teatrul a însemnat o altă modalitate de contact cu cultura, căci, fascinat de teatru, precum Shakespeare sau Goethe, Eminescu adolescent a însoțit

trupa de actori prin țară, doritor să se apropie de arta scenică, dar și să cunoască nemijlocit pământul românesc.

Anii de studii la Viena (1869–1872) au adăugat minții sale cercetătoare dimensiuni europene prin vastele contururi ale cunoașterii, dominate de pătrunderea filosofiei (a tradus din Kant *Critica rațiunii pure*, a adâncit pe Schopenhauer). Anii petrecuți la Berlin (1872–1874) l-au pus în contact retrospectiv cu școlile romantice germane și în special cu cea de la Heidelberg, care i-a deschis o nouă perspectivă asupra folclorului și etnopsihologiei, conferindu-i baza teoretică a angajării sale ca artist reprezentativ pentru o etnie.

Întors în țară, Eminescu a ocupat câteva posturi administrative neînsemnate, iar în 1877 a devenit redactor al ziarului conservator *Timpul*, unde a lucrat până la căderea în insanitate, în 1883, la 33 de ani. A murit în 1889.

Poet, prozator, dramaturg, ziarist, pasionat de istorie și interesat de științele umane ca și de cele exacte, Eminescu a lăsat o operă manuscrisă de vaste proporții, chiar dacă până la moarte îi apăruse un singur volum de poezii. Uriașul său profil de cunoaștere nu poate fi schițat numai din parcurgerea liricii și a prozei sale, deși acestea oferă imaginea unui artist ales, în măsura în care sunt citite, în sens romantic, schlegelian și novalisian, ca fragmente înalt expresive în care se răsfrânge totalitatea unei creații, cerul unei lumi.

Reprezentativă pentru o tipologie romantică, lirica eminesciană pornește din tradiția versului românesc ilustrat de generația anterioară de poeți, de care însă se desparte destul de repede, căpătând o tensiune lăuntrică și un timbru de mari vehemențe. Poemele tinereții prime, construite în planuri antitetice (*Venere și Madonă, Înger și demon, Împărat și proletar*), aduc expresia unei adânci sfâșieri într-un stil de redundanțe hugoliene și byroniene, vorbind despre un grav dezacord cu lumea, cu realul. Gestul răzvrătirii demonice îi este caracteristic eroului doritor de răsturnări totale în ordinea socială ca și în cea cosmică.

Întâlnirea cu filosofia kantiană va modifica considerabil universul eminescian, făcând loc unor acute întrebări în legătură cu categoriile de timp, spațiu și cauzalitate, rezolvate în imagini de o strălucită îndrăzneală. O nuvelă fantastică, *Sărmanul Dionis*, ilustrează, cu o bogăție rară a închipuirii, îndârjirea cu care gânditorul Eminescu

încearca depășirea timpului spre libertate absolută. Ideea metempsihozei îl ajută la mișcarea eroului, metafizician în sec. XIX, călugăr magician în sec. XIV–XV, pe dimensiunile timpului, iar forța iubirii, ca în *Divina comedie*, îl propulsează pe acela prin spațiile intersiderale până la lună, de unde, dezlănțuind puterile-i demiurgice, el schimbă și amplifică peisajul cosmic. Motivul îngerului căzut dobândește în nuvelă o tratare cu totul nouă față de cele obișnuite în romantismul european.

Impactul teoretic și practic al școlii din Heidelberg (Arnim, Brentano, Görres etc.) suferit în anii berlinezi a stârnit în Eminescu o mișcare de întoarcere spre sine într-un tot benefic pentru gândirea și arta lui, corelată cu un interes vast pentru lumea arhaică a folclorului și miturilor. În lirica de după 1874, iubirea capătă un loc covârșitor și e proiectată într-un plan mitic-folcloric, singurul în care Erosul se poate împlini. Scenariile fixează o natură fermecătoare, dominată de lumina de lună, încărcată de un vegetal luxuriant, de ape limpezi, de miresme grele de tei. Acum apar dulcile eufonii eminesciene însoțind visul îndrăgostiților cu armonii neîntâlnite până atunci în limba română (*Floare-albastră*, *Crăiasa din povești*, *Povestea codrului*, *Povestea teiului* etc.).

