



Cornel Munteanu

EMINESCU

Polimorfismul operei

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

EMINESCU

Polimorfismul operei



Cornel Munteanu

EMINESCU

Polimorfismul operei

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

RECENZENT

dr hab. Zdzisław Hryhorowicz, prof. UAM

PROJEKT OKŁADKI

Anna Sadowska

SKŁAD I ŁAMANIE

David Florin

© Copyright by Cornel Munteanu & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Wydanie I, Kraków 2012
All rights reserved

Niniejszy utwór ani żaden jego fragment nie może być reprodukowany, przetwarzany i rozpowszechniany w jakikolwiek sposób za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych oraz nie może być przechowywany w żadnym systemie informatycznym bez uprzedniej pisemnej zgody Wydawcy.

Publikację wydano na podstawie gotowych plików pdf (*camera-ready copy*) dostarczonych do Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego

ISBN 978-83-233-3339-5



www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. 12-631-18-81, 12-631-18-82, fax 12-631-18-83
Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98
tel. kom. 0506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl
Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

SUMAR

Argument	7
I. Eminescu. Impactul canonului estetic	11
1. Prolegomene la un concept: canonul	13
2. Poezia tainei la Mihai Eminescu	24
3. Filosoficul și fantasticul	32
4. Ființă-Neființă în viziunea arheului eminescian	36
5. Tipuri de eroi lirici	40
II. Polimorfismul operei	49
1. Construcții literare polimorfe și dinamica lor	51
1.1. Construcții triadice	58
1.2. Construcții asociate	70
2. <i>Luceafărul</i> – Limitele receptării / limitele interpretării	78
2.1. Aspecte ale receptării	78
2.2. Aspecte de interpretare	82
3. Eul angajat	87
3.1. Resursele satirei eminesciene (<i>Epigonii, Junii corupți</i>)	89
3.2. Polemica și pamfletul	98
4. Probleme de poetică eminesciană	103
4.1. Scrisoarea-eseu în proza eminesciană	103
4.2. Poetica titlului eminescian	110
5. Polifonie eminesciană	119
III. Eminescologie	123
1. Probleme actuale în eminescologie (atitudini, reacții)	125
2. În jurul terminologiei (eminescologie, eminescianism, tipologie)	132
2.1. Maiorescu <i>versus</i> Eminescu	135
2.2. Eminescologia-criterii de tipologizare	138
3. Dinamica studiilor eminescologice	142
3.1. Un construct critic: eminescologia de sinteză (D. Popovici)	142
3.2. Dinamica actuală a eminescologiei	149
4. Mitul Eminescu	196
IV. Postumitate culturală	201
1. Eminescu în didactica școlară	203
2. Eminescu în iconografia românilor	207
3. Eminescu în manifestări culturale-artistice (Anul Eminescu)	211
3.1. Manifestări publice	213
3.2. Cărți	217
4. Moștenirea eminesciană: corespondența	224
Rezumat (Română, Poloneză, Engleză, Franceză)	229
BIBLIOGRAFIE selectivă	244

Argument

Tot mai des ne punem întreba dacă să-l citim și să-l percepem pe Eminescu ca scriitor canonic ori unul anticanonic. Citit pe fragment, îl percepem pe dimensiunea canonului, permițând clasificări și înregimentări secvențiale, dar luat ca întreg pare că se sustrage oricăror norme canonice, refuzând înserierea și, iată, chiar încadrarea în tabloul deja știut al romantismului târziu, ieșind mai degrabă spre postromantism ori spre modernism.

În conținut Eminescu diversifică relieful substanței poetice, transformând ceea ce știam noi într-o substanță fluidică, care refuză o punere într-o matrice a ideilor ori stilistico-poetică, în formă eul creator se joacă cu propriul text, spărgând limitele formei fixe și topind un cu tot alt conținut care nu mai încapă în forma clasică. Dacă nu, o demonstrație că o materie poetică (idee, stare, atitudine, sentiment) poate locui lejer și într-o formă ce nu-i este proprie libertății de desfășurare, pentru a-i arăta că nu-i amenințată plenitudinea globală a ideii. O concepție și o practică poetică modernă ce iese mult întărită și îmbogățită din tiparul exclusiv romantic. De aceea, putem vorbi de un polimorfism al operei, corelat cu polifonia eminesciană, care împinge voit textul spre a-și depăși cadrul consacrat. Atunci, unde este Eminescu un autor canonic și prin ce intră în această categorie? Nu cumva critica ce s-a încercat în/pe scrisul său polimorfic l-a recompus după un tipar sau altul, critic, și, prin contaminare, i-a prelungit și întărit imaginea de autor canonic?

Propunerile noastre de lectură, unele ca prolegomene critice, altele dezvoltate ca studii extinse, pornesc de la impactul operei eminesciene în raport cu canonul estetic, punând în discuție chiar conceptul în sine și demontând infailibilitatea acestuia, când e vorba de opera eminesciană, mult mai labilă și deschisă în interpretări. Ne aliniem astfel tendințelor din ultima vreme, mult mai necanonice în a înscrie poetica eminesciană în modernism. Primul capitol al studiului funcționează ca bază de

construcție și motivează opțiunea critică pentru o recitare a lui Eminescu în nuanțe și interpretări fără complexul canonic (*Eminescu. Impactul canonului estetic*). Două ni se par relevante din argumentele prin care Eminescu depășește canonul estetic, așa cum l-a instituit Titu Maiorescu: primul care vine dinspre gândirea eminesciană, în speță gândirea Ființei în același câmp de semnificații cu Neființa, și cel de-al doilea, fixarea unor tipologii de eroi lirici, care se mișcă nu doar în poezia eminesciană, ci și în proza sa. Propunerile de lectură au în centru polimorfismul textului eminescian, ca probă a modernității scrisului proteic, adunând, convocând și nuanțând, pentru o mai bună situație și raportare, interpretări din ultimul val al eminescologiei (*Polimorfismul operei*). Polimorfismul operei atrage după sine și un polimorfism al criticii eminescologice. De aceea, partea a treia (*Eminescologie*) poposește în peisajul destul de variat și vast al criticii despre Eminescu din ultimele decenii, când multe din studiile respective oferă noi perspective de receptare, ele însele necanonice. Tot aici e locul unor ipoteze de lucru, pentru o clarificare teoretică și aplicată a conceptelor vehiculate și încă nedeslușite suficient, precum eminescologie, eminescianism, dând sugestia unor clarificări și clasificări. Ultimul capitol al volumului analizează mai mult fenomenul cultural al manifestărilor Eminescu în conștiința publică de diferite nivele față de ceea ce am numit moștenirea eminesciană (*Postumitate*). Paginile de aici completează și un tablou de istorie culturală a ce a însemnat Anul Eminescu în conștiința românilor.

Prolegomenele critice sunt ipoteze de lectură și propuneri pentru o viziune desfășurată asupra poeziei și poeziciei eminesciene. După cum sugerează secvențele studiilor noastre de aici, e vorba de o introducere în viziunea și imaginarul eminescian, ca punct de plecare pentru dezvoltări ulterioare, aprofundate secvențial și global. Nu ascundem că, în bună parte, studiile de aici, formulate ca prolegomene, sunt în aerul și spiritul școlii clujene de eminescologie, la care am aderat tacit și cu asumarea

responsabilității și onestității dependenței de surse, dar și a deschiderii de completări și nuanțări. Ele conjugă câteva din câștigurile critice afirmate până acum în critica eminescologică cu sugestiile și completările din dezbaterile de curs și seminar cu studenții/masteranzii noștri filologi. Aceste prolegomene oferă cel puțin trei ipoteze noi de interpretare: ideea de a-l scoate pe Eminescu de sub canonul estetic, propunerile unui Eminescu inovator al formelor, prin ceea ce configurăm aici, polimorfismul operei, și o încercare de definire și tipologizare a Științei critice în Eminescu.

De altfel, în punctul terminus, volumul oferă un Eminescu al studentului în litere, dându-i sugestii de a-i provoca noi dezbateri asupra operei eminesciene, a-l încuraja într-un dialog deschis și fără complexe de vreun fel, cu atât mai mult, nici temeri față de vasta și complexa-în limbaj studentesc, ”prea dificila” - și surprinzătoare operă eminesciană.

I

Eminescu

Impactul canonului estetic

- Prolegomene la un concept: canonul
- Poezia tainei la Mihai Eminescu
- Filosoficul și fantasticul
- Ființă-Neființă în viziunea arheului eminescian
- Tipuri de eroi lirici

1. Prolegomene la un concept: canonul

Cu funcție reglatoare și normativă, împărțind rolurile între autorul de literatură și cititorul critic al literaturii, canonul ezită tot mai mult să creadă în infailibilitatea normelor sale. Aceasta fiindcă autorul român este tot mai sceptic în puterea de reglare a canonului, dar și fiindcă îi dă ghes libertatea scrisului, putând să se desfășoare în literatură fără comanda canonului. Găsesc că, mai degrabă, funcționează factori extraliterari în circumscrierea operei, decât factori pur literari. Or, în condițiile în care literatura devine tot mai mobilă în formele de reprezentare și și-a lărgit mult aria de manifestare, îmbogățindu-și zestrea, impunerea canonului echivalează cu acceptarea unei relativități a valorii. Canonul nu-l credem ca absolut necesar, în cazul procesului de elaborare al operei literare în sine; căci ficțiunea, ca vector al literaturizării unui text, prin statutul și principiile sale, nu urmează în nici un fel normele canonice impuse din afară. În schimb, atunci când intrăm în zona metaliteraturii, în speță a criticii și teoriei literare, canonul atașează literaturii norme și principii strict de ordonare și clasificare, de analiză și comentariu. În funcție de gradul de marcare față de aceste norme și de nevoia criticului și teoreticianului de raționalizare a discursului său, vorbim de canon critic, neidentificabil în canonul literar al textului. Or, acest text, din start necanonizat, urmează un traseu al canonizării, prin medierea și suportul criticii și teoriei literare. O literatură se poate manifesta în afara canonului, dacă își ia această distanță față de potențialul cititor axiomatic (citește criticul) și se scrie pentru un cititor necanonizat, căruia i se adresează pe un anumit palier al așteptărilor sale. Deci, problema necesității ori refuzului canonului în literatură atinge, în cele din urmă, probleme de lectură și receptare. Dacă pe traseul autor-cititor-critic, ultimul nu s-ar interpune cu decelarea unui canon critic, am putea jubila de o lectură anticanonică, în care autor și cititor se mișcă dezinvolt, unul împărțind celuilalt ceea ce-i lipsește. În plus, cum constatăm azi se întâmplă o mobilitate a formelor

literaturii, prin spargerea granițelor între genurile literare și o hibridizare a formelor, care nu mai răspund nici unui canon normativ. Literatura memorialistică, satirică, literatura de idei, literatura de angajament, sporesc câmpul literar și ies de sub constrângerile unui canon.

Redusă excesiv la un tip de canon (estetic, ideologic, structural) literatura, ca și critica literară, intră ambele într-un cerc vicios al paradoxurilor, în care regula impusă are acțiunea bumerangului, și, ca atare, pierderile sunt de ambele tabere. În alți termeni, paradoxul canonului în literatură raportat la critica literară continuă să adâncească opoziția clasic-modern, restrictiv-permisiv, oficial-alternativ, constrângere-libertate, nonfictiv-fictiv.

Canonul, surogat al absolutismului în literatură, produce o adâncire a opozițiilor dintre grupări și generații. Aceste lupte surde între libertatea de a produce texte, multe și diferite, și constrângerea venită dinspre un canon, oricare ar fi acesta, fac ca scriitorii de azi să nu se mai raporteze la cei de ieri, încât asistăm chiar la un soi de negare a afinităților și eventual a dependenței de un model preconceput. Norma canonică de ieri nu devine normă pentru scriitorii de azi. Starea de anxietate, sugerată de Bloom¹, vizează cred tocmai nevoia de ieșire de sub tutelă, o independență de la înălțimea căreia poate reevalua și scriitorul clasic, canonizat. Această ruptură dintre generații, văzută ca negare și radicalizare, înscrie indiscutabil raportul canon-anticanon într-o polemică deschisă. Iar, istoria literaturii de mâine ar trebui să fie această istorie a negărilor perpetue între generații și nu o topografiere pe orizontala succesiunilor de generații. Pe această logică a ireconciliabilității dintre canon și anticanon, o istorie presupusă a literaturii ar fi sinteza anticanonicilor și nu suma autorilor canonici. Gradul de originalitate aparține cu sporită credibilitate celor dintâi, căci

¹ A se vedea Harold Bloom, *Canonul occidental*, trad. Delia Ungureanu, Editura Art, București, 2007.

cei din a doua categorie, datorită canonului, au fost înregimentați și fixați rigid în propria canonicitate, echivalentă cu caducitatea și conformismul.

Literatura este, prin excelență, spațiul propice de desfășurare a libertăților scriitorilor și, deci, al diversificărilor formelor de comunicare. Permisivă și deschisă, din perspectiva esteticii formelor literare, literatura tinde să-și depășească toate complexele, atât cele structurale (conținut, genuri, stiluri), cât și cele funcționale (rolul și misiunea scriitorului, vocația și etica lecturii în raport cu cititorul). Opoziția de care vorbeam mai sus funcționează și la nivelul atributelor canonului. Ca normă și constrângere, canonul anihilează tocmai lecturile multiple ale unui text de literatură, reducând interpretarea la una sau alta din formulele specifice canonului. În vreme ce canonul relativizează, reducând literatura la reguli și norme, literatura sparge constrângerile anihilante și urmează logica internă a structurilor sale constitutive. De aceea, ideea revizuirilor trebuie pusă pe seama re-lecturilor multiple, contrară ideii de canon, reductioniste și arbitrară. Așezarea unei literaturi în datele ei fundamentale se poate face prin înaintare în lecturi noi și cât mai spectrale, nu prin cantonare în model și schematizare în formulă, aduse de intervenția canonului. Înclin să cred tot mai mult că principiul estetic nu este exclusiv apanajul canonului care l-a consacrat, și că literatura nu mai poate fi redusă la această normă, depășită și nefuncțională. Subscriem ideii și conceptului de literatură ca *discurs social*, mult mai deschisă cuprinderii vastității de forme și formule literare, cum apare și la Pierre Bourdieu în definirea unui nou câmp al literaturii². De altfel, și direcția deschisă de *New Criticism* și de critica deconstructivistă (Derrida, Lyotard, Foucault), ca și de propunerea lui Barthes de operare cu termenul de scriitură (*écriture*) tind tot mai mult să renunțe la ideea de canon, socotită răspunzătoare pentru rigiditatea și amorfismul literaturii. Căci iată, pornind de la un exemplu al criticii polimorfe și necanonice, o

² Cf. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Libre examen, 1992.

provocare vine din partea literaturii de idei. Eseul a pătruns atât de mult în spațiul literaturii, încât o critică tematică ori genetică, să zicem, este în neputință în a pătrunde în profunzimea genului, dacă nu anacronică față de inovațiile acestei literaturi. Distanța dintre eseul literar și critica eseistică măsoară distanța dintre autor-critic-cititor. Suntem departe de întâlnirea dintre, -să luăm iar un exemplu la îndemână-, filosofia și creația eseistică a lui Blaga și ascuțimea criticii eseistice a unui Vasile Băncilă, ori dintre modelul caragialean al lumii și eseul critic al unui Paul Zarifopol. Blaga ori Caragiale, citiți dinspre criticii lor, cu instrumentele eseului critic, cel mai adecvat tipului de literatură a celor doi, rămân scriitorii care au consacrat (citește "au provocat") o critică eseistică la noi, permițând cititorului accesul cu instrumentele literaturii de idei și, deci, o receptare cât mai aproape de structura și semnificația obiectului lecturii. Acest gen de practică a scrisului este o ilustrare a principiului necanonicității în literatură, atât la nivelul creației în sine, drept cauză, cât și la cel al receptării, drept efect, în critică. Normativul estetic nu mai concordă cu deliberativul literaturii, atât pentru autorul de literatură, care topește în propria-i operă stări, experiențe, cunoașteri multiple, aventuri evenimentțiale, limbaje diferite, cât și pentru cititorul său presupus, care își ia ce-i vine pe măsura lui, și nu ceea ce-i inculcă canonul și-i impune esteticul.

Istoria literaturii a fost, din păcate, multă vreme doar o înregistrare pe orizontala momentelor care i-au asigurat devenirea. Canonul istoriei literare funcționează nu atât în straturile de adâncime, din subteranul textelor înseriate, ci la suprafața destul de fragilă a manifestărilor operelor. A inventat atunci canonul, să zicem, al momentelor și curentelor literare, acoperitor doar în măsura în care un grup de scriitori răspundea preceptelor canonice ale orientării respective. Afinitățile, influențele, comparativismul, analogiile, tensiunile care au favorizat emergența unor structuri noi, lipsesc în istoriile noastre literare. Să nu mai vorbim despre eludarea criteriului valoric, care rămâne suspendat pe cel cultural. O istorie literară ar trebui

să-și reevalueze canonul și principiile, și să devină mai degrabă o istorie a rupturilor și antagonismelor între momente, generații, care fac posibilă înaintarea progresivă a literaturii. Gradul de marcarea, prin distanțare față de un canon prestabilit, și gradul de inovație al unui autor ori al unui text, prin refuzul conveniențelor canonice, acestea ar trebui să figureze drept principii-canon al unei istorii literare. Ele atrag după sine și evaluarea critică, care la rândul-i operează selecția de inventar a textelor de istorie. Căutăm în istoria literaturii,- tot mai mult suprapusă peste dicționare de autori ori de opere,- miza literară a contribuției unui autor sau a altuia, contextul valorilor ideologice, culturale, estetice, politice, care au însoțit opera în construcția ei, și mai puțin o biografie de autor înseriată unei biografii culturale. Această deschidere nu permite fixarea prea rigidă pe un construct cultural, ci delineară opere și autori pe dinamica procesualității operei literare. Cât privește organicitatea literaturii române, câteva puncte de rezistență devin locurile comune ale manifestărilor tipurilor de texte. Dacă aplicăm canonul formalist, vedem literatura română în eterogenitatea formelor de scriitură, nu în omogenitatea lor, dacă aplicăm canonul didactic, interpretăm literatura doar în limitele canonului estetic, care a făcut din literatură o formă de moștenire culturală, de memorie culturală și organicitatea este dată atunci de gradul de continuitate față de un moment anterior. Credem că o literatură capătă organicitate din sinteză, o sinteză a fragmentelor, care să recompună întregul. Căci sinteza operează cu alte instrumente critice, cu funcție de selecție, situare, raportare și evaluare. Întregul, ca expresie a organicității devine sinteza globalității și nu a totalității. De aceea, istoria literară se rezumă doar la canonul tradiției, al moștenirii și perpetuării între momentele și generațiile literaturii. Acoperă deci doar un aspect al canonului, cel al inventarului sumativ al operelor pe momente de devenire. Ceea ce nu-i deloc suficient pentru credibilitatea științei istoriei literaturii. Canonul istoricității, valid pentru câteva decenii, devine invalid pentru alte generații, care-l ignoră în favoarea canonului individual.

De altfel, credem că discuțiile din ultima vreme asupra canonului în literatură nu au ajuns la un punct comun de definire și stabilire a criteriilor ordonatoare. De la definiția încă alunecoasă și confuză asupra conceptului de canon literar, la stabilirea principiilor care construiesc un canon, până la demonstrația evidenței canonului în literatură, pașii sunt destul de timizi în critica și teoria literară de azi. Dacă, de pildă, canonul literar se centrează exclusiv pe valoarea literară intrinsecă a operei, până unde putem limita această normă, atunci când texte literare induc valori de conținut sau estetice, într-o valoare ideologică, precum ideea de progres, problematica ființei, dimensiunea cosmicului și altele? Riscând o definiție simplă a canonului, canonul ni se pare un construct artificial și convențional, în care intră atât un grup constituit și receptat de autori și opere (procesul cunoscut la noi sub denumirea de "clasicizare"), dar și niște reguli stabilite tacit de istoria și critica literară, luate ca repere valide pentru întreg sistemul literaturii.

Optica ușor defetistă a criticii, -care încă nu și-a definitivat conceptele structurale de pătrundere a textului eminescian și este dependentă ea însăși de un canon critic, de unde și formulele cele mai diverse și sofisticate ale constructului critic-, ca și șablonizarea excesiv impresionistă a modelului, -venită pe filiera unor cursuri și seminarii, ce impun mai degrabă modelul personal și personalizat al titularului care predă Eminescu-, sunt cele două probleme pe care le ridică receptarea lui Eminescu pentru cititorul cultivat sau pentru cel în devenire.

Dacă acceptăm că în afara canonului estetic funcționează și alte tipuri, precum canon didactic ori canon moral, ni se pare firesc, consecvent ideii de multiplicare a lecturilor literaturii, să acceptăm și o multiplicare a canoanelor, deci opțiunea pentru canon alternativ. Acesta permite ca lectura operei să intre pe diferitele nivele de constituire ale ei, de la nivelul conținutului, la cel al formei ori limbajului, unde nu mai funcționează doar așa-zisul canon oficial, precum cel estetic. S-a întâmplat

de o bună bucată de vreme că și canonul didactic a dus la un act de dublă canonizare, preluând canonul estetic impus de critica literară a adăugat canonul didactic, printr-o și mai accentuată distanțare a textului de dinamica internă a procesului de constituire a lui. Canonul didactic nu a făcut altceva decât să întărească reducta canonului estetic printr-o excesivă formalizare a literaturii. În primul rând, prin actul de selecție. Ce autor ori ce operă merită introdusă în literatura din școală? Cine operează selecția acestora și în baza cărui canon? Or, operând deja o selecție se impune o judecată, o normă canonică. Este validă această normă și judecată pentru a asigura perenitatea unui autor ori a unei opere de la o generație de cititori la alta? Cazul receptării lui Eminescu în școlile de azi arată că măsura canonului estetic din primele decenii de după 1900 nu mai concordă pentru generația secolului XXI, încât ar trebui regândit un canon alternativ, -i-am zice, pentru o mai strictă departajare, anticanon-, pentru a nu-l ”pierde” mâine pe Eminescu. A-l recupera pe poet înseamnă a-l reciti anticanonice. Flexibilitatea și proteicitatea textului său, -susțineam ideea cu câțiva timp în urmă, într-un volum de ”lecturi neconvenționale”³, - atrage o proteicitate a interpretărilor, neîntabulată canonic, nici chiar didactic. Dovada, iată, multiplicitatea interpretărilor din tomurile aproape fără număr ale studiilor eminescologice, fiecare din ele înseriabile unui canon propriu de validare a lecturii. Și atunci, nu-l facem oare pe Eminescu prea canonic în școală, operând o reducere mult prea păguboasă a ceea ce este totalul Eminescu? Ioana Em. Petrescu, într-un studiu teoretizant despre configurația operei, având la bază componentele operei, după Oskar Waltzel, raporta lectura critică la logica interioară a operei și, subiacent, la complementaritatea lecturilor. Această abordare acoperă nevoia de totalitate, la care tinde orice critic: ”*multiplicarea lecturilor (a punctelor de vedere) suplinește în fond lectura totală*” (*Configurații*). Canonul didactic se impune a urma

³ A se vedea volumul nostru, *Lecturi neconvenționale*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003.

jocul spectral al operei și nu a relua și întări canonul estetic siluind până la epuizare și închidere definitivă accesul spre opera deschisă.

Dacă presupuziția că fiecare autor își instituie propriul canon, și deci avem atâtea formule de canon câți autori sunt, raportarea la modelul canonic nu-și mai are motivația. Căci construind un nou canon, scriitorul nu-și asimilează modelul clasic canonizat, cel mult operează o distanțate polemică ori parodică a acestuia. Aș vedea o istorie a literaturii însumând aceste formule diverse și multiple de canoane, în fapt, de anticanoane. Așa numitele arte poetice, precum a fost înseriată canonic și poezia *Epigonii*, prea subversiv canonizată în școală, ne poate spune mult mai multe atâtea ori altceva decât un canon personal, o viziune asupra literaturii și culturii unui timp, o ideologie a timpului, un comportament cultural, o critică a non-valorilor, un poem de raportare și situare a scriitorului.

Canonul în punctul de constituire urmează subsecvent operelor literare, însă în punctul de sosire, o dată cu preluarea și instituirea lui ca adevăr, transgresează literatura și devine metaliteratură. El își arogă dreptul de ordonare, ierarhizare, sistematizare. Nu poate fi dat obiectiv, din moment ce receptarea critică l-a identificat și l-a definit ca atare. Critica literară de azi traversează ea însăși o criză de definire și instrumentare, încercând să împace ideologicul (în sfera de judecăți de valoare literară care induc o ideologie literară) cu discursul (în constituirea "literarului" în critică, un stil și limbaj specifice). Nu cumva, istoria și critica literară, de sorginte formalistă, tradiționalistă și conservatoare, mai greu adaptabilă la poetici noi, moderne, a ajuns în faza autotelică, căutându-și obiectul, metode și principii în propriul câmp de manifestare, pierzând o vreme contactul cu opera literară a cutărui sau cutărui autor? Reiau pentru clarificare sugestii avansate adineaori. Câtă vreme literatura este procesuală, într-o dinamică deschisă a înnoirilor, polimorfă în reprezentare de texte, mult mai rapidă la transformări și modificări de statut, critica literară se vrea prea sistemică și închisă, conservatoare în structuri și schematizări, mult mai înceată în

găsirea resurselor de înnoire și modernizare. Or, criticul literar, oricare ar fi tipul și metoda pe care le adoptă drept canon de apreciere și analiză, este cel care a canonizat literatura. Alternativa stă în refuzul canonului și acceptarea mai degrabă a unei poetici a neconvenționalului, mult mai aproape de neconvenționalitatea literaturii în varietatea modurilor sale de manifestare. Acestei prea specioase departajări, canon-anticanon îi propunem una mult mai labilă, în acceptarea punctelor de vedere (de lectură critică) cu mai largă deschidere și libertate, cea dintre convențional și neconvențional, dintre monomorf și polimorf. Opera literară, fie cea de ficțiune, fie cea de eveniment (memorialistica, eseul, jurnalul) apare înseriată convențional sau prin refuzul unei convenții, printr-o descriere a unui aspect (mod) de reprezentare a lumii operei. Critica literară este chemată astfel să desfășoare o demonstrație neconvențională, urmând traseul neuniform al elaborării operei. Din această perspectivă, neconvenționalul în critică înseamnă nu doar schimbarea unghiurilor de abordare a textelor ori chiar a obiectului de investigare, cuprinzând o arie vastă de texte (ca moduri de scriere literară), ci și modificarea, prin efracție, a posibilelor canoane de catalogare a unei opere sau a unui scriitor. Cu atât mai mult o literatură a unui scriitor prolific în genuri și specii, precum Eminescu, impune de la sine schimbarea perspectivei și, deci, adoptarea unei lecturi neconvenționale, cu cât aceasta ar permite mobilitatea analizelor și dezbaterilor de text.

Aminteam mai sus că suntem adeptul lărgirii ariei de acoperire a canonului și al unei poetici a neconvenționalului, mult mai proteice în privirea de ansamblu a manifestărilor multiple ale literaturii. Că un scriitor, după același Bloom, face canon, ne îndoim că din acest puseu spectacular scriitorul respectiv pornește la scris cu ideea (canonul) fixă de a construi o operă normativă. În multe rânduri, parcurgând creația integrală a unor scriitori de prim rang, precum Mihai Eminescu, Ion Creangă, G. Călinescu sau Lucian Blaga, ne-am izbit de ”violența” canonului critic, incapabil să ne mai ofere soluții de interpretare acolo unde am întâlnit

texte anti-canonice, proza memorialistică, proza jurnalistică, jurnalul și corespondența. Așa încât a trebuit să recunoaștem mai degrabă o poetică ce depășește canonul, capabilă să cuprindă în spațiul ei de manifestare și asemenea produse ale scrisului, în unele cazuri cu mai multă greutate valorică, de ce nu, mai canonică decât textele deja clasicizate. Căci multiplicarea lecturilor, din acest unghi al neconvenționalului, aduce cu sine un alt beneficiu: multiplicarea ipostazelor criticii în sine, de la metode la obiect, de la viziune la stil și registru. Imaginea aparent fragmentară a lecturii neconvenționale țintește, prin secvențial, la o imagine globală a scrisului beletristic în cazul unui autor sau a altuia. Scriitorul scrie necantonat în canon, criticul său îl canonizează, în vreme ce cititorul său îl decanonizează, situându-se pe un palier al așteptărilor sau pe altul. O idee, o stare, o situație, un personaj, un cuvânt de înțelepciune, câte ceva din fiecare secvență din textul literar, ajunge, prin deconstrucție la receptor, și nu prin canon. Situația conștient-asumată a impunerii unui canon de către un scriitor individual impune din start, prin acest contract tacit cu cititorul, prevenirea, prin tot soiul de mesaje avertizatoare. În acest caz, scriitorul creator de canon își asumă riscul atât al pierderii locutorului din propriul text, cât și al interlocutorului-receptor, căruia canonul instituit voluntar îi îngrădește libertatea intuiției și a spectacolului imaginar.

Continuăm să transmitem, pe toate canalele posibile, de la canale media, la canale culturale (manifestări regionale, locale sau naționale), până la canale didactice (programe, manuale, culegeri), un Eminescu aproape egal și îndosariat într-un fișier închis, gata oricând să-l scoatem doar de sărbătoare, un Eminescu dependent de un canon, și, mai puțin ori aproape deloc, în latura sa inovatoare în raport cu un canon. Or, canonul, la cea mai frustă și reduționistă definiție este perceput ca o normă, față de care un anume model se raportează ori este raportat, sau se distanțează, prin negare ori prin inovarea canonului. Cum mare parte din studiile prezente în acest volum ating problema inovațiilor produse în interiorul canonului

estetic, preponderent activ în secolul lui Eminescu, nu e mai puțin adevărat că oferta lecturilor inovatoare vine dinspre o abordare mai degajată, aș spune neconvențională, în raport cu canonul, până acolo unde surprindem aspectele care fac ca Eminescu să depășească, în viziune și construcție, tocmai canonul estetic, cel care l-a afirmat și l-a perpetuat ca valoare.

Cele spuse până acum mă determină să reconfigurez conceptul de valoare al operei literare, adăugând valorii estetice intrinseci, un plus de valoare extrinsecă. Mă gândesc aici la valori morale, la atitudini angajante, la spirit combativ, la valori progresiste, la credințe și mentalități, la o filosofie implicită a textului. Toate aceste sugestii înaintează spre ideea că ecuația canon-valoare nu este tutelară, din moment ce valori distincte din câmpul de acțiune al operei nu circumscriu neapărat canonul. Din *topoi* care configurează canonul, opere și sisteme de reguli și criterii, cu statut de model peren al literaturii, valoarea devine incertă și difuză, cel mult decelată pe un segment din nivelele constitutive ale operei (conținut, formă, material, limbaj). Deci, canonul nu ar include exclusiv opere, după cum nici autori, ci cred, mai degrabă, segmente fragmentare de opere, în funcție de preferențialitatea cititorului-critic și de canonul pe care el îl urmărește și îl stăpânește profesionist. Ne-am întreba retoric, ce facem cu o operă sau un autor care nu răspunde criteriilor canonice ale noastre, îl excomunicăm? Privilegiul nu este al criticului, ci al acestui autor anticanonic. E adevărat că în această permanentă pendulare între canon și anticanon plutește riscul relativizării, dar nici nu ne dă dreptul arogării riscului absolutizării, mult mai primejdios pentru criticii canonici. Poate că, în cazul unui scriitor din exil cu o vastă operă, ar trebui văzut gradul de originalitate după măsura în care, de la o operă la alta a lui, autorul respectiv și-a depășit propriul canon. Aceasta ar duce la reteritorializarea acțiunii canonului, redesenând configurația conceptului de canon ori lărgindu-i mult câmpul de semnificare. Paradoxul literaturii exilului constă în tentativa de deconstrucție a canonului național, și cu cât înaintează în această acțiune, desfășurând valori extrinseci, nefixate,

uneori fanteziste, cu atât pare să depindă mai mult de el. O despărțire temporară pentru o revenire la matricea parentală a canonului.

Nu în ultimul rând, jocul acesta al unei lecturi atipice, spectral prin multitudinea soluțiilor pe care le oferă cititorului de azi, ca tot atâtea sugestii de lectură intelectuală, este și o provocare a criticii de a-și revizui orizonturile și metodele, de a o feri tocmai de canonism și normă. Polimorfismul pentru critica literară aduce cu sine o rotire mult mai flexibilă pe turul de orizont al așteptărilor cititorului cultivat, trimitând semnale de bune lecturi acolo unde sugestiile notează un popas prelungit asupra textului literar. Propuneri de sugestii de lectură diversă, printr-o critică dinamică și deschisă, care să încurajeze cititorul în a înainta în lectură pe diferite canale de interpretare, iată cheia unei critici neîntabulate canonic. Pe acest temei, chiar și acolo unde critica formalistă sau cea ideologizantă, a catalogat deja autori în serie, precum momentul Marii Clasici (considerăm improprie și neadecvată denominarea încă în uz ”Epoca Marilor Clasici”), din partea unei lecturi proteiforme putem depista surpriza unei depășiri a canonului estetic și depistarea unor nuclee de modernitate (Eminescu, Creangă, Caragiale, Al. Macedonski), care depășesc momentul respectiv. Refuzul unor semnificații canonizate, fie în poezie, fie în proză, care aduce spiritul creator la constituirea unui univers propriu de poeticitate, chiar la scriitori de generații diferite, și care stabilește schimburi și analogii în interiorul tipurilor de texte practicate de același autor, ne-a dat sugestia acestor prolegomene critice.

2. Poezia tainei la Mihai Eminescu

Melodia sublimă a versului eminescian, urcând și coborând pe diapazonul atât de larg al cuvântului românesc, își are taina sa de rodire în idee. Ne întrebăm adesea ce resorturi intime ale laboratorului de creație funcționează atât de bine că alcătuirea orchestrată a cuvintelor redă cântecul pur-cristalin al melancoliei, al dorului, alături de tristețea superioară a geniului pereche

cu îndârjirea și revolta poetului tribun. Pe o cale, cuvântul eminescian se încarcă de sens adânc, răscolind sentimentele prețuite ale omului ales, pe o alta el degajă energii creatoare de idei și filosofie a vieții. Coborâre în uman și închidere în cuvânt poetic, urcare în Cetate și deschidere în atitudine și trăire. Acestei duble mișcări a eului îi corespunde, prin același joc al sintezei contrariilor, două efecte în planul imaginarului poetic și, inerent, al limbajului, tănuire, ascundere, dezvăluire și arătare. O coborâre în lirismul poetic, mișcător pe largi volute imaginare, idilă, pastel, meditație, odă, și o ieșire spre lirismul militant, activ în zona ironiei și satirei. Prima urmează legea construcției, cu mare miză în poezia de stare și existențială, cealaltă, o lege a deconstrucției, cu priză în poezia de opinie și de atitudine. În termenii eminescologiei ontologice, această îndoită acțiune dă numele stării de Ființă (Ființa este și nu este, după Heidegger⁴) care ordonează limbajul atât în dinamica lui constitutivă (fonetică, morfo-sintaxă, vocabular), cât și în mișcarea imaginilor construite, acele lumi poetice create în stil eminescian. Pe această deschidere, creația eminesciană distribuie altfel și etapele biografiei intelectuale a poetului: momentul debutului și poeziilor de la *Familia*, ca și cel al activității publicistice de la *Federațiunea, Timpul, Fântâna Blanduziei*, urmează lirismul militant-activ, pe când momentul de la *Convorbiri literare* și *Junimea* descinde, în buna lui parte, din lirismul filosofic, ideologic și estetic.

Căutăm sensuri încărcate de teme existențial și poetic în prima din orientările sugerate mai sus, după cum, structuri și fragmente de text pătrund și din a doua orientare, alimentând lirismul vizionar cu accente ale celui protestatar, ca în cazul *Scrisorilor* eminesciene. D.Popovici, în studiul rezervat poeziei lui Eminescu, amintea de această dinamică a contrariilor în marginile căreia poetul se mișcă la fel de dezinvolt între ”un lirism elegiac” și un lirism militant și profetic. Taina de care vorbim aici se strecoară în poezie transformând cuvântul în depozitar al sentimentelor și stărilor eului

⁴ Conceptul de *Dasein* la Martin Heidegger. Circumscrie ontologic Ființa, în vol. *Ființă și timp*, Editura Humanitas, București, 2003.

poetic creator, dar și în energie și forță de activizare a atitudinilor și reacțiilor umane, specifice eului făptuitor, implicat în acțiune. Cuvintele se amestecă după reguli neștiute, printr-o însoțire surprinzătoare, neașteptată, creând vecinătăți inedite și surpând logica formală prin construcții nebănuite. Descifrarea și citirea tainei acestor cuvinte provoacă acel dialog intelectual cu textul eminescian, nicicând încheiat și totdeauna îmbogățit cu fiecare lectură,- și ea-, de taină, a versului eminescian.

Un prim cuvânt pentru a desemna taina erotică este cel de *farmec*, după Tudor Vianu, un amestec subtil de melancolie, dor erotic, plăcere dar și suferință născută din i-realizare. Taina acestui cuvânt aparține stării plenare a trăirii iubirii la înalte cote ale umanului și ale naturii, învăluie ființa umană dându-i sentimentul unei plutiri cu protecția farmecului spornic în trăire: ”*Să plutim cuprinși de farmec*” (Lacul). În altă parte, numele poetic omonim pentru farmec este visul de iubire, transpunerea faptei erotice în imaginar. Condiția atingerii tainei sublime a iubirii este atingerea fericirii prin vis: ”*Vom visa un vis ferice*” (Dorința). Împlinirea tainei iubirii trimite la armonia umană, reproducând la scară micro-cosmică, armonia naturii din preajmă. E acel somn plin, adormire în feeria naturii. Proiecția cadrului pe uman, printr-o înfiorare a naturii echivalentă cu înfiorarea erotică, alimentează și ritmul intim al ploii de tei, o revărsare tainică de parfum erotizat⁵ și belșug de floare căzând din înaltul vegetal, înprospătând mereu plinătatea iubirii: ”*Adormind de armonia / Codrului bătut de gânduri./flori de tei deasupra noastră/ Or să cadă rânduri-rânduri.*” (Dorința) Taină a iubirii eminesciene este și pândă erotică, între starea de ascundere și cea de răsărire. Răsărirea, echivalentă la Eminescu cu neivirea, nenașterea, înseamnă taina așteptării dublată de taina ascultării locului din preajmă: ”*Parc-ascult și parc-aștept/ Ea din trestii să răsară*”. Această pândă erotică impune și condiția perceperii pulsului naturii, receptarea printr-un auz

⁵ La Ioana Em. Petrescu, parfumul de tei e purtător al ”narcozei iubirii”, în vol. *Eminescu, poet tragic*, Ed. Junimea, Iași, 1994.

tainic al mișcării naturii. Cuvântul taină devine aici modalitate de ascultare: ”*Eu te fac s-auzi în taină/ Mersul cârdului de cerbi*” (O, rămâi). În alt poem, taina echivalează cu veșnicia iubirii, cu tăcerea și nerostirea trăirii, ca faptă și stare a ființei: ”*Iubind în taină, am păstrat tăcere!* (Iubind în taină).