După 1877, pierderea iubirii, prăbușirea nădejdiilor fac ca Erosul să se preschimbe în Thanatos. Luminile pălesc, natura se stinge, totul se întunecă. Poezia de dragoste devine expresia unei solitudini fără leac, spațiu al amintirilor dureroase. Uneori dicția poetică trădează o imensă răvășire interioară (*Despărțire*), alteori o imobilitate stranie îngăduind aducerile aminte, chemate în versuri încărcate de valori incantatorii, ca în *Sonete*. Troheul este înlocuit de iambii al căror ritm decantează durerea cu o uimitoare perfecțiune.

Treptat însă, suferința se obiectivează, după o superbă confesiune, în *Odă în metru antic*. Și, pe de o parte, se concentrează în strânsele versuri ale *Glossei*, un adevărat manual de filosofie stoică, pe de alta, apare tot mai stăruitor gândul stingerii, ca în *Peste vârfuri*, sau al regresiei în elemente, ca în *Mai am un singur dor*.

Rod al maturității depline, *Scrisorile*, cele cinci (a cincea, postumă), oferă tabloul dezamăgirilor teribile suferite de omul, artistul, gânditorul, patriotul Eminescu din pricina discrepanței grave dintre ireal și real. Imaginea văratecă a visatei iubiri împlinite e contrapusă iernii suferinței în *Scrisorile IV* și *V*. *Scrisoarea III* clamează mânia unui

martor al prezentului degradat, care-l proiectează pe grandoarea unui trecut iubit și venerat, spre a-i face mai de disprețuit micimea.

Iar în *Scrisoarea I*, vorbind despre nefericirea gânditorului în lume, Eminescu intonează un imn cosmologic și o elegie apocaliptică, dând liricii universale o replică modernă, unică în felul său, la vechile mituri cosmogonice de la care a și pornit.

Stăpânind, de altfel, vocația marilor romantici de a reface miturile fundamentale ale culturii, Eminescu a dat din nou glas mitului hyperionic, ca Hölderlin și Keats, într-un poem care reprezintă chintesența operei sale, *Luceafărul*. Paradigmă a geniului, eroul poemului aparține primei creații, puternicilor *eoni*, dar fața sa întoarsă către pământ e supusă atracției iubirii muritorilor. Pe jocul filosofic între *numen* și *fenómen* în sens kantian, se desfășoară drama eroului purtător a două nume, Luceafăr pentru cei de pe pământ, Hyperion, nume tainic, pentru singur Dumnezeu. Îndrăgostit de o muritoare și dorind pentru ea să-și abandoneze poziția de nemuritor, Hyperion întreprinde o călătorie cosmică, uluitoare ca adevăr al reprezentării, până la tronul divin. Strigându-l pe numele tainic, făcându-i o lecție de reinițiere în misterele creației pe care le uitase, Dumnezeu îl abate pe Hyperion de la decizia sa, arătându-i de altfel și inconsistența și inconstanța iubirii muritorilor. Trezit din visul său de dragoste, din marea iluzie, el pronunță cuvintele resemnate care-l „condamnă” la rece nemurire.

Scris în formă de basm popular, în alternanțe de versuri de 7 și 8 silabe, *Luceafărul* are măreția simplă a poemelor fundamentale din istoria liricii.

Propensia spre mitizare, spre marile viziuni cosmice, spre problematica timpului și spațiului se întâlnește și în opera postumă a poetului, în tentativa de a cuprinde, de pildă, în imagini, o istorie a lumii, ca în *Memento mori*, vast poem de evocare. Era pentru el o perspectivă și o operație compensatorie față de imperfecțiunea realului, pe care n-a încetat s-o vestejească în opera sa de ziarist, incredibil de ancorat în cotidian. De aceea verbul său inspirat lovea cu atâta vehemență, cu atâta adevăr în contemporaneitatea decăzută, fiindcă modelele îi erau foarte sus și înapoi într-o istorie colorată de el cu măreția mitică. Și opera lui publicistică rămâne vie, complementară creației literare.

În Eminescu, în traviul uriaș de sinteză a tuturor elementelor culturii românești începând cu limba, în opera sa antumă și postumă, contribuție specifică, originală la romantismul european, poporul român recunoaște steaua sa fixă, geniul său tutelar.