În poezia naturii și iubirii, taina legată de cei doi termeni organizează și coordonatele majore ale existenței. Căci, există la Eminescu o taină a spațiului și una a timpului. Spațiul se orchestrează după principiile naturii, o i-limitare rotundă în armonia părților componente, gravitând în jurul unui centru tutelar. Natura eminesciană este una a sferelor cosmice, (model platonician, după Ioana Em. Petrescu) rotindu-se după legile cuvântului tainic, care alătură cuvinte din zone de înțeles diferite (codrul, lacul, nufierii, barca, cercurile de apă, cu exemplu din poemul *Lacul*, luna, stelele, ochii iubitei în *Sara pe deal*). Nocturnul, cu varianta sa seara, e timpul preferat de Eminescu. Nu doar pentru intimitatea lui protectoare, dar, mai ales, pentru crearea atmosferei de taină, o taină a copilăriei, ca-n *Trecut-au anii* (”*O ceas al tainei, asfințit de seară*”). Câtă taină este, iată, în imaginea sublimă a întâlnirii spațiale dintre teluric și cosmic în mișcarea pe verticală, sub semnul nopții, în care spațiile comunică parcă de la începuturi, într-un ritual al proiecției unuia în celălalt. Se naște taină în actul poetic de asociere a două componente din câmpuri diferite, animatul și inanimatul. De observat că mișcarea are loc simultan, o urcare a turmelor și o coborâre a stelelor la punctul de întâlnire, dealul: ”*Sara pe deal buciumul sună cu jale,/ Turmele-l urc, stele le scapără-n cale*”, ori umanul și vegetalul sub pavăza cosmicului, prin care luna devine ochi uman (folosirea personificării prin epitetul sacru ”sfântă”) iar ochii mari ai iubitei în sus devin lună pe cerul nopții, captând infinitul cosmic. Aici punctul spațial de întâlnire dintre lună și ochi este frunza rară a salcâmului (ochi al salcâmului), filtrul vegetal prin care are loc transferul de identitate ”*Luna pe cer trece-așa sfântă și clară/ Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară*” (*Sara pe deal*).

Ființa iubită este ea însăși imaginată ca o taină umană, provocatoare și atrăgătoare, dar și învăluitoare prin manifestarea ei. Iată, în poemul *De-or trece anii* formularea poetică trimite sub semnul imprecisului, vagului, neînțelesului, taina pătrunderii sensului ființei adorate. Imaginarul poetic eminescian a găsit aici formula unei duble negații a verbului cunoașterii atașându-i câte un adverb al ștergerii identității și al ignoranței modalității de manifestare a umanului. Taina devine astfel un permanent început, nicidecum atins ori descifrat, dar mereu tentant: ”*Astfel robit de-aceeași jale/ Petrec mereu același drum.../ În taina farmecelor sale/ E-un «nu știi ce» ș-un «nu știi cum»*”. Țintă neatinsă și ideal veșnic, ființa iubită ca taină acoperă condiția misterului pentru o întreagă viață. Când acest mister tainic intră în raport cu dorul, la Eminescu versul sugerează o cădere în adânc, similară cu sfințenia, greu, dacă nu imposibil de atins (”*Când doru meu e-atâta de-adânc și-atât de sfânt*) și eul poetic sfârșește în coardă pesimistă, acceptând resemnat condiția de taină a femeii:”*Când ești enigma însăși a vieții mele-ntregi.../ Azi văd din a ta vorbă că nu mă înțelegi*” (*Nu mă înțelegi*). E situația paradoxală a femeii din cuplul poemului *Luceafărul*, Cătălina, care, pusă în fața iubirii concrete, după momentul de taină al comunicării prin vis cu ființa cosmică a Luceafărului (comunicare care întreține dorul ei de Luceafăr, *Și tainic genele le plec*”), se arată intrigată de propunerile lui Cătălin, ba chiar învăluie gestica lui erotică într-o taină născută din necunoaștere: ”*Dar nu știu măcar ce-mi ceri/ Dă-mi pace, fugi departe*”. Corelativ, fata de împărat recunoaște taina încifrată a vorbelor (ca și a faptelor erotice ale lui Cătălin) și în dialogul cu ființa astrală, o taină venită tot din ignoranță și neajungere la înțelesul adânc: ”*Nu caut vorbe pe ales,/ Nu știu cum aș începe-/ Deși vorbești pe înțeles,/ Eu nu te pot pricepe.*”

Interesant că taina, fie venită din istorie (cazul tainei din discursul lui Mircea, iubirea de moșie, semnificând Unul nedespărțit și egal între țară, - popor, natură, existență- și domn, opusă exemplurilor concrete din discursul lui Baiazid, semnificând raportul impus stăpân-slugă, ruptură, distanțare), fie venită din meandrele iubirii ori din sufletul naturii, fie din mitologie ori din cărțile de înțelepciune ale lumii, nu e simțită la Eminescu ca povară existențială ori ca închidere violentă a cunoașterii. Mai degrabă, vorbim de voluptatea ”*dureros de dulce*”, -un excelent oximoron pentru definirea tainei eminesciene-, a tainei, complexă stare și acțiune, riscată de Dionis din proza cu același nume, cu izgonirea din paradisul selenar, tocmai fiindcă nu i-a acceptat statutul de taină.

Există la Eminescu și o taină textuală, prin care fragmente de text din zone diferite ale imaginarului se alătură neștiut în același text, redându-i unitatea și armonia. E vorba de structura compozițională hibridă sau polimorfă, prin care poetul asociază în același poem idilă, pastel, meditație (*Lacul, Sara pe deal, Dorința, Și dacă*), oda cu meditația existențială și mitologia (*Odă în metru antic*), epopeea cu meditația, pastelul cu satira (*Scrisoarea I,III, Memento mori*). În capitolul următor dezvoltăm ideea acestor construcții polimorfe. După cum, în publicistica ori în proza eminesciană această taină a textului asigură coerența fragmentelor de eseu, cronică, polemică și pamflet, meditație filosofică și istorică. Nu doar la nivel compozițional funcționează această taină textuală, ci și la nivel micro-structural, cel al formelor, stilurilor și prozodiei. E cu adevărat o taină a funcționării impecabile a textului datorită, bunăoară, folosirii antitezei, cum apare în ciclul *Scrisorilor, Epigonii, Împărat și proletar*, antiteze construite, în general, pe o sinteză a opozițiilor, care aneantizează acțiunea satirei din partea a doua, echilibrând părțile compoziționale. Căci semne ale satirei ori ale odei din partea finală a textelor amintite sunt trimise în prima parte, pentru a nu atenta la antiteza de echilibru. De văzut că Eminescu adaptează tainic la această complementaritate a contrariilor

chiar și ritmul poemelor, trohaicul și iambicul, printr-o alternanță de mișcări, cum bine sugera, în 1910, G. Ibrăileanu, suș și coborâș pe idee și imagine (*Note asupra versului*). După cum, corect și adecvat observa Edgar Papu (*Poezia lui Eminescu*) e taina nașterii metaforei la Eminescu, reconstruind imaginile printr-o alchimie a culorii, sunetului, mirosului și mișcării (lumina valurilor mării, cromatica mixtă verde-albastru-galben din *Lacul*, preponderența substantivelor de valoare, gând-gândire, alăturarea concret-abstract, ”*cumpăna gândirii*”, ”*unduiioasa apă sune*”).

Aș încheia aceste însemnări cu o stare intelectuală legată de problemele în receptarea operei eminesciene azi, o taină mult prea împovărătoare pentru istoricul de mâine, și care anticipă cele dezvoltate în paginile următoare ale acestui volum. Ne despart încă multe decenii până să-l putem avea pe Eminescu integral, adică în plenaritatea și totalitatea manifestărilor fenomenului pe care scrisul său le-a generat. Receptat pe fragmente, ocazional sau tendențios, inerent, și critica eminescologică poartă această povară a fragmentarismului și compartimentării, departe de cuprinderea totală a manifestărilor geniului său și neacoperind toate tainele lirismului său.

S-ar fi convenit creatorului, nu un an, (anul nașterii ori cel al morții, marcate accentuat după trecerea sa din viață) măsurabil prin cuantificarea evenimentelor, momentelor și acțiunilor care se dedică poetului nostru național, ci un timp neîndestulător pentru cuprinderea vastelor sale preocupări, nemăsurabile în substanță valorică și nici în ”prinderea” sensurilor adânci ale talentului său inimitabil. Între convenția oficială a unui **An Eminescu** (1950 – Centenarul nașterii, 1989 – Centenarul morții) și neconvenționalul, neajunsul ori alternativul Eminescu, distanța pare să mărească orizontul de întâlnire între cititor și poet. Între un Eminescu arătat, desfăcut, expus publicului, ca o icoană rară, de vitrină, și un Eminescu ascuns, în-făcut, retras în taina cuvântului său, nici un An Eminescu nu ar putea să provoace un traseu inițiativ între ultimul și primul, pentru a

reface punțile de comunicare cu El. S-a întâmplat ca, pentru primul, cel arătat, cultura română să plătească tribut unei excesive mitizări, învăluind ființa poetului în carapacea encomiastică, festivist-ceremonioasă ori iconografică, de la statui, portrete, monede, filatelie, la poezii închinare, scrieri romanțioase, care ne-au obișnuit cu cuvinte-șablon, arătându-ni-l prea descoperit și familiar. A continuat însă al doilea să ne trimită invitații și semnale de a-i bate la ușa casei sale, de a-i fi oaspete bun pentru multă vreme și a-l însoți în călătoria de dincolo de timp și vrere. Iar noi, arhivari, editori, critici și istorici literari am crezut de cuviință că ”darul ce ni s-a dat” trebuie scos la negoț pe felii, după darea de minte și școală de înalte studii. N-am știut să învățăm a-l ne-cuprinde, a-l ne-cunoaște, pentru a trăi *în* și *cu* Eminescu în-facerea, ascunsul geniului său, în taina sa, ca pe o neostoită nevoie de întoarcere la opera sa și de înaintare în cunoașterea sa. Continuăm imobili să ne mulțumim cu suprafețe bine lustruite, să creăm cuvinte grele, de zile mari, sperând iluzoriu în apropierea de Eminescu. Un An Eminescu este cât un an, câtă vreme el, Eminescu, n-a avut și nu va avea nicicând ani ca să umple și pofta de a ne veșnici împreună. M-am uitat la anii, – 1950, 1989 –, care s-au încheiat, pe care i-am marcat cu puterile și slăbiciunile noastre, cu știutele ori neștiutele noastre învățături, și atât cât mi-a permis, am aruncat priviri spre steaua cerului de deasupra casei Poetului, aducându-ne nouă, celor din Anul Eminescu, tristețea adevăritoare a scrisului său: ”*La steaua care-a răsărit/ E-o cale atât de lungă/ Că mii de ani i-au trebuit/ Luminii să ne-ajungă*”. Chiar și gândurile pe care le mărturisesc aici își asumă aceeași povară a puținătății, a puținului drum de acces spre ”*steaua singurăității*”, pentru a fugi de memorie și calendar. Și fiindcă momentele, activitățile, cărțile, rămân înscrise pe un an, mută nobila sarcină a ivirii la suprafață a unui Eminescu total și plenar pe umerii mileniului trei, poate, mai puțin zgomotos și mai mult căutându-l printre filele caietelor sale. O gândire și o rostire în slovă este și va rămâne o minunată sărbătoare a cuvântului românesc. Căci rămâne o taină a tainelor poezia lui Eminescu.

3. Filosoficul și fantasticul

Relația dintre cele două atribute este una de consubstanțialitate: atunci când scriitorul recurge la fantastic, filosoficul potențează intruziunea fantasticului, transformând narațiunea și descrierea într-un text, care impune el însuși o altă structură, o altă organizare a planurilor narative. Astfel, se pierde caracterul de artificiu, indice convențional al fantasticului, fiindcă el este invocat, motivat filosofic. Cercetători precum Ioana Em. Petrescu, Mihai Cimpoi, induc în textul eminescian raportul filosofic dintre principiul identității și reprezentarea alterității, idee pentru motivarea complexului gemenilor (Ioana Em. Petrescu) sau a heideggerianului *Das-ein*, arătare-ascundere (Sv. Paleologu-Matta, Mihai Cimpoi); pentru altă categorie de eminescologi, Const.Noica, Constantin Barbu, Th. Codreanu, e vorba de complexul Archaeus, conturat în bucata filosofică omonimă, care motivează în bună parte texte precum *Sărmanul Dionis* sau *Avatarii faraonului Tlă*. Ambele interpretări sunt congruente, putând da soluții de acces la semnificațiile fantasticului și filosoficului, prin corelarea ambelor viziuni, căci în adevăr, acest complex explică, în cele din urmă, și motivul epic exploatat de Eminescu, cel al dublului identic cu sine, din complexul gemenilor.

La nivelul construirii textului narativ, în proza lui Eminescu asistăm la o dominantă textuală descriptivă, situată îndeosebi în zona fantasticului, și la secvențe textuale adiacente, narative sau eseistice, situate în zona filosoficului. În întregul său, textul de proză eminesciană, fantastică și filosofică, devine o mixtură de secvențe textuale, un gen hibrid, constituit sintagmatic din fragmente textuale narative, dialogale, epistolare, eseistice, ironice, retorice. Poeticul, ca viziune de constituire a lumilor și a eului, alimentează structural și funcțional limbaje din cele mai diverse și stiluri proprii lui Eminescu. În plus, fantasticul din proză operează, ceea ce poetica viziunii împlinește în textele poetice, o organizare a planurilor

textului narativ și răspunde unitar unei ”poetici a viziunii”: construcție, stări ale eului, motive fundamentale. De aceea, proza eminesciană permite mișcarea dezinvoltă a eului dinspre poezie spre narațiune și invers, încât multe texte lirice își văd ilustrarea în textele epice. Vorbim în acest caz de unitate și plenaritate a creației eminesciene, funcționabilă chiar la nivelul publicisticii eminesciene.

Dimensiuni ale fantasticului. Dacă acceptăm cu Eugen Simion (*Proza lui Eminescu*) că aventura onirică a eroului din nuvela *Sărmanul Dionis* devine o formă de evadare din real, ca alternativă sau ”univers compensativ”, visul devine la nivel narativ modul de organizare textuală a nuvelei. Se subordonează acestui *medium* și toate celelalte instrumente ale fantasticului:

- motivul dublului (ipostaziat aici de umbră)
- portretul tatălui, cu care eroul realizează comunicarea dincolo de moarte
- cartea lui Zoroastru-purtătoare a lumii poveștilor și a înțelepciunii lumii
- spiritul învățatului Ruben, ca ipostază a virtualității reflexive a eroului
- practici magic-oculte care țin de fabulosul păgân: metempsihoza, ritualul întoarcerii filelor cărții, dialogul cu umbra, semnificația numărului șapte
- visul teluric deschide celălalt vis, visul cosmic
- alternanța temporală și spațială, ca probă a depășirii condiției alterității, prin sugestii fantastice ale spațiului (cameră- câmp- cafenea, la un prim nivel, apoi București-Iași, la cel de-al doilea) dar și ale timpului (zi-noapte, epoca modernă-epoca lui Al. cel Bun)
- starea de plenitudine în Archaeus, existența în Unul care presupune două atribute: atributul gândirii demiurgice (ceea ce gândea se făptuia) și atributul orfic (ceea ce simțea i se răspundea prin fericirea cadrului)
- ruperea visului cosmic are loc printr-o triplă mișcare:
 - înstrăinare prin rostire și depărtare de gândire și simțire
 - ruptură, disoluție a stării, conștientizarea lui Eu și Dumnezeu
 - rebeliune prin actul îndrăzneț de substituire a eului cu principiul

- momentul căderii face posibilă întâlnirea dintre visul teluric și realul la care este conectat eroul: situarea în camera sa, existența casei din apropiere, cu fata la geam, socializarea eroilor (Dan-Dionis-Maria-tatăl Mariei-Riven), boala de care suferă și căderea pe podea. Instrumentul textual al acestei corelări este scrisoarea-formă textuală care diferențiază cele două componente: real/fantastic.
- Visul devine astfel punctul de conjuncție între conștiință și imaginație sensibilă, ca în viziunea lui Albert Béguin: *”manifestare unei realități invizibile și expresia unei conștiințe superioare, accesibile magiei poetice și destinată a rezolva contradicțiile fundamentale ale vieții”* (Sufletul romantic și visul).

Dimensiuni ale filosoficului

- Fantasticul este interpretat filosofic, atât din perspectiva unor doctrine și mentalități, cât și din cea a unor practici filosofice. Există în proza eminesciană două categorii mari de filosofic la nivelul textului: un filosofic implicit, care organizează intern evenimentele narrative și structurile descriptive, și un filosofic explicit, prezent la suprafața textului, prin cele două repere textuale, prologul și epilogul. În vreme ce primul fundamentează fantasticul, motivându-l printr-o viziune unitară (conceptul Archaeus în *Sărmanul Dionis, Avatarii faraonului Tlâ*), cel de-al doilea se constituie în ipoteze narrative (prologul) sau concluzii ale unui raționament deductiv (epilogul). Materia epică propriu-zisă este jalonată de aceste două repere filosofice. Ambele tipuri susțin câteva idei, venite din zona filosofiei kantiene, schopenhaueriene și indice.
- Filosofie kantiană: - apriorismul categoriilor fundamentale: timp, spațiu, cauzalitate. Acestea pun bazele visului-ca dimensiune fantastică *”În faptă. lumea-i visul sufletului nostru”*, idee preluată din *Archaeus*. Demonstrația din corpul epic al nuvelei, mișcările eroului în spațiu, timp, în raportul cauză-efect, susțin ideea relativității acestora și, deci, accesarea doar prin vis la sustragerea de sub acțiunea acestora.

- existența în Spirit a Universului, în Archaeus, în Idee, Unul
- relativitatea adevărului cunoașterii: cunoaștem doar prin proiecția în conștiința individuală și nu prin identificarea cu conștiința absolută.
- Filosofie schopenhaueriană:
 - scepticismul eroilor și soluțiile de construire a lumii lor prin retragere temporară din lume și timp
 - ironia care substituie contemplarea și meditația, ca soluție a protejării conștiinței individuale
 - actul de rebeliune ca formă de răsturnare a ordinii date
 - tipologia eroului, intelectual reflexiv cu capacități de geniu
 - individul ca reprezentare a voinței, singura care îi dirijează faptele
- Filosofie indică:
 - ideea lumii ca iluzie cosmică, acel complex Maya
 - soluția alunecării în moarte, în Nirvana
 - statutul Archaeus, care dizolvă în Brahma-spiritul absolut și Atma-spiritul individual
 - soluția eternității formelor individuale ale universului

Inventarul succint pe care l-am făcut aici demonstrează că textul în proză al lui Eminescu devine spațiul de asocieri surprinzătoare între o componentă literară-fantasticul și una extraliterară-filosoficul. Procesul alchimic al combinației celor două zone, aparent incompatibile (una care relativizează, ca produs al ficțiunii, și o alta care rostește adevăruri absolute, ca produse ale gândirii) recunoaște în Eminescu un inovator modern al prozei, a cărei originalitate își pune amprenta pe momentul Marilor Clasici. Construcția textuală asociată, la care vom face trimitere mai încolo, este o probă a polimorfiei textului eminescian pentru evoluția ulterioară a prozei fantastice și filosofice românești. Că studiile rezervate acestui sector au întârziat să apară imediat după stingerea autorului, ci mult mai târziu, este o altă problemă a receptării și a publicului, de care ne ocupăm în capitolul următor.