EMINESCU

Aventura istorică a creației eminesciene oferă o strălucită paradigmă a destinului operei de artă în general, destin asemănător, prin etapele sale, cu acela care diriguiește evoluția vieții omului. Încheiată încă din ultimii ani ai existenței poetului, opera și-a început lucrarea în timpul și spațiul românesc, arătând fața ei tânără și neobișnuită, cu contururi parcă indecise, cu semnificații încă nu lămpede detașate, cu idei și motive noi sau altfel tratate decât până atunci, cu un limbaj și un timbru care păreau că seamănă și nu seamănă cu cele de până atunci. Criticii, ca și publicul, se vedeau confrunțați cu o lume nou creată pe care o simțeau deosebită și interesantă, dar care-i descumpănea în multe feluri. Din puținele ediții cu tiraje mici, și mai cu seamă din ediția Maiorescu, publicul a învățat repede numele autorului și, datorită polisemiei funciare a oricărei creații de geniu, a crezut că înțelege, mai cu seamă în muzica pieselor mici lirice, un glas al tristeților iubirii care-i părea familiar. Amintirea existenței nefericite a poetului a stăruit mult în memoria acestui public larg, facilitând un acces compasional la un anumit compartiment și la unul din multiplele niveluri ale poeziei eminesciene care pare să-i rămână mereu deschis. Și pentru unii critici, în special pentru cei mai obtuzi, condiția vieții poetului și apartenența lui la gruparea Junimii au înrăurit judecata asupra operei, făcând-o să suporte îngustimea înțelegerii și învecinata lor subiectivitate.

De aceea, între critici, Maiorescu singur a avut revelația insolitului ca un semn al geniului și a înțeles înălțimea cerului eminescian, judecând câteva niveluri ale operei după canoanele drepte și nobile, deși ușor desuete, ale unei critici clasice. Numai la unele niveluri, altele

decât cele maioresciene, s-au mărginit Gherea și alți critici ai timpului.

Riposta poeților la întâlnirea cu tânăra operă a fost însă cea mai expresivă. Pentru ei, fascinația noului timbru a fost totală și fiecare, socotind pe autorul noii creații drept un adevărat maestru, a încercat o vreme să producă acel timbru anume, cu o feroare care a dus la un fenomen de epigonat perceptibil, de pildă, în forme diverse, la poezii *Contemporanului* (și în special la C. Mille) sau la Vlahuță. Acesta vorbea chiar în 1892 despre un adevărat „curent Eminescu”, cerând ieșirea din această vrajă (căreia, după părerea noastră, nu-i pricepeau aproape deloc rațiunile). Macedonski cu rezervele lui este o excepție, fiindcă înșiși discipolii lui și, în primul rând, cel mai notoriu și mai înzestrat dintre ei, Ștefan Petică, nu s-au putut sustrage irezistibilei înrăuriri eminesciene. Iar Coșbuc, poetul țărănimii ardeleni, cu toată marca lui de clarități clasicizante, se resimte și el, cu sau fără voie, de puterea acelei creații de curând apărute. De altfel, poezii ardeleni de la Iosif la Goga vor adopta unele modalități de zicere poetică de la Eminescu, în special în lirica erotică.

Dar opera își continuă drumul („*încet pe cer se suie*”), căpătând parca atribute mereu altele în configurații istorice schimbate. O notorietate crescândă o însoțește, o acceptare aproape unanimă chiar din partea acelor a căror înțelegere nu are deschiderile necesare unei comunicări depline. Răspândirea tot mai largă, edițiile tot mai numeroase și cuprinzând, pe lângă antume, vasta operă postumă, deci descoperirea laboratorului, a marginilor reale ale universului eminescian, dau operei consistență și puteri interioare tot mai mari. Universul acestei opere încetează de a mai fi fluid și imprecis și se strânge în chintesențieri, se delimitează în contururi tot mai nete. El poate fi descris în întreaga lui geografie, după explorări globale multiple și minuțioase, întreprinse de exegeți pricepuți, înarmați cu instrumentele metodologiei critice a epocii și care recurg la clasificări și ierarhizări înăuntrul lumii închise lăsate de artist. Monografiile multe, scrise din optici diverse, conchid, de obicei, în mod analog, cu sublinierea valorii acestei mirabile opere. Se instalează, în general, o obiectivitate destul de solidă în conștiințele istoricilor și criticilor literari, care face să scadă numărul detractorilor până aproape de dispariție, deși opera nu este nici acum ferită de extravaganța unor interpretări nepotrivite ori minimalizante.