4. Ființă-Neființă în viziunea arheului eminescian

Problematica filosofică asupra gândirii eminesciene, ca și gândire precursoră a filosofiei Ființei de la începutul secolului al XX-lea, o gândire care anticipă poetic mutațiile din filosofia ontologică, preocupă tot mai mult critica de azi. În ultima vreme, nu puțini sunt aceia care vorbesc de un Eminescu ante-nietschzeian ori ante-heideggerian (C. Noica, Th. Codreanu) sau, și mai aplicat, un ante-maxschelerian (Sv. Paleologu-Matta), care prelungește specificul românesc în spațiul gândirii europene. Aproape toți acești eminescologi din ultimul val critic motivează poeticitatea prin paradigma Ființei/Neființei pentru a circumscrie atât sentimentul tragicului, cât și semantica ontologică a limbajului poetic, din același areal ideatic, precum moarte/nemoarte, murire/nemurire, în sintagma poetică inspirat găsită de Eminescu "eterna pace". Așa s-a ajuns la a propune un Eminescu abisal ontologic (Svetlana Paleologu Matta) ori unul al Aionului românesc (Rosa del Conte) sau conturul unei onto-mito-poetici ori al unul model ontologic construit pe arheitate (Mihai Cimpoi, Th. Codreanu).

Problema Ființei la Eminescu se găsește ilustrată în conceptul Archaeus, din bucata cu același nume, unde capătă o definiție proprie eminesciană. Conceptul este și un preambul la aproape toată proza eminesciană și constituie un nucleu generativ de imagine poetică pentru poemele cu accent filosofic, de la *Luceafărul* la *Memento mori*. Baza gândirii eminesciene în ce privește Ființa este concepția parmenidiană, rostită printr-un paradox care funcționează într-o *coincidentia oppositorum* fertilă prin deschiderea sensurilor și proteicitatea imagistică, Ființa este și nu este, Ființa se arată și se ascunde. Derivat al acestui adevăr, raportul Ființă/Neființă (în schema noastră, notat F/NF, diferit de cel cu minusculă, ființa umană individualizată, f.) atrage după sine, la nivel poetic, cel dintre viață/moarte, murire/nemurire, cu tipul de eternități aferente.

Din capul locului, în Archaeus citim un principiu ontologic al Ființei, în termeni platonicieni, Unul identic cu sine și în sine, etern, stabil, nedespărțit, este principiul Identității. Din propoziția-definiție pe care o dă maestrul ucenicului curios să-i afle esența, Archaeus este punctul central al filosofiei Ființei, aspațial și atemporal ("dizbrăcat de spațiu și timp"), care apare și dispore în forme individuale infinite și variate ("mii de coji"), la care se raportează ființa individuală (f). Din această propoziție-cheie a pasajului, concluzia "cum că în om ființa e nemuritoare", avem raportarea principiului (F) la ilustrarea lui ipostaziată (f). Dacă F e nemuritoare, deci eternă, atunci omul ca f. este muritor. Pe scala ontologică a devenirii avem o infinitate de f ($f_1, f_2, f_3, \dots f_n$), în timp ce F este unică. Numai că paradoxul ontologic aici stă cuibărit, omul, ca f., crede, are orgoliul, că făcând parte din lanțul ontologic care alimentează substanța lui F, el omul capătă sentimentul și conștiința că poate, este, F, arogându-și și apropiindu-și toate atributele lui F, eternitatea, infinitul spațial, prezența/absența și, ca atare, i se dă dreptul de a governa existența și lumea, puterea de a-i dirija și schimba destinul. Această iluzie și îndrăzneală a egalizării f. cu F. este, în fond, expresia celei mai tragice conștiințe. Căci, readus la realitatea fenomenologică, că omul (f.) este limitat, trecător, expus morții terminale, este în ipostaza vinovatului fără vină. E adevărat că și punctul comun între F și f., eternitatea, a favorizat această conștiință a plinului ontologic. Numai că în vreme ce F generează o *eternitate statică*, fixă, stabilă și egală cu sine, f. întreține, prin lanțul ontologic, o *eternitate ciclică*, care trece prin faze măsurabile temporal și spațial, naștere-viață-moarte. În termeni ontologici, cele două ipostaze, Ființa și Neființa nu sunt contrare, ci complementari, printr-o echivalență de substanță ființială, diferă doar forma de reprezentare, arătare/ascundere, din ecuația de echivalență, este și nu este, în termeni parmenidieni. Neființa este, în imaginar postromantic eminescian, nemoartea, adică nu trecerea prin ciclul existențial al nașterii, vieții și morții. Sustrasă acestei devenirii, specifică doar f., nemoartea înseamnă nenaștere și, deci, stare de increat,

principiul ontologic din care pornesc apoi fazele genezei. Acestei Neființe, Nemorți, la Eminescu i-a fost atașat atributul nemuririi, al eternei Ființe. Iată mult mai expresiv, din această perspectivă ontologică, într-una din variantele intermediare ale poemului *Luceafărul*, argumentația unui ontos nemort și nenăscut: ”Cine nu are moarte-n el/ Acela nu mai moare”. Iar finalul intermediar al aceluiași poem repune în atribute Neființa, din care eul gustă voluptuos, ca moarte etern-statică, adică nemoarte: ”Căci ceea ce în suflet simt/ E voluptatea morții”.

Principiul Ființei/Neființei, ca principiu al Identității, cu nume eminescian de Archaeus ia în poezie chipuri de eroi lirici, purtători de ontos: figura dascălului din *Scrisoarea I*, magul din *Povestea magului călător în stele*, Demiurgul = Hyperion din *Luceafărul*. Cum am văzut, ajungerea la stadiul de Archaeus se face, nu prin revoltă ori disoluție, ci prin îndoială paideică, credință în principiu, prin amintire, poveste ori vis. Ce altceva este și visul lui Dionis-Dan în paradisul selenar, decât o mică ocazie, ratată de erou, de a fi Archaeus? După cum, detașarea superioară a lui Hyperion din finalul poemului, care, nu a ratat această existență în principiul Ființei. Ar fi cazul să ne întrebăm dacă nu și finalul *Odei în metru antic* confirmă aceeași căutare a principiului F/NF, liniștea, pacea, moartea eternă (nemoarte, nemurire) pe care a învățat-o eul eminescian, cum liminar deschide versul eminescian.

Omului, ca ființă individuală și particulară, îi rămâne doar aspirația spre principiu, nicicând atinsă, doar ca părere, iluzie, un aieva neidentificat și neipostaziat. Ființa umană este expresia alterității, coaja, omul ”prin care pulberea trece”, iluminată o clipă de principiul care l-a dat eternității trecătoare (”Ahasver al formelor ce face o călătorie ce pare veșnică”, cum completează definiția din bucata în proză amintită). Cătălina, Cătălin, chiar luceafărul ca astru, cel văzut, cunoscut și invocat de visul fetei (precum soarele ”de s-ar stinge-n cer/răsare iarăși soare”), epigonul, junii corupți, Cezarul/Cezara, avatarii faraonului Tla, sunt ilustrări eminesciene ale alterității.

În *Memento mori*, meditația cezarului în fața morții dacilor mitici ilustrează tot un destin tragic al celui care s-a crezut că distrugând un popor trăitor în mit va cunoaște și va obține, prin transfer, adică printr-o moarte intrată în ciclu, nemurirea, când victima lui a fost contaminată cu morbul morții ciclice. El, un muritor, venind dintr-o istorie distrugătoare, ucigând un popor nemuritor, trăiește tragicul acestei false iluzii. E acțiunea, în fond, a blestemului ducelui dac, murirea și căderea, fiindcă acțiunea morții a fost îndreptată împotriva unui popor nemuritor în substanța sa originală. Poziționarea civilizațiilor dacă și romană este cât se poate de sugestivă, una venind dinspre mit și multă lumină, o civilizație solară (*"Într-un loc e zi eternă-sara-n altu-n vecinicie /.../ După moarte vin în șiruri luminoase ce-nvie-/Vin prin poarta răsăririi, care-i poarta de la rai"*), cealaltă venind dinspre istorie, o civilizație a întunericului (*"Din Apus vin zeii Romei"*). Acuzarea din blestemul lui Decebal vizează tocmai această forțare a ieșirii din destinul mitic (*"Voi nu i-ați lăsat în voia sorții lor"*). O acuzare care se va întoarce împotriva Cezarului roman, în îndoiala pe care o strecoară în meditația acestuia privind falsa nemurire la care a aspirat, prin filtrul unei istorii violente. Ecuația murire-nemurire este ireconciliabilă, căci din perspectivă ontologică nu poți atinge principiul Ființă-Neființă decât fiind în orizontul ei, nu venind din afară. Este meditația unui Cezar cu conștiința tragicului (*"Cugetă- de au fost popol destinat spre nemurire,/ Au fost ei-și dacă mor ei-suntem noi nemuritori?"*). Este imaginea similară din *Odă în metru antic*, unde eul poetic apare sub aceeași iluzie a atingerii idealului și a schimbării de identitate ontologică, numai dacă îmbracă haina celuiilalt (*"coașa"*, în termenii ontici din *Archaeus*): *"Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus/ Ori ca Hercul înveninat de haina-i/ Focul meu a-l stinge nu pot"*.

A gândi Ființa în termeni eminescieni echivalează și cu ceea ce Noica avansa pentru o nouă interpretare a poemului *Luceafărul*, adică stabilirea categoriilor ontologice fundamentale, generalul (expresia Ființei ca principiu, identitatea) și individualul (expresia ființei ca ilustrare,

alteritatea). Incompatibilitatea celor două ființe și, subsecvent, neîmplinirea lor în dragoste, este că ”determinațiile lor diferite nu se întâlnesc” și ”deci principiul Ființei nu se împlinește”. Unul este, după același Noica, devenirea întru devenire, celălalt devenirea întru Ființă.

Corelând dimensiunea ontologică a Ființei eminesciene cu tabloul cosmogonic, putem vorbi de situarea în momentul pregenezei a principiului arheic, acel vacuum, stare de increat, afirmat și negat deopotrivă, ”la-nceput pe când ființă nu era, nici neființă” (nenăscut și nemort), în expresia ”eterna pace”. Starea nu are timp și spațiu, fiindcă este infinită și nelimitată, mai exact aspațiată și atemporală, este eternitatea Ființei, fără început și sfârșit. În schimb, Alteritatea și cu ea, ființa ca individualitate, aparțin momentului genezei (”noi copii ai lumii mici/facem pe pământul nostru mușunoaie de furnici”).

5. Tipuri de eroi lirici

Deși G.Călinescu a abordat sporadic și neunitar eroii eminescieni în funcție de portretul liric ori după atitudinea lor tipic eminesciană, o distribuție a eroilor figurați în poezie și proză, care să constituie o tipologie pentru toate zonele de reprezentare, o asemenea tentativă nu avem încă. Ca atare, ne rămâne doar sugestia unei treceri în revistă a clasificărilor întâlnite în diferite studii critice despre Eminescu, pentru ca în final să sugerăm o tratare sintetică a problematicii eroului eminescian. Din capul locului, eroul liric eminescian se configurează ca voce a eului. Tudor Vianu, D. Popovici și, în continuare, Nicolae Manolescu au vorbit chiar de voci lirice ale eului, transfigurând diferite ipostaze ale sentimentului și atitudinii eminesciene. Anticipând, vom arăta mai încolo că aceste ilustrări sunt expresia polifoniei eminesciene. Cu precădere, aceste voci sunt activate în poemul-sinteză *Luceafărul*, care adună aproape toate reprezentările de eroi din poezie, proză sau încercările dramatice. Modul de constituire a figurii de erou

liric comportă un regim specific, atât ca figurație individuală, cât și ca instrumentar liric, subordonate ansamblului poetic al textului. Mai întâi este o figură iradiantă în structura textului, cu relevanță pentru semnificația textului. Apoi este un erou care acționează după un comandament interior, care-l definește ca atitudine și reacție la eveniment. În spectrul vocal, figura de erou liric stabilește relații de comunicare, comuniune sau de opoziție în raport cu celelalte figuri. La un alt nivel, eroul liric trece de la acțiune la reflecție, definindu-se prin concepție și viziune, pe palierul de reprezentare a măștilor pe care le ia. Eroul liric nu este identic cu eroul narativ, -fiindcă este exclusă o cronologie a faptelor-, ci este ipostaza reflexivă a acțiunilor sale, care-i reconstituie portretul în tușe multiple. Este eroul care se reprezintă pe sine prin sine, de unde valoarea sa de purtător de mesaj vocal, parte integrantă a "lirismului măștilor", de care vorbea Vianu.

Tudor Vianu⁶ vorbește de tipul demonului la Eminescu, ca tip de atitudine dublu ipostaziată, de revoltă de o parte, dar și de sugestia unui titan cu trăsături demonice, care afișează seninătatea geniului. Poemul *Luceafărul*, la eroii căruia face trimitere Vianu, este o sinteză între romantismul german și filosofia antică, în special cea eleată a lui Xenofon, Parmenide. Eroul eminescian se mișcă între aspirația înaltă și retragere stoică din contingent, deci un portret moral al Luceafărului. Structura acestuia este tripartită, om-stea-Dumnezeu, în care fiecare entitate nu poate fi convertibilă. Din această distribuție derivă "lirismul măștilor", figurate ca eroi lirici și ca voci ale eului.

Ideea lui Vianu de raportare a demonului la o figură congeneră, titanul, este rediscutată și extinsă mult mai pe larg la Dimitrie Popovici⁷. Cel mai amplu capitol al studiului reia problema figurilor de eroi într-o abordare triunghiulară, titan (cu varianta, satan,)-demon-geniu. Titanul este eroul eminescian a cărui acțiune se desfășoară pe două planuri,

⁶ Tudor Vianu, în *Poezia lui Eminescu*, Ed. Cartea Românească, 1930.

⁷ Vezi capitolul *Poezia titaniană*, în D. Popovici, *Poezia lui Eminescu*, Ed. Tineretului, 1968.

unul superior, guvernat de o lege represivă și arbitrară, și cel inferior, ca tentativă de eliberare. Dacă titanul presupune acțiune, revoltă, pornire spre distrugere, atunci când își atașează atributul geniului acțiunea lui este convertită în contemplație. În vreme ce titanul rămâne izolat prin acțiunea sa, ca lege imuabilă, geniul este în devenire și evoluție, ajungând o structură sufletească elegiacă. Aferente eroilor figurați, sunt determinantele titanului, spațiul și timpul, ca accesorii în imaginar, preferința titanului pentru spațiul infinit și timpul gândit negativ, într-o sintagmă fericită, eternitatea inexistenței. Satan este pus predilect spre o negare consecventă, în vreme ce demonul eminescian se mișcă între afirmație și negație. Negarea se soldează în cazul eroului satanic cu o contestare directă și cu distrugere, demonul oscilează și se îndoiește permanent. D.Popovici induce aici chiar o etapizare a creației eminesciene, în primele poezii eroul eminescian având o structură demonică, pentru ca în marile poeme postume să domine titanul. Perspectiva titaniană are propria ei ”fabulă titaniană”, după expresia aceluiași critic, care circumscrie titanismul prin determinantele sale esențiale, infinitul spațial și timpul mitologic.

O dezvoltare și motivare a figurii de erou, din perspectiva tipului de gândire și atitudine, o avem la Ioana Em.Petrescu⁸. Criteriul de tipologizare este atitudinea eroului față de o forță tutelară sau față de un sistem impus de această forță. Corespondent fiecărui tip de erou îi este atașat un tip de rebeliune. Prima categorie o formează eroii satanici, caracterizați prin revoltă directă împotriva demiurgului însuși. Ei copiază răutatea Demiurgului și au o puternică voință creatoare de crize. Brigbel din varianta *Gemenii* ar fi un asemenea erou satanic. Dar, am avea o figură identică și în sultanul de la începutul *Scrisorii III*, în secvența visului său întemeietor, după cum avem în figura colectivă a falsificatorilor și detractorilor care vin după moartea dascălului, din partea a doua a *Scrisorii I*. A doua categorie sugerată este cea

⁸ Vezi *Cursul Eminescu* Ed. Dacia, Cluj, 1991 dar și *Eminescu, poet tragic*, Ed. Junimea, Iași, 1994.

a eroului demonic, caracterizat printr-o revoltă împotriva ordinii, dar care nu duce gestul distrugerii la capăt, ci își atașează un supliment contemplativ și o capacitate de interiorizare superioară care duce la regăsirea lor în ființă cu demiurgul. Eroul demonic capătă un echilibru interior și o seninătate rece, care-i dă împăcare cu demiurgul și acceptă ordinea stabilită de acesta. Prin atitudinea interioară și soluția acceptării, sunt eroi demonici Sarmis, Hyperion, iluminat deopotrivă de ipostaza de luceafăr și de cea de demiurg, dar și cezarul din meditația acestuia în *Memento mori*. A treia clasă o formează daimonul, în sensul original de ființă creatoare și întemeietoare, situată între zei și pământeni, caracterizat prin spirit creator și act reflexiv superior, ca și prin incapacitatea de metamorfoză datorită limitelor sale constrângătoare. Complexul ”gemenilor”, ca ilustrare a principiului identității ontologice, de care am vorbit ceva mai înainte, ca și identitatea în ființă a lui Hyperion și a Demiurgului, ori figura dascălului, ca gândire întemeietoare, care desfășurând cosmogonia este singurul care-i deține cifrul procesualității și poate genera întreg lanțul întemeierilor, toate aceste figuri aparțin daimonului. În aceeași categorie intră și magul din *Povestea magului călător în stele* ori bătrânul înțelept, cu statut de maestru al spiritului, din *Archaeus*, omonimul lui Ruben din *Sărmanul Dionis*.

O sugestie fertilă de tipologizare a eroilor lirici eminescieni, care leagă problematica ființei de treptele apropierii sau îndepărtării de eveniment, printr-o distribuție pe cercuri ontologice, o aduce în ultima vreme Dan Mănuță⁹. Configurarea acestor cercuri atrage după sine și sugestia unui traseu inițiativ al eroilor, propus aici ca ”un pelerinaj” de căutare și găsimă a identității ca erou. Primul cerc ontologic, Destinul, configurează individul puternic marcat de eveniment și conjunctural, trăitor în plină istorie. Al doilea cerc este Legenda, unde eroul este transfigurat desenat de o fabulă narativă și care premerge regăsimii sinelui. Cel de-al treilea cerc, Ființa, eroul atinge stadiul de principiu ontologic, puternic

⁹ Dan Mănuță, *Pelerinaj spre Ființă*, Ed.Polirom, Iași, 1999.

detașat și rupt de eveniment. Pentru fiecare din aceste cercuri, Dan Mănuță înscrie câte două figuri emblematice. Destinului îi este asociată figura Novicelui, erou al istoriei, făptuită și trăită intens, un destin eroic asumat în numele comunității. Perechea sa complementară, Călăuza, erou inițiativ care veghează omul de acțiune și raportor de istorie. Ambele figuri se caracterizează prin socialitate, vitalism, civism, conștiință colectivă, iar referința temporală este prezentul imediat, conjunctural, și cea spațială, predilecția pentru cadrul rustic. Figurile celui de-al doilea cerc, sunt supraindividuale, Discipolul, o gândire dinamică, atitudine narcisică și voință creatoare, pereche cu Magul, erou problematic, ambiguu, atemporal, ezoteric și meditativ. Cei doi au ca referință temporală trecutul ca prag de trecere de la timp mitic la unul cosmic, iar ca preferință spațială, *locus amoenus*, loc al fericirii plenare. Treapta ultimă a cercului Ființei topește două naturi eminentemente eminesciene, Hyperion și corelativul său, Bătrânul (Demiurgul). Cei doi se caracterizează prin anxietate dramatică, înfruntare lăuntrică, antropomorfism, ubicuitate. Prezentul continuu, încremenit și stabil, ca și garanție a totalității și unicității Ființei, asociat cu referința spațială specifică, sfera, spațiu al perfecțiunii, suficient sieși.

Aceste câteva interstii ale tipologiei eroilor, pe care le-am rezumat aici, induc sugestia de a stabili câteva tipuri de eroi lirici, în funcție de situarea la una sau alta din ipostazele geniului eminescian¹⁰. Indicăm astfel următoarele figuri de eroi eminescieni, care se mișcă pe aceleași constante atât în poezie, cât și în proză sau în încercările dramatice:

¹⁰ Tudor Vianu, pornind de la Descartes, vorbește de trei componente-atribute ale geniului, care alcătuiesc harta de constituire a personalității proteice și care dau originalitatea: gândirea, afectul și imaginarul creator. Pentru a alimenta statutul de geniu, aceste componente complinesc câteva trăsături definitorii: autenticitatea, noutatea, ineitatea, spontaneitatea, validitatea în universalitate. A se vedea studiile *Despre geniu, Problema originalității*, în vol. T. Vianu, *Studii de literatură română* Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1965.

1. Eroii reflexivi sunt figurația gândirii geniale eminesciene, cu largi disponibilități de reflecție și emanație spirituală de idei. Eroul eminescian din acest palier este, în cea mai mare parte, un gânditor și întemeietor de lumi, în imaginea-efigie a demiurgului creator. Gândirea genială este o gândire vizionară care se desfășoară pe planuri ample și complexe, organizate poetic pe sisteme figurate liric, de la sisteme cosmogonice ori metafizice, la cele ontologice și mitopoetice. Așa se face că iubirea este gândită în spiritul unei naturi ea însăși emanatoare de viziune, după cum moartea și nemoartea, care pun în ecuație ontologică individul cu principiul ontologic, care e Ființa, deschide meditația asupra eternității și nemuririi. Aceluiași erou reflexiv îi aparține și emanația gândirii asupra istoriei și mitului, într-o concepție propriu eminesciană asupra vârstelor umanității și ale universului, cum desfășoară *Memento mori*. Vizionari onirici ori magici, înțelepți ai lumilor, ordonatori și veghetori ai armoniei lumilor, acești eroi reflexivi iau în imaginarul eminescian chipul fie al unor tineri care experimentează nelimitate gândirii lor meditative (Dionis, Ieronim, ucenicul din Archaeus, luceafărul în ipostazele sale de coborâre), fie sub haina bătrânilor abstrăși timpului prin înălțimea gândului lor ziditor (Ruben, dascălul, magul, regele dac, Demiurgul, Euthanasius). Gradul ridicat de reflexivitate le dă un ascendent valoric superior, prin cugetările pe care le emană, dar dublat de un ascendent moral, care le dă statutul de judecător imparțial, rațional, rece și care decid soluția din urmă. Eroul reflexiv are puterea de a-și asuma propriile înfrângeri în celelalte planuri, precum în cel afectului, dar nu exclude aspirația ca prag de înălțare a afectului prin gândire, de lucidizare a sentimentului, am zice o hyperionizare a iubirii.

2. Eroii afectivi dau seama de sensibilitatea emoțională a geniului, un geniu care trăiește intens și cu maximă tensiune lăuntrică o gamă variată de sentimente și atitudini. Iubirea și ura, elegiacul și satiricul, istoricul și mitologicul, sentimentul teluricului și al cosmicului, aspirația și înfrângerea elanului afectiv, iată câteva din stările afectului eminescian.

Complementare lor sunt atitudinile, ilustrate eminescian ca soluții compensatorii la pulsațiile interioare. Pesimismul temperat și vitalismul trăirilor, nevoia de certitudine și îndoiala afectivă, prin jocul dintre afirmație și negație, plânsul cosmic regenerativ și surâsul tainic, adormirea și visul erotic al plenitudinii sentimentului, orgoliul, seninătatea astrală cu melancolia și dorul, implicarea și retragerea în solitudine, demonismul inducând și dublând titanismul, avem așadar un tablou complex al atributelor afectului. Aceste stări și atitudini produc și reacții stimulatorii ale eului afectiv, cum am văzut, sub forma unor rebeliuni distribuite după relieful neregulat al afectului, de la rebeliune socială sau politică (cum apare în publicistica eminesciană) la cea gnoseologică ori ontologică. Se înscriu în această clasă de eroi afectivi figura îndrăgostitului dar și cea a contestatarului satiric, demonicul și satanicul, făptuitorul de limbă și cultură cu epigonul golit în afect, din poezia omonimă, Cezara/cezarul, androginul, Cătălina și luceafărul visat și chemat, idilicul și melancolicul solitar, avatarul și ipostaza sa dionisiacă, Dionis-Dan.

3. Eroii creatori sunt purtătorii eului eminescian la nivelul imaginarului creator, în ipostaza plenară a poetului. Ei sunt deținătorii unei imaginații vizionare ce relaționează după alte reguli obiectele lumii fenomenale, amestecând planurile și lumile, dar sunt și creatori de limbaj poetic. Ipostaza relevantă a producerii de text poetic este armonia versului eminescian, realizată prin actul de creație ca un proces deschis în care colaborează ideea poetică, o muzicalitate internă și externă și un vocabular cu încărcătură semantic-stilistică plurifuncțională. Eul creator eminescian practică și o poetică nouă prin depășirea canonismului unor forme clasice. Cum am văzut mai înainte, complexitatea satiră-scrisoare, dar și elegia ori oda, inovate prin desemantizarea semnificațiilor și umplerea textului cu o nouă substanță lirică. Partea finală a studiului aduce motivări suplimentare tocmai legate de imaginarul poetic. Găsim ilustrări ale figurii poetului prin versificatorul facil, fără idee ori prin creatorul de poezie întemeietoare de

limbă, ”ca un fagure de miere”, din *Epigonii*, dar și în ipostaza cântărețului-tribun ori profet din variantele dramatice Mureșanu. Nu în ultimul rând este figura eului creator din laboratorul de creație, care trăiește tensiunea actului creator, în fiecare din variante și versiuni prin care trece textul. Este eul spectral și inovator, de care vorbește critica formalistă și configuraționistă, de la Ibrăileanu la D. Caracostea și Tudor Vianu.

II

Polimorfismul operei

- Construcții literare polimorfe și dinamica lor
 - Construcții triadice
 - Construcții asociate
- *Luceafărul* - Limitele receptării / limitele interpretării
- Eul angajat
 - Resursele satirei eminesciene
Epigonii, Junii (corupți)
 - Polemica și pamfletul
- Probleme de poetică eminesciană:
 - Scrisoarea-eseu în proza eminesciană
 - Poetica titlului eminescian
- Polifonie eminesciană

1. Construcții literare polimorfe și dinamica lor

Polimorfismul, un concept inițial fixat în zona biologiei și chimiei¹, poate deveni operabil în câmpul teoriei literare, desemnând un text care poate lua mai multe înfățișări sau, mai precis, același text de o anumită formă și structură poate cumula mai multe forme literare. Astfel propunerea noastră răspunde în fapt sensurilor cuvântului, în cadrul căruia componentele care l-au fixat, (gr. *Πολλοί*, „*polloí*”, „mai multe”, *μορφος*, „*morphos*”, „forme”)² denumesc ipostaze diferite pe care un text le poate lua, în funcție de structura ideatică sau registrul poetic și stilistic al operei. Din același câmp semantic al polimorfismului³ fac parte și termeni precum eterogenitate, hibridizare. În fond, această plurifuncționalitate a unui text polimorf face dovada regândirii formelor socotite clasice și, de regulă, fixe, și adoptarea unei abordări textuale mult mai deschise și mai suple în interpretări. Această deschidere spre inovația textului devine mai evidentă într-un text de poezie, dând măsura talentului scriitorului respectiv, cum o să vedem în cazul lui Eminescu. În plus, o istorie internă a poeziei, care să grupeze poeziile dincolo de criteriul cronologic, și care să dea relevanța specifică fiecăruia în parte, ar trebui să înregistreze inovațiile pe care le produce un poet sau altul și să releve gradul de originalitate în constituirea liricii naționale⁴. Dinamica formelor literare, în polimorfia reprezentărilor de texte ar arăta că aproape toți scriitorii aparținând momentului Marilor Clasici produc asemenea texte polimorfe, atașând textului-macă secvențe textuale din alte forme literare.

¹ În biologie: *Propriété que possèdent certains organismes de revêtir des formes différentes sans changer de nature*, în chimie: *Propriété qu'a une substance cristallisée d'affecter plusieurs formes diverses sans changer de composition chimique*, apud <http://www.cnrtl.fr/definition/polymorphisme>

² Cf. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Polymorphisme>

³ Se mai folosește și cuvântul *polimorfie*, un termen similar, cu un accent mai arhaic.

⁴ Tentativa Ioanei Em. Petrescu, nefinalizată, din păcate, din pricini independente de autoare, o dată cu studiul major *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, 1989, a rămas încă un caz singular.

Joncțiunea între genul autobiografic al *Amintirilor* lui Creangă și fabulosul fantastic al poveștilor sale ori convertirea nuvelei fantastice prin valorificarea structurilor nuvelei psihologice la Caragiale, sunt doar două exemple aici.

În cazul liricii, cu cât creația poetică a unui asemenea scriitor depășește momentul istoric care a generat-o și devine funcțională/actuală pentru o întreagă devenire a liricii, cu atât mai mult acel poet poate fi considerat, după o expresie fericită a lui Eugen Simion, ”buzduganul generației”. Tudor Vianu și, mai aproape de noi, Edgar Papu formulase câțiva indici valorici, regăsibili în definirea geniului, dacă acceptăm că durata de recunoaștere a valorii unui poet național nu se limitează doar la momentul istoric respectiv. La cel puțin trei nivele regăsim aceste mutații în evoluția poeziei: 1. un nivel ideatic, care are în centru structura filozofică, ideologică a discursului poetic (poetizarea unor valori ideologice și a unor concepte care reorganizează însăși ideea filozofică). În sens restrictiv, didacticist, intră aici temele, viziunile personale asupra marilor probleme existențiale, miturile prelucrate original, îndeosebi până la sublimare, relațiile dintre fundamentele conștiinței umane, cunoașterea și existența etc. 2. un nivel afectiv-emoțional, structurat pe cele două componente ale devenirii unei poezii (”plăsmuire”, ”configurație” după D. Caracostea.): în faza de creație, în care intră emoțiile, stările eului poetic, sentimentele, mesajele personalizate ale eului, și în a doua, în faza poesis-ului, ca produs expus receptării, în care intră percepțiile afectiv-emoționale ale receptorului, care se întâlnesc, în mare parte, cu cele ale poetului. 3. În fine, un nivel structural-funcțional al materiei poetice, alimentat de anumite proprietăți ale limbajului, stilului și imaginarului poetic. Toate aceste trei nivele se regăsesc în conceptul lui Tzvetan Todorov, acela de ”genotet”⁵, cel care inovează formele literare, creând structuri noi, adică un geniu creând forme mixte, ca sinteze de specii și genuri

⁵ Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Editions du Seuil, coll. Poétique, Paris, 1978.

originale. Cu Mihai Eminescu putem vorbi de valențele unui asemenea creator de forme la cele trei nivele avansate aici. Mai mult chiar, fiindcă am amintit și de condiția receptorului (un receptor avizat, critic), chiar evoluția ideilor din eminescologia românească și-a alimentat resursele din unul dintre cele trei fundamente ale geniului eminescian. Ca să dăm câteva exemple ilustrative: pentru primul nivel e vorba de eminescologia de sinteză (cazul studiului lui D. Popovici sau, relativ recent, cazul eminescologiei ontologice, Constantin Noica, Constantin Barbu); pentru nivelul afectiv-emoțional, exemplul studiilor despre erosul eminescian (Sv.Paleologu-Matta, parțial al lui G. Călinescu), în sfârșit, pentru nivelul poeziei eminesciene, studiile cele mai numeroase, de la cel al lui Garabet Ibrăileanu la, iată, recent, al lui Adrian Voica (*Versificație eminesciană*, 1997). În sectorul criticii eminescologice, ne vom ocupa mai pe larg de aspectele posterității critice a lui Eminescu.

Până la Eminescu, primii noștri poeți (Văcăreștii, Conachi, Cârlova, Alexandrescu, I. Heliade Rădulescu, V.Alecsandri) au practicat pe scară largă specii și genuri copios folosite în epocă, fabula, satira, poezia didactică, oda, imnul, epopeea, poemul epic. De observat că aceste structuri textuale sunt monomorfe, deja fixate și, în cazul scriitorilor amintiți, ele nu permiteau amestecul de secvențe aparținând altor forme literare. Mai puțin însă putem vorbi de adevărate inovații ideatice, structurale ori ale imaginarului poetic. Putem vorbi de vocația lor întemeietoare la capitolul unor resurse secvențiale, pe unul sau altul din nivelele "genotetului", mai cu seamă la ultimul, ca exploratori ai limbii cu potențe poetice, cum se va exprima însuși Eminescu, o limbă "ca un fagure de miere". Ceea ce, secvențial, ca individualități poetice, au creat primii noștri poeți, o dată cu Mihai Eminescu se va produce sinteza marilor teme existențiale, intensitatea maximă a trăirilor experiențelor fundamentale, și, nu în ultimul rând, prima mutație valorică în exploatarea și valorificarea disponibilităților lirice ale limbii.

O primă distincție o operează textul eminescian prin hibridizarea formelor și deschiderea textului spre o plurifuncționalitate simultană a celor trei nivele. Textul eminescian are capacități nelimitate de a încorpora, pe spații relativ restrânse, o întreagă problematică ideatică. Sunt poezii construite vertical, în care regăsim simultan poezie meditativă, erotică, dar și componente ale poeziei mitologice ori sociale. Ciclul *Scrisorilor*, poemele de largă respirație lirică, *Memento mori*, *Povestea magului călător în stele*, *Gemenii*, *Strigoii*, *Mortua est*, se înscriu în zona creațiilor dense, cu o mare mobilitate a temelor, ideilor și motivelor între părțile constituente ale aceluiași text. Dacă e doar să raportăm ecuația trecut-prezent, efemer-etern, la mitul inițiativ al dublului și practica metamorfozelor, până la dezlegarea enigmelor existențiale și călătorii interspațiale, figurația eminesciană găsește formule globale adecvate. *Dascălul*, *magul*, *poetul-profet*, *cezarul*, *androgenul*, *gemenii* sunt figurile de eroi eminescieni constructori de asemenea lumi. S-a amintit de proteicitatea poemului *Luceafărul*, de la problema filozofică a incompatibilității lumilor și eroilor, la tulburătoarea poveste de iubire, dublată de excelente pasaje de pastel cosmicizat, până la eterogenitatea formelor, poezie alegorică, parabolă și mit poetic original, pastel, elegie și satiră.

O altă distincție se referă la inovațiile geniului eminescian la nivelul formelor, a genurilor și speciilor. Textul eminescian poate fi socotit, mai degrabă, un tip de *discurs social*, dacă avem în vedere receptorul permanent reactualizat, care regroupează lecturi valide încă din epoca poetului. Poemele eminesciene devin capodopere mozaicate și orchestrate după necesitățile și relieful variat al stărilor de creație și al emergenței lor în publicul receptor. Un poem, precum *Sara pe deal*, deși debutează cu un pastel în regim nocturn, curge apoi spre o idilă, pentru a se încheia într-o meditație asupra iubirii și, mai larg, asupra existenței efemere. Traseul este de la o subiectivizare personalizată a eului la o obiectivare în receptorul care meditează în sine asupra condiției de semen (acel "cine" impersonal din finalul poemului). Astfel de creații eterogene, care armonizează părțile constituente într-o

formulă nouă, departe de un anumit model, răspund libertății eului creator, pentru care poezia devine expresia unui preaplin interior, forțând poezia să-și construiască multiple debușeuri. Structuri formale de epopee cosmogonică, pagini de pastel umanizând elementele cadrului, secvențe de retorică a discursului ideologic, strofe-tampon care relaționează părțile componente, ruperi de ritm, într-o orchestrație aparent unitară, compun sinteza formală din ciclul *Scrisorilor*. Aici, Eminescu construiește orizontal și vertical o creație-sumă a formelor. Reamintim că în manuscrisele sale, poetul își intitulase Scrisorile ”*satire*”, specie care ar fi restrâns mult aria tematică și viziunea poetului. Eminescu a găsit o formulă mult mai complexă și originală, chiar în contextul liricii universale, cea a scrisorii, care nu mai răspunde criteriilor de organizare a unui text în formula epistolei literare,-specie larg răspândită în epocă-, ci a fuzionat modelul epistolar cu cel al satirei, prin care scrisoarea devine o specie hibridă, un amestec de elemente satirice și meditații epistolare.

Fiecare din cele cinci *Scrisori* compun o sinteză între cele două formule, încât destinatarul acestor poeme- scrisori își pierde identitatea și devine cititorul-interpret, care relaționează cele două mesaje. Iată de pildă, *Scrisoarea III*, în care antiteza construită pe dinamica trecut-prezent,-iar în cadrul ei se deschide o alta, între Mircea-Baiazid-, funcționează ca un element de sudură a speciilor convocate. Acesta constituie planul orizontal al organizării textului. Cel vertical se referă la distribuția echilibrată a formulelor poetice-tampon. Visul sultanului proiectează, bunăoară, eroul în alte coordonate temporal-spațiale, îl scoate din obișnuit și-l plasează într-un timp/spațiu aproape mitice, care-l circumscriu unui erou întemeietor. Abia cu revenirea la prezentul istoric, intrarea turcilor în țară, și pericolul unui atac, eroul legendar, întemeietor de o împărăție (domnind peste ”*o limbă*”), capătă identitate nominală. Numele său intră în corespondență onomastică cu celălalt erou identificat, Mircea. Dialogul interpus după secvența visului sultanului, scoate în relief nimicnicia unuia, pericolul expunerii la ex-

comunicare și anatemă, dar ridică elogiul celuiilalt, care întoarce istoria pe fâgașul *mitului patriei* (Ioana Em.Petrescu), ca miză a victoriei, și suflu întemeietor al unui stat neatârnat. O retorică a discursului fad se duelează cu una a trăirii și persuasiunii. Nu întâmplătoare este secvența nocturnă, urmând celei diurne a bătăliei, în care fiul Domnului, vestitor mitic, trimite, din acest timp echinoxial mesajul reinstaurării țării de început, ca victorie asupra unui apocalips al istoriei. Cum se știe, partea a doua a poemului este o satiră: scrisoarea fiului trimisă domniței ("*carte*") se convertește în final într-un aspru rechizitoriu la adresa contemporanilor. Liberalii devin caricatura unei lumi în descompunere, coborând idealul eroic la nivelul grotesc al unei imitații fără talent. Ritmului cosmic al naturii, tradus de pastelul nocturn de după momentul bătăliei, i se contrapune aici un ritm alert, alimentat de invective și injurii în cascadă. Schimbări bruște de imagini, de registre temporale și, mai ales, de vocabular poetic și de ritm prozodic, dau finalului acestui poem statutul unui pamflet liric.