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

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

Dar cea mai înaltă și mai durabilă etapă (fiindcă o operă ajunsă aici nu mai cunoaște moartea) din evoluția creației eminesciene este cea a tainicii, strălucitoarei senectuți, în care își dezvăluie esențele. Ca o stea fixă, opera luminează acum întregul cer al nației, dându-i glorioasele ei raze, arătând participarea ei la algoritmiile genilor universale. Investigată la toate nivelurile, cu mijloacele cele mai noi ale criticii moderne, arătând uimirii noastre un uriaș sistem de conotații care îmbrățișează viața omului și a cosmosului în imagini arhetipale, de valoare universală și în sonori care dau limbii române vocația expresivă a limbilor sacre, opera eminesciană devine obiect de sinteze care o prind ca pe o verigă în marele lanț neîntrerupt al istoriei culturii naționale.

Acum i se descoperă legăturile cu procesul nostru de devenire istorică pe care-l justifică în spirit, acum i se fixează locul, cel dintâi, în peisajul culturii și creației românești, ca unei creații reprezentative în cel mai întreg chip pentru creativitatea colectivității naționale. Acum studiul comparativ i se aplică pentru explicarea „miracolului” frumuseții și adâncimii, prin cercetarea înrudirilor, interferențelor,

confluențelor, de mai aproape ori de mai departe, pentru justificarea, *post festum*, a așezării în acel prețios tezaur care este al lumii întregi și pe care-l numim universal.

Publicată și tradusă de editurile noastre în cele mai mari tiraje pe care le-a cunoscut la noi vreodată vreun scriitor, opera eminesciană aparține acum integral marelui public al României. Poezii din toate generațiile știu că Eminescu este pentru ei „modelul” în chip absolut, prin tot ce a fost suprema lui angajare în destinul românesc, în istorie și în eternitate, prin realizarea condiției umane integrale, asumate prin răspunderi, suferință și jertfă de sine. Iar dacă vreodată vreun tânăr, din neștiință ori din juvenilă frondă, ar avea impresia că Eminescu și opera sa se află prea sus ori prea departe înapoi, trebuie să-i arătăm, în primul rând, că altitudinea nu înseamnă nici depărtare, nici înstrăinare, ci un plus de certitudine a universalității.

Apoi se cade să-i spunem că impactul unei capodopere poate crește ori scădea după calitatea receptorilor, după capacitatea lor de a primi magnificul ei mesaj, care rămâne veșnic egal cu sine. Așa încât strădania de a ne înălța până la acea stea a depărtărilor ne incumbă nouă celor de aci, care se cuvine să găsim mijloacele cele mai potrivite pentru necesarul dialog de iubire cu poetul nostru.

Căci aceasta este una din condițiile permanenței valorilor naționale pe care un popor trebuie să le slujească și să le cultive pentru ca ele să-l ocrotească și să-l lumineze, ca niște eterne faruri ce-i deslușesc fără răgaz căile adevărului și frumuseții. Și Eminescu este astăzi, la 125 de ani de la nașterea sa, farul prim al permanenței și duratei noastre în cultură, pilda prin excelență a angajării totale a unui poet în destinul poporului, în tradițiile, suferințele, luptele și izbânzile acestuia, în direcțiile devenirii sale istorice.

„România literară”, iunie 1975

CUPRINS

Un cuvânt înainte / Ion Pop / 7

Eminescu / 13

Eminescu și muzica. I. Conexiuni literar-muzicale / 31

Eminescu și muzica. II. Eufonii – glosse / 79

Mitul civilizator european / 108

Eminescu și lumea miturilor / 116

Eminescu și câteva mituri ale Antichității clasice / 122

Eminescu – o vastă viziune despre lume / 130

Luceafărul / 141

Gânduri despre limba lui Eminescu / 145

Eminescu – etalon de aur al poeziei românești / 148

Eminescu și România / 157

Răsunetul european al operei lui Eminescu / 166

Eminescu, poet universal / 170

Eminescu și Leopardi / 174

Eminescu, vocația universală a unei culturi / 185

Eminescu și romantismul european / 191

Eminescu în timp / 202

Urmaș și înaintaș într-o conștiință colectivă: Eminescu / 207

Eminescu sau despre absolut. O exegeză italiană a Rosei del Conte / 212

Rosa del Conte – *Eminescu o dell'assoluto* / 220

Mihai Eminescu (1850–1889) / 228

Eminescu / 233