Această amalgamare a formelor se regăsește și în proza poetului. Bucățile *Avatarii faraonului Tlâ*, *Cezara*, *Sărmanul Dionis*, cuprind pagini de poezie erotică, dar și secvențe de meditații existențiale. Formele literare întâlnite aici reconsideră *scrisoarea*, ca specie lirică unică, tutelară, și devine componentă stilistică a prozei poematice, reper al textului- matcă. Ea nu mai capătă atributul satiric, ca în poezie, ci devine scrisoare-eseu, care impune o dezbateră asupra unei idei (scrisoarea lui Euthanasius către Ieronim), sau o scrisoare-declarație de principii, ca în cazul scrisorii lui Dionis către Maria. Euthanasius stabilește cu Ieronim un dialog al ideilor, cu norme și interdicții, pentru a accede la insula misterioasă. De semnalat că asemenea fragmente epistolare apar în momente de cotitură în viața și evoluția eroilor. Dionis, pentru a-și confirma realitatea visului său, adresează scrisoarea Mariei pentru a conștientiza distanța dintre ei și, în final, pentru a provoca o despărțire de imaginea fictivă a iubitei. Aceste micro-texte, interpușe în materia epică a prozei eminesciene, nu numai

că denivelează substanța aparent orizontală a discursului epic, dar se organizează sub forma unor paradoxuri și definiții, cu o structură retorică de eseu-meditație (eseu plastic, eseu filozofic, eseu erotic, etc.).

O inovație eminesciană în domeniul formelor cuprinde și aspectul *titlurilor*, de care ne vom ocupa mai încolo pe larg. Cel mai expuse diversificărilor sunt *titlurile-specii*, unde creativitatea eminesciană activează ideatica de care am vorbit. Nu există nimic din constrângerile formale, prozodice în asemenea cazuri. *Glossă, Odă (în metru antic), Sonetul satiric, Rime alegorice*, nu trimit imediat la specia în cauză, numită de titlu, ci convertesc materia poemului într-o poezie antiprozodică, capabilă să cuprindă în ea cât mai multe meditații ale eului poetic. Jocul poetului pe claviatura acestor forme sparge constrângerile prozodice și aritmează poezia, acolo unde un sonetist de clasă ar monotoniza ritmul. O schimbare de direcție a speciei (sonetul specific elogiului, meditației ori elegiei, devine satiric, alegoric) produce o spargere a granițelor formale și desfășoară o mare libertate imagistică. În plus, în asemenea cazuri, poetul refuză ornamentația și descrierea, dând sonetului sau odei atributele unei poezii conceptuale. Aceasta impune și un alt ritm, altul decât cel cerut inițial de muzicalitatea exterioară a unei forme sau alteia. Alternanțe de măsuri și ritmuri (troheul, dactilul și alexandrinul), într-o orchestrație suitor-coborâtoare, pertinent analizată de G. Ibrăileanu și D. Caracostea, ”surpriza” poetică inoculată de un ritm denivelat, aparțin toate geniului formelor. În acest spectru, inventariat de noi, creația eminesciană impune, ca tip de atitudine, o necesară reacție novatoare pentru o lungă perioadă de timp în evoluția poeziei românești. Eminescianismul, ca stare și de creație, poate fi definit și prin această raportare la evoluția formelor, care încep să se decanteze cu adevărat de la momentul Eminescu. E un prim argument al depășirii complexelor literaturii și, mai ales, a canonului estetic.

1.1. Construcții triadice

Omogenitatea valorică a Marilor Clasici ai literaturii române a contat și pe o eterogenitate a curentelor și formelor literare practicate. Eclectismul orientărilor de care vorbește Nicolae Manolescu⁶ a atras și o diversificare a peisajului literar, atât în ansamblul producțiilor literare, cât și, particular, în cazul fiecărui scriitor aparținând acestui moment.

Cum anticipam, multe din poemele eminesciene se construiesc într-o triadă a formelor, care alcătuiesc scheletul oricărui poem în parte, și care distribuie materia lirică pe o varietate de specii. În plus, această construcție polifonică, după mișcările interioare ale eului, amalgamează și compatibilizează structurile lirice ale aceluiași text, care aparent par dificil de asociat. Creația rezultată astfel din această hibridizare dă măsura originalității geniului eminescian, care se mișcă cu dezinvoltură între diferite registre lirice. Situația este valabilă și pentru proza eminesciană, care contaminează proza de reflecție cu cea fantastică, într-o formulă originală de proză poemătică, puternic liricizată. Conceptuală în substanță, proza eminesciană este, în formă și stil, o poezie a ideilor, în registru dominant liric. Poemele *Lacul*, *Sara pe deal*, *Dorința*, cuprind secvențe de pastel, idilă și meditație, după cum, *Scrisorile* sunt deopotrivă epopei cosmogonice ori mitice dar și meditații și satire. Consecvent, în proza eminesciană lirismul induce meditația, pastelul și idila. Repartizarea formelor în cadrul aceluiași text nu urmează o distribuție strofică echitabilă, ci disproporționată, din punct de vedere cantitativ. Regula este ca punând în raport de complementaritate erosul și natura, meditația din poemele citate devine congeneră amândurora, o meditație asupra naturii și, prin transfer, o meditație asupra iubirii. În *Lacul* bunăoară, meditația devine fundamentare poetică a naturii, dar și a iubirii. Ea se află încuibată în pasajul peisagist

⁶ Vezi N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, I, Ed. Minerva, București, 1990.

și se disipează în secvența idilei. Ca atare, meditația devine vectorul de mișcare al ideii de natură și al celei de iubire, coagulând substanța poetică în punctele de tensiune lirică. Meditația, care apare, de obicei, în final, devine astfel un gen de concluzie sintetizatoare, -în planul sentimentului o jubilație superioară a eului-, dar este și o confirmare a demersului poetic pe cele două coordonate formale ale sale. De aceea, chiar și idila nu apare ca un scenariu de iubire artificial expus, ca la Conachi de exemplu, ci unul orchestrat de lumina meditației eminesciene.

Scrisoarea I și *Scrisoarea III* sunt poeme construite pe aceeași structură triadică. În primul poem avem la început o secvență de pastel cosmic, pregătitoare pentru ce are să devină o epopee cosmogonică, din teoria dascălului privind nașterea, evoluția și stingerea universului, pentru ca în partea finală să intrăm în structura unei satire la adresa micimii contemporanilor. Eul liric, vizionar, din prima parte, schimbă aici registrul devenind un eu satiric, aparent detașat și analist. În cel de-al doilea poem, *Scrisoarea III*, debutul se așază în ritmul unei epopei mitice, geneza imperiului otoman, unde figura primului întemeietor – atenție nenominalizat-are ceva din ideea de principiu generator de lume. De altfel întreaga orchestrație imagistică de aici trimite la un timp și un spațiu mitice, (în termenii Ioanei Em.Petrescu o figurație de model cosmologic platonician), în armonie cosmică, lumină și bogăție de culoare. Cu secvența următoare, cea a dialogului dintre Mircea și Baiazid, intrăm pe fâgașul unui poem eroic, în care duelează discursul plin, de întemeietor al voievodului român, cu discursul istoriei violente, al sultanului, un discurs al trăirii în Unul cu țara pentru primul, al faptei eorice, și unul gol, al orgoliului cezaric al cuceritorului, al rostirii înstrăinate, pentru cel de-al doilea. Cealaltă secvență, cu care se intră în partea a doua a poemului, aparține unei satire cu un capăt într-un pamflet liric.

Probă a virtuozității geniului eminescian în practica polimorfică a textului poetic rămâne și poemul *Memento mori*, unde construcția triadică

departajează civilizațiile panoramate aici. Primele se regăsesc în câmpul de acțiune al unor epopei istorice, față de civilizația Daciei deschisă printr-o epopee mitică pentru ca, după, și prin secvența romană să intrăm, în finalul poemului, în formula unei lungi meditații privind raportul mit-istorie, murire-nemurire, gând-faptă-idee. Meditația cezarului roman se prelungește în meditația amară a eului poetic, pentru care nici măcar poezia nu mai poate fi o punte de salvare a omului de la moartea finită.

În mare parte, această construcție triadică răspunde viziunii creatoare noi pe care o propune imaginarul eminescian. Ne despărțim astfel de vârsta poeziei univoce și monomorfe, construită doar pe o formă literară, practică până la Eminescu. Văcăreștii, Conachi, Bolintineanu și chiar Alecsandri aparțin acestui moment al formelor monogenale, practicând exclusiv pastel sau idilă, și aproape deloc meditație. Putem vorbi chiar de un complex monovocal și o practică monomorfică a formei unice și singulare. Sinestezia, după expresia lui Edgar Papu, absentă la precursori, include și această delinearitate a structurilor textuale, care aritmează relieful interior al textului, după mișcătoarele oglinzi ale părților care îl compun. Cum o să vedem în secvențele ce urmează eterogenitatea formelor de aici devine și o probă a ”poeticii viziunii”, care dă măsura aceluiași ”etalon de poeticitate”, de care vorbește Ioana Em.Petrescu, despărțind vârstele poeziei de ”poetica vederii”.

1.1.1. Poetica vederii/poetica viziunii

Cele două studii, *Mihai Eminescu, Modele cosmologice și viziune poetică* (1978)⁷, respectiv, *Eminescu și mutațiile poeziei românești* (1989), în care circumscriem demersul nostru de interpretare a poemelor citate mai sus, aparțin aceluiași câmp de acțiune a propunerilor de lectură oferite de Ioana

⁷ Volumul din 1978 a fost reeditat, postum, cu titlul inițial gândit de autoare, *Eminescu, poet tragic*, Ed. Junimea, Iași, 1994.

Em. Petrescu. Modelele cosmologice sunt astfel corelate unui ansamblu critic cu acțiune în devenirea poeziei românești, ele fiind demonstrația noii poetici a viziunii, inaugurate de poezia eminesciană. Preluând voit asumat sugestiile criticului clujean și corelând poetica vizionară cu acest construct critic modelar,- care de altfel nu este altceva decât produs al vizionarismului eminescian-, completăm tabloul textului cu o demonstrație a profunzimii și densității acestuia în sugestii de lectură combinatorie. Ele îmbogățesc textul propunând chei de acces la un text permanent deschis ”interpretărilor multiple”, cum același critic formula ca ipoteze de lucru, într-un alt volum, cu țintă metodologică⁸. Tabloul sintetic alcătuit de noi ordonează structurile și componentele cât mai schematic pentru o privire rotativă asupra demersului propus de Ioana Em.Petrescu, în vederea unei cât mai adecvate percepții asupra întregului edificiu critic invocat ca suport teoretic de intrare în laboratorul imaginarului eminescian.

Câteva lămuriri terminologice aici. Modelele cosmologice sunt fundamente filosofice care motivează atât imaginarul eminescian, cât și modul de gândire și de constituire a lumilor în creația lui Eminescu. Ele devin, deci, paradigme constitutive dinspre care textul eminescian se deschide spre o ontologie a fiindului și ființei eminesciene, cu fruct productiv pentru o ontologie a limbajului poetic. Din perspectiva temei naturii și iubirii, distribuim schema pe cele două tipare, Alecsandri, înscris în poetica vederii, respectiv, Eminescu, pentru poetica viziunii. Primei i se pot atașa îndeosebi poezii-pastel, cu structură monomorfă, celei de a doua, poezii cu structură triadică și polimorfică, sugerate aici.

⁸ Vezi Ioana Em. Petrescu, *Configurații*, Editura Dacia, Cluj, 1981.

Alecsandri-poetica vederii**Eminescu- poetica viziunii****1. Resortul senzitiv**

privirea, ochiul,
vederea exterioară

auzul, ochiul lăuntric,
viziunea interioară

2. Relația Obiect-Subiect:

subiectul se află în raport de
ruptură cu obiectul, fiindcă
nu și-l asumă într-un act de
cunoaștere

subiectul își asumă obiectul până la
substituire ori identificare, actul de
cunoaștere trece într-unul de ființare

3. Starea, atitudinea

subiectul ia o poziție detașată,
exterioară, față de obiect stare
de pură contemplație a cadrului
în raport cu subiectul

subiectul ia o atitudine de implicare
având o stare de reflexivitate
creatoare

4. Tema

monomorfismul temei,
exclusiv pastel sau idilă

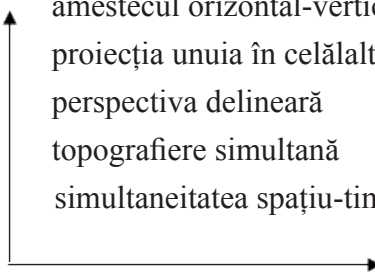
polimorfismul temei, același text
pastel, idilă, meditație

5. Planurile, perspectiva

planeitate orizontală,
paralelism orizontal,
perspectiva lineară
topografiere consecutivă

amestecul orizontal-vertical,
proiecția unuia în celălalt,
perspectiva delineară
topografiere simultană
simultaneitatea spațiu-timp

$N_1 + N_2 + N_3 + N_n =$ succesi-
vitate plană

**6. Spațiu, timp**

spațiu limitat, plan orizontal
timpul diurn

spațiu nelimitat, aspațiat
timpul nocturn, atemporal

7. *Tehnica poetică*

registru intuitiv-descriptiv

registru fuzionar-cognitiv

8. *Stilistica*

epitetul ornant, plastic,
comparația prin analogie
enumerarea

personificarea, epitet metaforic
comparația prin substituie
metafora, metonimia, sinecdoca

9. *Verbele poetice*

a vedea, a privi, iată

a visa, a adormi, a simți

Aceste structuri care delimitează o poetică a vederii de cea a viziunii indică, după Ioana Em.Petrescu, și o posibilă istorie internă a poeziei românești în întreaga ei evoluție. Circumscrișă unei mutații calitative, poezia românească de la Eminescu încoaie își are rădăcinile într-o poetică de tip vizionar începând cu Eminescu. Acestei viziuni poetice îi aparține și modelul cosmologic corespondent, fie că e vorba de cel platonician, ori de cel kantian sau al treilea sugerat, modelul postesteinian, trecând alternativ prin marile vârste ale poeziei, Arghezi, Blaga, Barbu, Nichita Stănescu, cum propunea volumul autoarei din 1989, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*.

1.1.2. Modele cosmologice

Îi revine meritul incontestabil al Ioanei Em.Petrescu de a fi adus în interpretarea imaginarului eminescian o inovație calitativă, atât în punctul de fundamentare filosofico-poetică a demersului critic, cât și în ținta de perspectivă, de creionare a unui demers valid pentru evoluția poeziei românești. Inovația avea să transforme discursul critic eminescologic

într-o bază mult mai solidă ca ipoteză de lucru, dar și mai profundă în susținerea demonstrației, conform cu modul de gândire eminescian, cel din însemnările și preocupările intelectuale ale poetului. Nu în ultimul rând, propunerile celor două modele cosmologice introducea în eminescologia românească o perspectivă critică pluridisciplinară, cu argumentație venind din științe, psihologie, estetică, și filozofie existențialistă și a limbajului. Nu am exagera, cum o să vedem mai încolo, dacă am afirma că în istoria internă a eminescologiei, Ioana Em.Petrescu inițiază o direcție, cea a *eminescologiei modelare*, propunând chiar câțiva termeni-concept, care îi marchează partea de contribuție la evoluția ideilor și tipurilor de discurs, ca fiind specifice, și-i caracterizează modul propriu de înțelegere a lui Eminescu. Aderența acestor termeni-concept la textul eminescian susține întreg edificiul critic și dă credibilitate demersului interpretativ la nivelul structurilor, temelor și imaginilor poetice eminesciene. Pentru poezia naturii și a iubirii, de care vorbim aici, modelul cosmologic platonician devine operațional în cadrele poeticii viziunii, sistematizate adineaori. Pentru aceeași necesară clarificare și sistematizare a părții teoretice fundamentale din volumul din 1978, am structurat materialul prin aceeași disociere schematizată a celor două modele propuse, ca-n cazul poeticilor vederii și viziunii. De menționat că asemenea modele de constituire a lumii devin în poezie modele poetice, căci Eminescu, susține criticul, gândește lumi poetice, întemeiază prin idee lumi poetice.

Modelul cosmologic platonician**Modelul cosmologic kantian****1. Baza teoretică**

Pitagora – sistemul heliocentric
 Platon- sistemul geocentric
 Consubstanțialitatea între univers
 și ființă
 omul este un demiurg în miniatură
 (trup și gândire perfectă)

Kant – apriorismul categoriilor
 Hegel – raportul gândire-idee-
 istorie
 ruptura și înstrăinarea dintre
 univers și ființă
 omul este o copie imperfectă,
 caricaturală a principiului creației

2. Structura universului

sferică și concentrică
 unicitate, Unul indivizibil

disipare și individualizare
 multiplicare de sfere

3. Legea care guvernează universul

axis mundi, axa care ține lumile
 unite în ordine
 legea armoniei și perfecțiunii

fiecare lume își constituie
 propriul centru
 legea dizarmoniei și limitării

4. Principiul ordonator

Arhitectul, Demiurgul, aritmos
 Identitatea demiurg-lume-om

ființa cezarcică, omul istoriei
 alteritatea prin substituție și
 mistificare

5. Componentele universului

muzica sferelor cosmice
 timpul: mitic, infinit, echinoxial
 Timpul permanentelor nașteri de
 lumi
 spațiul ilimitat

hazardul și liberul arbitru
 timpul istoric, solstițial, finit
 timpul închiderii și al morții
 finite
 spațiul limitat

6. Eternitatea

o eternitate statică, stabilă și egală

o eternitate ciclică, instabilă și ne
 uniformă

7. Figuri poetice

Archaeus, Demiurgul, Hyperion

Cezarul, împăratul, faraonul

8. *Reprezentări poetice*

Natura: teiul, lacul, pădurea, izvorul	odaia, trupul, pământul momentul cosmogonic: geneza și postgeneza
momentul cosmogonic: pregeneza	

Aceste atribute ale modelelor propuse, cu componentele și tipologia poetică aferente se înscriu în poetica viziunii, tipică romantismului vizionar, cu punctul terminus în postromantism. De aceea și figurația poetică la nivelul constituirii imaginii aparține mai degrabă imaginarului modernist. Câteva derivate imaginative atașate celor două modele de aici ilustrează validitatea cheilor de lectură ale Ioanei Em. Petrescu. Astfel, pentru primul model cosmologic, cel platonician, avem o gândire mitică, creatoare, în imaginea patriei originare, a paradisului selenar, în care domină cântecul întemeietor și lumina, iar ca figurație de eroi lirici, Demiurgul, Magul, Bătrânul înțelept, dascălul; în cel de-al doilea, kantian, imaginea istoriei în devălmășie, gândirea critică pusă pe distrugere, cimitirul, ruinele, zgomotele și distonanțele, iar ca figurație de eroi lirici epigonul, Cezarul/Cezara, astrul Luceafăr. Stările eului urmează aceeași dialectică a schimbării modelului: farmec, visare, reverie, trăire în faptă, pentru modelul, platonician, dar resemnare, solitudine, pesimism, melancolie, trăire în rostire, pentru cel kantian. De altfel, aceste două modele devin și criterii de o nouă repartiție a etapelor creației eminesciene, modelului platonician îi aparțin dominant poeziile antume, celui kantian marile poeme postume. Mai mult, putem atașa chiar anumite forme literare predilecte la unul sau altul din cele două modele, celui platonician idila, pastelul, imnul, oda, epopeea celui kantian, satira, meditația amară, elegia.

Corelate cele două deschideri de lectură, prin modelul cosmologic constituit și o poetică a viziunii, texte ca *Sara pe deal* ori *Lacul* ne apar într-o lumină mult mai clară sub raportul modului cum a gândit lumile Eminescu, chiar și la nivelul poeziei naturii și iubirii. Dacă până la

Eminescu s-a practicat doar poezie peisagistă (Alecsandri) ori erotică (Conachi), cele două teme, iubirea și natura intră în legătură de dublă determinare: iubirea capătă sufletul naturii, primește infinitul spațial și atemporalitatea de care are nevoie poetul romantic, după cum natura sub semnul iubirii se animează, devine ea însăși ființă care vibrează și chiar înlocuiește ființa iubită, așteptată ori visată. Construite pe poetica viziunii, cele două poeme se situează în plin model cosmologic platonician, prin următoarele componente și atribute:

– lumile constituite sferic, într-o concentricitate care le face consubstanțiale, prin transfer de atribute dintr-un plan, cel teluric, în altul, cel cosmic, transfer valabil și invers. Pe intersecția de axe, una orizontală, cealaltă verticală, în poetica viziunii orizontalitatea atinge verticalitatea, ca-n *Lacul*, unde înaltul cosmic are celălalt capăt în adâncul subacvatic. Luna, turmele, dealul, salcâmul, frunzișul, nourii, ochiul iubitei, stelele, apa (*Sara pe deal*), codrii, lacul, nuferii, barca, malurile, undele circulare ale apei, (*Lacul*), sunt lumi constituite concentric, reproducând la scară microcosmică universul platonician. Este lumea propice proiecției iubirii, mai precis a nevoii de identificare în iubirea naturii.

– muzica sferelor cosmice, ca atribut al armoniei universului vibrator, capătă în aceste poeme ilustrări imagistice reprezentative pentru imaginarul eminescian: plânsul apelor matriciale, ca și cânt întemeietor, clopotul, toaca, buciumul, reprezintă muzica în triumful instalării timpului cosmic, mitic (*Sara pe deal*), cum în *Lacul*, foșnetul vântului în trestii, glasul apelor, cutremurul lacului.

– lumile naturii eminesciene își păstrează verticalitatea, stabilitatea și ordinea datorită unui *axis mundi* care devine centrul lumilor: dealul cu salcâmul în primul poem, lacul cu barca în al doilea. Acest element al naturii are, fiecare, un determinant erotic, ca spațiu al iubirii naturii, cu toate atributele preluate, aspațialitatea și atemporalitatea, salcâmul ("înaltul", "vechiul"), respectiv barca, aici ca spațiu erotic, leagăn al iubirii (fără mișcare și fără direcție).

– timpul proiecției iubirii în natură este noaptea, un timp mitic, echinoxial, în termenii Ioanei Em. Petrescu, adică un timp al permanentelor geneze de lumi, dar și timpul când se petrece transferul de proprietăți între planuri. Iată imaginile de proiecție nocturnă a unui cadru în celălalt, până la ștergerea oricăror limite între planuri, în *Sara pe deal*, turmele urcă dealul simultan cu coborârea stelelor la întâlnirea lor, (turmele din teluric devin stele, iar stelele din cosmic sunt mici turme) ori ochii iubitei, ”ochii tăi mari”, care captează luna ”sfântă și clară” (ochii mari și rotunzi devin lună, iar luna ochi al nopții), nourii care în trecerea lor lasă un halou în care urcă spre cosmic streșinele caselor. Transferul se petrece între sferele concentrice ale universului platonician, încât asistăm la o reîncărcare cu substanță a elementelor. În *Lacul* adâncul lacului trimite bărcii fiorul (tremurul) iubirii. Nuferii reproduc la scară minusculă concentricitatea lumilor platoniciene, după cum mișcarea rotativă a eului, care trecând, topografiază circular lacul (”și eu trec de-a lung de maluri”).

– scenariul erotic, similar în cele două poeme, distribuie o gestică erotică ce vine din gestică naturii erotizate, și deloc din gestică umană a împlinirii cuplului uman. Acest scenariu imaginat prin sugestie și transfer de proprietăți are câteva faze: sufletul aprins de iubire, fruntea de gânduri, pânda erotică, apropierea prin împreunarea capetelor, în *Sara pe deal*, ori plutirea în voia apei, în *Lacul*. În ambele cazuri, această gestică șterge granițele corporale, redând Unul platonician, nedespărțit și indivizibil, Unul dintre Eu și Natura-iubită. Scenariul tainic al comuniunii se petrece după ce orice urmă a diurnului se va fi stins (”satul în vale amuțește”, în *Sara pe deal*, ”să plutim cuprinși de farmec”, în *Lacul*), pentru a atinge starea de plenitudine erotică a naturii-pereche (adormire-reverie în primul poem, ”farmec” în al doilea)

– meditația, care apare în finalul celor două poeme, este rezultanta acțiunii conjugate a pasajului peisagist și a celui din idilă. Ea topește sentimentul într-o cugetare poetică proprie eului eminescian, și care devine

constantă a imaginarului la Eminescu. Interogativă în *Sara pe deal*,” Astfel de noapte bogată/Cine pe ea n-ar da viața lui toată?”, meditația aici exprimă un adevăr revelat, acela că în schimbul unei vieți, aparținătoare ființei diurne și săracă în iubire, o ”viață toată”, cu un început și sfârșit inevitabil, eul caută această ”noapte bogată”, o noapte mitică aparținătoare timpului nemărginit al naturii, bogată în trăirea nestinsă și eternă a naturii. Anticipativă, meditația din acest poem cunoaște tot un gen de schimb, dar invers, în cazul cererii luceafărului, viața toată de aici devine în poemul *Luceafărul* ”ora de iubire”, iar ”noaptea bogată”, ”nimbul nemuririi”, ”pentru toate”. În *Lacul* meditația finală a derutat multă vreme critica, mai ales, cea impresionistă, care vorbește de un regret ori o tristețe a eului, care se vede descoperit și singur. Or, așa cum anticipam, construcția poemului în forma hibridă de amestec, pastel, idilă și meditație, în structura imaginarului eminescian nu permite aici asocierea cu elegia, purtătoare a sentimentelor cu accent pesimist. Proba că e vorba de o meditație care întărește și confirmă că tot ce s-a pregătit înainte (natura și scenariul erotic al ei) nu induce tristețe, ci revelează o certitudine, un adevăr de domeniul evidenței, ”nu vine”, urmată de o cezură, cu rol de contract pentru cititor, care trebuie să găsească nerostitul din punctele de suspensie. Or, acest nerostit suplinește nevoia eului de a-l avea ca aliat în meditația certitudinii pe cititor, încât ambii să ajungă la aceeași concluzie, anume jubilația că ”bine că nu vine!”, fiindcă ar rupe astfel armonia constituită⁹. Este meditația care confirmă certitudinea că în fața unei realități gândite să nu vină iubita, zadarnice sunt așteptarea, suferința și suspinul. Și fiindcă nu dorește să vină, mișcarea circulară de la început de reconstituire a lumilor, în sugestia chipului iubitei visate ori sperate, duce la concluzia că adevăr-certitudine este iubita-natură, ”singuratic/Lângă lacul cel albastru” traducând aici unicul cu natura. În plus, stările eului, de plenitudine a naturii, de farmec,

⁹ După Ioana Em. Petrescu, Eminescu celebrează mai degrabă absența iubitei în cadru, decât prezența ei, în *Eminescu Modele cosmologice și viziune poetică*, Ed. Albatros, București, 1978.

de trăire la tensiunea naturii erotizate, de până la final, nu favorizează deloc instalarea elegiei în finalul poemului. Circumscrișă modelului platonician, meditația acestui poem traduce sentimentul-adevăr al apartenenței omului la univers, jubilația că ființa umană nu este singură, nici părăsită, ci i s-a dat ființa constitutivă a naturii. Într-o poetică a viziunii, cum am arătat, amestecul de planuri prin proiecție ori substituție, între cosmic și teluric, ca și transferul spațiu-timp (o spațializare a timpului și o temporalizare a spațiului), predominanța imaginilor auditive, o interiorizare a cadrului, dar și natura creată, văzută și simțită ca iubită, permit sincretismul formelor variate (pastel, idilă, meditație), într-o construcție mult încărcată de substanță poetică. Este încă o probă a geniului eminescian, care depășește canonul dominant estetic al secolului.

1.2. Construcții asociate

Corelative ale construcțiilor triadice, care alimentează polimorfismul operei eminesciene, sunt construcțiile asociate: structuri de texte reluate, anticipate ori redimensionate de la un text la altul, sau chiar între texte de genuri diferite, bunăoară de la poezie la proză. Reluarea ori asimilarea lor în alt context se face prin raportare, transfigurare ori reîncărcare ideatică. Eul eminescian face astfel dovada că acolo unde o secvență de text poate primi o încărcătură și o greutate care să focalizeze ideea, ea poate fi readaptată ori resuscitată pentru a construi un alt text. Așa se face că asemenea fragmente textuale devin, în cele din urmă, o probă evidentă a unității de viziune și creație a scrisului lui Eminescu. Un caz deja cunoscut este cel al raportului dintre bucățile în proză *Archaeus* și *Avatarii faraonului Tla*, în care primul text ar fi preambulul celui de-a doilea. Unul formulează ipotezele teoretice ale principiului identității (*Archaeus*), cu toate determinantele și atributele sale (stabil, nedespărțit, veșnic, egal cu sine), celălalt se constituie ca demonstrația principiului, identificând

ipostazele alterităților trecătoare și perisabile, ("coji", "învelitori"). Imaginea acestor avatari (marchizul, cerșetorul, Angelo) este asociată cu cea din varianta B din *Luceafărul*, în care principiul este mult mai clar exprimat în raportul cu "învelitorile": *Pentru că ei sunt trecători/Sunt toate trecătoare-/Au nu sunt toate ,nvelitori/Ființei ce nu moare?"* (Mss. 2276, după ediția Perpessicius). Aceeași incluziune a unei definiții a principiului Archaeus ("ființa în om e nemuritoare"), Ființa care se manifestă/ se arată printr-un șir nesfârșit de oameni, e readaptată în *Avatarii faraonului Tla* prin intervenția lui Isis, când îi răspunde nedumeririi faraonului "ce ești tu rege Tla? Un nume ești... o umbră!... tu nu ești decât o formă prin care pulberea trece". Asocierea dintre existența efemeră a omului și eternitatea principiului, apare și în *Luceafărul*, ca unul din argumentele Demiurgului ("Părând pe veci a răsări/ Din urmă moartea-l paște"), ambele având rădăcini în *Archaeus*: "râd de voi, regi ai pământului... Ce căutați a prinde eternitatea în niște coji de piatră" (*Avatarii faraonului Tla*).

Pentru astfel de construcții asociate dezvoltăm mai jos o abordare amplă asupra mișcărilor de idei și imagini din laboratorul care pregătește poemul *Luceafărul*, în speță dintre poezie și proză. La un interval de zece ani între cele două creații, *Sărmanul Dionis* (1872–1873) și *Luceafărul* (1883) probează din plin vocația poetului pentru creația unitară și de sinteză. Unitatea de viziune și de discurs funcționează nu numai în poezie, ci și în proză, unde polaritatea tematică și motivică anticipă sinteza geniului eminescian din 1883. Spre nuvela din 1872 converg o serie de încercări poetice, pregătitoare atât la nivelul ideatic, cât și la nivelul imaginarului poetic. În acest an al nuvelei, Eminescu publică distinct *Cugetările Sărmanului Dionis* (stihurile cu care-și umple singurătatea eroul nuvelei), *Miradoniz* (1872, secvența paradisului ancestral), *Povestea magului călător în stele* (1872, pe motivul central al metamorfozelor și al zborului cosmic), *Avatarii faraonului Tla* (1872–1874, una din fazele mai apropiate ale filosofiei eroului eminescian). Exersează simbolul întrupării în *Odin*

și *Poetul* (1871–1872). Ulterior, poetul reia nucleul ideatic în bucată *Archaeus* (1875–1876) și asimilează o parte din sistemul meditațiilor lui Dionis și ale Luceafărului în *Floare albastră* (1874), *Cezara* (1876). De la *Sărmanul Dionis* la *Luceafărul* se petrece un fenomen de acumulare și asimilare, care duce la dizolvarea unor elemente din creația anterioară, și unul de sintetizare și filigranare a temelor și motivelor poetice, în corpusul unor creații sistemice, care îmbrățișează deopotrivă discursul filosofic și cel erotic. Reveniri, renunțări, re-structurări se produc de la nuvelă la poem. Bunăoară, dacă nuvela demarează cu un prolog teoretic, o speculație metafizică despre relativitatea timpului și spațiului, ca și despre instituirea voinței drept sâmburele de mișcare, conturând de pe acum dihotomia finit-infinit, poemul *Luceafărul* adoptă situarea în timpul mitic al basmului. Suprapunerea planurilor temporale, trecut-viitor, posibilă prin vis, căci *”lumea-i visul sufletului nostru”*, este abandonată în poem în favoarea unei ieșiri din timp, tributare, la origini, actului de esențializare din gândirea eroului din nuvelă. Izolarea Mariei, ca și singurătatea activă a lui Dionis, trimite la poezia din 1883 la condiția similară a fetei de împărat, izolată într-un castel, dar și la tristețea Luceafărului, la condiția lui eterică. Însemnarea autorului, din manuscris, care însoțește poemul trimis la revista ieșeană, vine din nuvelă, reluată în pledoaria lui Ieronim din *Cezara*, unde ambii eroi sunt *”lipsiți de iubire, căci n-avea nimeni pe lume /.../ neiubit și neurât de cineva, se va stinge asemenea unei scânteii după care nu-ntreabă nimeni-nimenea-n lume.”*

Schița de portret a lui Dionis (Ieronim sau Poetul din *Odin și Poetul*), *”dulceață albă-vânăată ca și marmura în umbră”*, *”ochii de o intensă voluptate”*, are în poem drept corespondent viziunea serafică, marmoreeană a luceafărului: *”Iar umbra feței străvezii/ E albă ca de ceară/ Un mort frumos cu ochii vii/ Ce scânteie-n afară”*. Ochii ce emană când o privire glacială, când una arzătoare, sunt ochii care au săgetat-o pe Maria, ochii din portretul tatălui lui Dionis, *”ochi de foc vânăț”*. La fel, *”părul*

undoind cam pré lung” are echivalentul în chipul astrului, ”*Cu păr de aur moale*”. Fata visată de eroul nuvelei, ”*o umbră argintie cu fața albă și păr de aur*” trimite la aceleași trăsături feminine ale Luceafărului, ipostaziat ”*un tânăr voievod*”. Atât Maria din nuvelă, Cezara din nuvela din 1876, cât și fata din poem, *privesc* pe fereastră, o excelentă oglindire în propriul vis de așteptare. Motivul ce trimite subtil la simbolistica bachelardiană (fereastra drept ”*ochi spre lume*” cu cerul ca ”*terasă a casei*”)¹⁰, nu e numai locul de întâlnire al celor doi parteneri, ci mai ales, cadrul de îndrăgostire prin privire insistentă și fixă. Actul în sine are ca fundament acel ”dor” din Luceafărul; în nuvelă, acea ”melancolie” neastâmpărată a tânărului.

Transferul Dionis-Dan, unul aparținând condiției metafizice, celălalt condiției telurice, revine în cele două întrupări pământești ale ființei astrale. Luceafărul își revendică originea în cele două cazuri din părinți aparținând celor două sfere opuse, tatăl- spațiul celest și solar (diurnul), iar mama-spațiul acvatic (marea), respectiv, noaptea (nocturnul). În genere, acvaticul trimite la *complexul Ofeliei*, din același Bachelard¹¹, ca și nocturnul, la ideea morții, a întunericului și a erosului distructiv, în vreme ce sideralul, diurnul, la echilibrul gândirii, la verticalitatea logosului. De altfel, și în *Cezara*, inițial apa este ispită erotică pentru femeie, deopotrivă cu semnificația de pat matern, pentru ca, în final, să devină spațiu thanatic. Chemările motivate ale Luceafărului revendică, la prima întrupare, atributul erosului ”*Și toată lumea-n ocean/ De tine o s-asculte*”. În *Odin și Poetul*, originea este invocată mult mai clar, unind sferile ”*Am răsărit din fundul Mării Negre,/ ca un luceafăr am trecut prin lume,/ În ceruri am privit și pe pământ/ Și-am coborât la tine, mândre zeu*”. Primei ipostazieri îi corespunde și părelnica impresie a fetei, (”*Un înger se arată*”), pe când forței răului ademenitor varianta ”*un demon se*

¹⁰ Cf. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1967.

¹¹ Cf. G. Bachelard, *Apa și visele*, traducere de Irina Mavrodin, Ed. Univers, București, 1995.

arată”, sintagme pe care le asimilează și Ieronim, în modelul plastic ideal, *”demonii sunt îngeri de geniu”* (Cezara).

Alternanța spațiu uranian-spațiu chthonian (acvatic) își găsește rădăcini în escapada lui Dan și a Mariei în lună. Călătoria spre astrul nopții, petrecerea în acest paradis selenar (o secvență de peisaj feeric, fabulos, de acest tip apare și în poemul *Miradoniz*), este , în fond, ceea ce-i promite Luceafărul fetei, ca s-o convingă să-l urmeze în lumea lui, unde femeia va deveni stăpâna peste oceanul planetar, locul de nuntire al celor doi. A doua încercare a astrului aparține condiției sale celeste, mult mai aproape de invocația lui Ieronim *”Eu mă uit în sus /.../ Fii steaua cea din cer, rece și luminoasă!”*, acea dorință ascunsă de ridicare a fetei la dimensiunea ființei cosmice, din poem (*”Pe-a mele ceruri să rășai / Mai mândră decât ele”*).

Ceea ce primește Dionis de la maestrul său Ruben, înțelepciunea adâncă a rosturilor lumii, are, în schimb, de la sine și prin sine, Luceafărul, în devenirea sa hyperionic-demiurgică. Altfel spus, unul indisolubil Hyperion-Demiurg, în nuvelă este unul asociat, Dionis-Ruben. Ambii reprezintă Sinele, Totul, acel Archaeus, *”eu și cu tine un singur eu”*, cum apare în însemnările răzlețe din perioada redactării *Geniului pustiu*, și care alcătuiește materia bucății similare, din același câmp al figurilor de eroi eminescieni. În fond, proiectata călătorie, care contrage timpul și spațiul, (*”Și căi de mii de ani treceau / În tot atâtea clipe”*) nu este altceva decât o întoarcere în sine, un moment de grea cumpănă a eului, care-și pune astfel în balanță deopotrivă condiția apolinică, spirituală, și cea dionisiacă, afectivă, o clipă de ezitare și clarificare la nivelul eului scindat. Filosofia primită de la dascăl, legată de raportul dintre veșnicia și atotputernicia lui Dumnezeu și vremelnica trecere și schimbare a omului pământean, este preluată în poem tocmai de argumentația Demiurgului, adusă Fiului, în fața cererii acestuia de a renunța la nemurire, adică a renunța la Unul nedespărțit. Spirit tutelar și ordonator, Demiurgul este cel care menține echilibrul și verticalitatea, așa cum Ruben îi dă lui Dan-Dionis soluții,

norme, numărul cărții. Dar, în vreme ce Hyperion ajunge la revelația Unului prin Demiurg, Dionis-Dan-Ruben ajunge la revelația disoluției Unului, deci, la o dislocare a unității. Omenirea renaște prin fiii ei, Unul reface întregul, în ideea de Archaeus, „în om e un șir nesfârșit de oameni. /.../ omul cel veșnic, din care răsar tot șirul de oameni trecători, îl are fiecare lângă sine” (Sărmanul Dionis), speculație care trece în dialogul Tată-Fiu, unde raportul viață-moarte complinește eterna rotire a destinului, moartea precede viața și succede ei: „Tu vrei un om să te socoți./ Cu ei să te asameni?/ Dar piară oamenii cu toți./ S-ar naște iarăși oameni?”. Această ciclicitate are origini în învățătura lui Ruben sau a lui Archaeus. În același timp, în cazul acceptării soluției de dezlegare, s-ar produce un apocalips cosmic: „Vrei să dau glas acelei guri./ Ca dup-a ei cântare/ Să se ia munții cu păduri/ Și insulele-n mare?”. Secvența din poem este anticipată în nuvelă prin chiar ilustrarea acestui cataclism cosmic al prăbușirii lumilor și răsturnarea ordinii inițiale, pentru gestul îndrăzneț de a accentua dorința separării și a rupturii: „Vum! Sunetul unui clopot urieșesc-moartea mării, căderea cerului-bolțile se rupeau, jumalțul lor albastru se despica, și Dan se simți trăsniț și afundat în nemărginire.” Acele „semne și minuni / Care n-au chip și nume” din *Luceafărul* sunt expresia interdicțiilor impuse de învățătura lui Ruben și a cărții lui Zoroastru, de a nu încerca să dezlege taina numărului demiurgic și doma Creatorului. Proiecția onirică a visului de iubire în lună, ca și reflexele acvatice din varianta *Oceana* a nuvelei *Cezara*, venite în momentul când Dionis se transferase în persoana lui Dan, trimite la sugestia fenomenologică a unirii prin elementele primordiale (Dicționar de simboluri). În poem, acest moment coincide cu secvența Cătălin-Cătălina, care deschide perspectiva împlinirii cuplului, sugestie anticipată și de posibila regăsire în cuplu a celor doi din nuvelă. Chemarea tânărului îndrăgostit de a renunța la tot („tu ești copilă, asta e/ Hai ș-om fugi în lume./ Doar ni s-or pierde urmele/ Și nu ne-or ști de nume./.../ Vei pierde dorul de părinți/ Și visul de luceferi”) are ceva din nonșalanța și jovialitatea

expresiei inocente a lui Dionis, abandonarea în iubire: ”...*nu e nimeni pe strade, nu te poate vede nimeni, și apoi chiar de te-ar vede,... vino cu mine, departe de acest pământ nenorocit și negru, îl vom uita, pentru ca să nu ne mai avem decât pe noi*”. Numai că în poem argumentația pământeanului Cătălin este mult mai distinctă, motivația lui aparține condiției sale telurice și circumscrie antitetic fuga pe orizontală. Ambii eroi, atât Dionis, cât și Luceafărul, recurg la zbor cosmic, o formă de plutire prin care dimensiunea pământului se relativizează până la mărimea unui mărgăritar. Verticalitatea în nuvelă este descentrată și eroul cade brusc în urma revoltei îndrăznețe la care s-a făcut părtaș. Cunoscuta propoziție neterminată rostită de Dionis, ”...*oare nu sunt eu însumi Dumne...*” motivează, în planul ontologic, cel puțin trei trepte de atitudine, ca acte de rebeliune: prima este *actul de rostire*, opus categoric stării fiindului ontologic, când Dionis trebuia să trăiască starea de plenitudine existențială (tot ce gândea ori aspira i se împlinea, dar fără actul rostirii); a doua treaptă este *actul de ruptură și disociere* a Unului (Dionis Unul cu principiul, cu demiurgul- Ruben, cu Maria, cu cadrul), prin conștientizarea lui *eu*, (rostit accentuat, în dublura cu pronumele de întărire, însumi) și, implicit, a celuilalt; în fine, ultima treaptă, care aduce și pedeapsa gestului de rebeliune, este *actul de substituie*, prin care eroul îndrăznește substituie principiului ordinii inițiale cu propriul eu uman, adică partea se substituie întregului. Corespondența unui gest de rebeliune demonică, în poemul *Luceafărul*, apare în actul de cerere, în sine, ca act, al lui Hyperion. Revolta sa duce atitudinea de răzvrătire mai departe, la o a doua treaptă, cea a caracterizării, în negativ absolut, a veșniciei la care este parte cu Demiurgul: ”*De greul negrei veșnicii*”¹². Numai că eroul din poem nu duce actul rebeliunii la decizia substituierii, ci se oprește la iluminarea din sine, mutând revolta și actul de răzvrătire, dinspre Unul conștientizat ca unitate, spre lumea cealaltă, spre pământeni. Nuanța de imprecuație

¹² Sugestia unui demiurg negativ, superficial, în actul de creație este mult mai pronunțată, chiar prin confesiunea acestuia în *Fata-n grădina de aur*.

din finalul poemului, care analizează lucid, fără urme pasional-afective, distanța dintre spiritul principiului ontologic (Unul nedespărțit, egal cu sine și static) și iubirea-afectul celor care ilustrează o față a principiului, omul, celălalt, schimbător și mișcător. Scrisoarea lui Dionis-Dan, ca și aceea a lui Ieronim din *Cezara*, (prima rugător-afectuoasă, a doua preventivă în fața invaziei erosului violent) adresate celor două femei, conțin gestul similar care încheie și poemul *Luceafărul*, o replică-scrisoare, putem spune, de la un expeditor spre un destinatar cunoscut. Ele pun în lumină atât distanțele în conceperea iubirii, cât și în înțelegerea superioară a geniului și a gândirii sale. Rezultanta care neutralizează opoziția celor două componente ale ecuației, ”*nemuritor și rece*” (o nemurire la nivelul spiritului superior creator de Poezie și o răceală la nivelul afectului inferior, specifică vremelniceii lumii pământene) e această resemnare triumfală a geniului, care a sublimat o fericire de-o clipă printr-o fericire eternă, nemurirea prin poezia mării iubiri.

Demersul analitic între cele două creații eminesciene poate continua și prin demonstrația la nivelul expresivității limbajului poetic, al prezenței unor sintagme poetice care construiesc imagini similare în poezie și proză. Nu am exagera dacă am formula că poemul are cadrul specific prozei de ficțiune, iar proza inundă de pasaje poematice, de mare construcție lirică. Două exemple concludente aici. Schimbul nemuririi pe care-l târguiește Hyperion, ”*Și pentru toate dă-mi în schimb/ O oră de iubire*”, din poem, răspunde meditației lui Dionis despre viață: ”*Ce-i viața? El simțea că o oră lângă ea ar plăti mai mult decât toată viața*”. Raportul oră-viață are prelungiri, cum se știe, în meditația din finalul poemei *Sara pe deal*, unde are loc aceeași contragere a duratei și același act de substituire: ”*Astfel de noapte bogată,/ Cine pe ea n-ar da viața lui toată?*” Mergând mai departe, tot o construcție asociată acestor secvențe sunt și versiunile poemului *Luceafărul*, mai precis, expresia din cererea de dezlegare de nemurire, unde apar formulări și motivări inverse: ”*Pentru toate dă-mi*

în schimb/ O oră de iubire”(versiunea C), ”clipă de iubire”, ”zi de amor” (B) Exclamațiile admirative ale fetei în fața chipului angelic-demonic al Luceafărului , ”O, ești frumos...”, exprimă aceeași intensitate a trăirii și pasiunii cu care și Maria sau Cezara îl descriu pe Dionis sau Ieronim, ”O! e frumos! zise ea repede.”

Secvența instrucțiunilor pe care le dă Ruben lui Dionis, limbajul conceptual și filosofic pe care-l utilizează învățătorul, trec, aproape identic, în argumentația Demiurgului din secvența poemului. Demiurgul intră în aceeași categorie de eroi complementari ca imagine și concepție: Ruben, dascălul, geniul, magul.

Unitatea de viziune, de idei și de scriitură, între cele două creații, de la nivelul ideaticii, la cel al personajelor sau al tratamentelor estetice, demonstrează că *Luceafărul* și *Sărmanul Dionis* se situează bipolar, dând posibilitatea de mișcare în întregul creației eminesciene. Poemul-sinteză din 1883 adună în substanța lui aceste popasuri, iar nuvela nu este altceva decât o fază de anticipare a geniului eminescian din *Luceafărul*, o mică bijuterie în proză care dă strălucire și rotunjime versului lui Eminescu.

2. Luceafărul – Limitele receptării / limitele interpretării

2.1. Aspecte ale receptării

Poemul-sinteză al poeziei eminesciene și creație de vârf a liricii românești, *Luceafărul* de Mihai Eminescu continuă să rămână poezia cu cel mai mare coeficient de valoare și, în același timp, piatra de încercare pentru critica și istoria literară. Cele câteva mii de interpretări care s-au dat, de-a lungul vremii, poemului eminescian, au fost tot atâtea probe de valorificare a textului și de aplicare a diferitelor metode și principii critice. În același timp, acest text-sumă din creația eminesciană a fixat și câteva direcții în receptarea critică, unele dintre ele de propunând chiar

interpretări moderne. Cursa receptării urmează, inerent, destinul întregii creații eminesciene în posteritatea critică, pe cele două mari tendințe: una de valorificare pozitivă, obiectivă și adecvată obiectului, cealaltă denigratoare, subiectivă și partinică, depărtată de obiect. Cazul poemului-sumă al lui Eminescu *Luceafărul* a înregistrat câteva perioade majore, cu câteva ușoare sincope, datorate, mai degrabă, inerției criticii românești. Prima perioadă aparține criticii estetice de la *Convorbiri literare*, unde apare și poemul, o perioadă cuprinsă aproximativ între 1883–1890. E o perioadă destul de parcimonioasă în aprecieri asupra poemului eminescian, venind chiar de la primul critic eminescolog, Titu Maiorescu, continuând cu Mihail Dragomirescu și N.Petrașcu. Poemul este doar citat fie pentru anumite analogii universale (Lenau, bunăoară), fie pentru muzicalitatea și fluența versului. Aceleași perioade îi aparține și cealaltă direcție a unei interpretări tendențioase a poemului, prin denaturarea semnificațiilor originare (cazul interpretărilor datorate lui Aron Densusianu sau al lui Elie Cristea), ori prin mistificarea mesajului și mutarea sensurilor pe terenul moral (cazul studiului lui Al.Grama). La 1890, Constantin Dobrogeanu-Gherea dezvoltă interpretarea poemului, apropiindu-se de mesajul scrisorii eminesciene care descifrează sensul poveștii de iubire, ca alegorie a geniului și afectului uman. Lui Elie Miron Cristea îi datorăm, la 1895, prima teză de doctorat cu subiectul *Luceafărul poeziei românești*, în care poemul trece dincolo de simpla citare, fiind socotit ”o veritabilă perlă a literaturii române”. Tot acum apar primele lămuriri asupra izvoarelor poemului, izvorul popular (Moses Gaster, în 1883), idee dezvoltată de Ilarie Chendi, cu prilejul unei ediții eminesciene, în care basmul devine o variantă a poemului (1902).

Abia după 1900 încep să apară studiile de proporții care oferă o interpretare adecvată și cu mijloace științifice noi și moderne a poemului eminescian. Este perioada cea mai fecundă și numeric, dar, mai ales, calitativ în saltul spre o imagine globală și completă a semnificațiilor de adâncime ale textului-cheie. Găsim că în intervalul 1902–1940 interpretările

Luceafărului pornesc, în primul rând, de la stabilirea resurselor genetice ale poemului; ideea este argumentată de D. Caracostea în studiul *Izvoarele poemei "Luceafărul"* (1910), prin identitatea de substanță între poemele *Fata în grădina de aur* și *Luceafărul*. Lovinescu, la rândul său, vorbind de eroul din proza eminesciană (Ieronim, Dionis), afirmă că asemenea figuri sunt "*ediții anticipate ale Luceafărului*" (1929). Două alte studii sunt rezervate exclusiv poemului, unul de pătrundere în ideatica textului, cel al lui Ștefan Dumbravă (*Filosofia Luceafărului*, 1924), celălalt de istorie literară, printr-o descriere tematică, al lui G. Bogdan-Duică (*Despre Luceafărul lui M. Eminescu*, 1925). O tratare distinctă, dinspre filosofia pesimismului eminescian o aduce la 1930 Tudor Vianu, în studiul *Poezia lui Eminescu*. Apropierea lui Eminescu de ethnosul românesc, prin ilustrarea unei concepții despre viața specific-mioritică, intra în preocupările de antropologie asupra *Luceafărului*, la Lucian Boz (*Eminescu*, 1932). Intervalul 1934–1936, când apare masivul op al lui G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, ridică unele probleme ale receptării poemului. Ilustrul critic strecoară în toate capitolele cărții secvențe de interpretare, deloc unitare, atât ca viziune, dar mai ales, ca metodă critică. Unele intuiții critice vor face carieră în istoria receptării poemului din 1883 (originea diferită a eroilor, uranică și plutonică), altele însă coboară stacheta valorică, sub impulsul și starea de lectură ale criticului, la o interpretare excesiv psihanalitică (grobianismul Cătălinei). De altfel, reacțiile pe secvența analizelor poemului nu întârzie să apară, prin intervenția lui N. Georgescu (*Cum scriu criticii și profesorii*, 1936), care demontează până la nivelul concluziilor discursul critic călinescian referitor la *Luceafărul*. O parte a criticii eminescologice este tematică (Gr. Scorpan, *Valoarea simbolică a poemei Luceafărul*, 1937), însă poemul beneficiază acum de primele abordări structurale, precum resorturile demonismului (Pompiliu Constantinescu, *Eros și Daimonion*, 1939) ori simbolistica universală (D. Caracostea, 1939).

O ultimă etapă a receptării aduce, după război, importante mutații în receptarea poemului, îmbogățind bibliografia critică, prin pulverizarea metodelor și deschiderea spre filosofia postromantică, în speță, spre ontologia nietzscheiană și heideggeriană. Debutul acestui demers spre cultura universală îl face D. Popovici, cu problematica titaniană în poem (*Poezia lui Eminescu*, 1947), urmat de Matei Călinescu, stabilind corelații și complementarități între titan și geniu, urmând variantele poemului (1964). De aici, viziunea cosmogonică, analizată de George Munteanu (1964), ironia romantică și ontologia neființei la Ioana Em. Petrescu (1978), problematica ființei duale, rolul visului și efectele lui la Marin Mincu (1978), condiția generalului și individualului, la Constantin Noica (1978), semnificația *departelui* și *aproapelui* la Edgar Papu (1979). După cel de-al doilea centenar, cel comemorativ, din 1989, studiile rezervate poemului aduc o nuanțare în dinamica filosofică, prin întoarcerea la rezervele ideatice ale variantelor poemului și găsirea izvoarelor ideologice ale stării creatoare a geniului eminescian (Mihai Cimpoi, 1993, 1999). O tipologie a eroilor, după modelul arheic, la Theodor Codreanu (1993) și Constantin Barbu (1991) ori după cercurile care tind spre Ființă la Dan Mănuță (1999), până la punctarea "lumilor" Luceafărului și a condiției duale a acestuia, la Rodica Marian (1999). Multe din aceste studii îl atașază pe Eminescu, mai degrabă, orientărilor moderne, existențialismului și filosofiei heideggeriene ori scheleriene, în ce privește problematica Ființei, cum e cazul studiului Svetlanei Paleologu-Matta (*Eminescu și abisul ontologic*, 1988).

În ce privește obiectul de investigare al acestor studii, aproape toate insistă pe ideatica textului și doar câteva fac o analiză a limbajului și stilului. Deși D. Caracostea și Constantin Noica au deschis această poartă a interpretărilor labile, urmând laboratorul de creație al poemului din caietele eminesciene, sunt încă de recuperat studiile care urmează comparativ versiunile, variantele și straturile adăugate ori părăsite de Eminescu.

Tabloul sumativ pe care l-am oferit mai sus atestă nu numai acuitatea ideilor și gradul superior de performanță ale textului-sinteză din 1883, dar și provocarea criticii în găsirea instrumentelor și metodelor pentru o investigare globală și totală a poemului eminescian. Accentul s-a mutat în ultima vreme, de la suprafața mișcătoare a textului la profunzimea și denivelarea reliefului interior al textului, cu trimiteri tot mai hotărâte spre laboratorul de creație, cel al versiunilor și variantelor, după deschiderea dată de Ediția Perpessicius. Ideea unui Dicționar al *Luceafărului* eminescian, dusă la bun capăt de colectivul de cercetare de la Cluj (Rodica Marian și Felicia Șerban), în chiar *Anul Eminescu* (2000), poate fi considerată un început promițător pentru o recuperare integrală și încheagată a receptării operei eminesciene.

2.2. Aspecte de interpretare

Poemul, după cum se știe, apare în anul 1883, mai întâi în Almanahul Societății *România Jună* din Viena, apoi în revista *Convorbiri literare* de la Iași. Eminescu a însoțit poezia de o scrisoare explicativă, care motivează sensurile și simbolurile adânci ale poemului. Deși are ca punct de plecare un basm cules de germanul Kunich, poemul aduce câteva importante modificări, atât la nivelul poveștii propriu-zise, cât și la cel al simbolurilor poetice. Scrisoarea însoțitoare a poemului avertizează cititorii că poemul nou construit este o *alegorie*, adică trebuie citit dincolo de suprafața înșelătoare a poveștii de iubire dintre cele două ființe diferite; e vorba, după spusele lui Eminescu, de alegoria geniului, a ființei superioare care ”*aici pe pământ nici e capabil a fericii pe cineva, nici capabil de-a fi fericit*”. În acest înțeles adânc al poveștii trebuie căutate valorile poetice ale textului-sumă al lui Eminescu. Or, tocmai această sumă de semnificații ne dă cheia multora dintre misterele care au dus la înscrierea poeziei printre valorile de vârf ale poeziei eminesciene și românești. Le punctăm aici, pentru vrednică și cinstită aducere-aminte, cititorului de azi al *Luceafărului*.

Poemul este, în primul rând, un text de sinteză pentru întreaga creație eminesciană, sub aspectul ei *tematic*. Se întâlnesc aici toate marile teme ale creației sale: natura și iubirea, mitologia și raportul ei cu istoria (mitul androgenului, mitul indic al unității și al gemenului), cosmogonia (teoria despre nașterea, evoluția și stingerea universului și ierarhia lumilor cosmice), filosofia (Platon-teoria Unului indivizibil, Parmenide-teoria identității în Ființă, Schopenhauer – teoria nefericirii prin iubire, Kant-teoria ordinii lumilor și apriorismul categoriei timpului și spațiului în raport cu ființa umană, Hegel-dialectica gândire-istorie, idee-acțiune), concepția despre poezie și rostul ei în lume (poezia ca meditație superioară și valoare supremă). Povestea iubirii dintre fata de împărat și Luceafăr, ca și dintre Cătălina și Cătălin, pune în raport două viziuni diferite și așază eroii eminescieni pe trepte de înțelegere a acestei iubiri. În vreme ce Cătălina aspiră, prin vis, la lumea cosmică a Luceafărului, eroul stelar al nopții tinde, în planul real, spre iubirea pământească a Cătălinei. După cum constată și Constantin Noica, cele două iubiri nu se împlinesc, fiindcă fiecare dintre cei doi are alte coordonate și alte direcții ale iubirii: unul se mișcă în planul ireal al visului, celălalt în planul real al faptelor și acțiunii; unul, Cătălina, argumentează viața, existența măsurată de timp, celălalt, Luceafărul, aduce argumentul nemuririi, o existență eternă în timp infinit; unul dorește coborârea celui din cer pe pământ, celălalt încearcă înălțarea Cătălinei în lumea de sus; Luceafărul răspunde de două ori chemării aprinse a fetei, coborându-se și luând chip de om, în vreme ce Cătălina nu reușește gestul înălțării, solicitând desprinderea definitivă a celui alt din cerul lui. În termenii lui Noica, generalul și individualul cu determinațiile fiecăruia, nu se împlinesc, această distanță măsurând ”ființa întru ființă” față de ”ființa întru devenire”. În episodul Cătălin-Cătălina, cel din finalul poeziei, s-a produs o modificare de substanță în iubirea pământească a celor doi: un Cătălin *luceferizat* (Rodica Marian), care meditează profund la iubirea Cătălinei, mai aproape de o Cătălina, ”luceferizată” prin visul ei

de aspirație la condiția Luceafărului. Distanța dintre iubirea trecătoare și schimbătoare a acestor doi eroi pămâtenți și iubirea rece, distantă, trăită prin contemplație senină și împăcare a lui Hyperion dă și soluția acestei frumoase, dar tragice, povești de iubire. O iubire sortită trecerii și pieirii, supusă unei sorți a norocului, pentru cei doi, o iubire filtrată, rațională, prin cuvântul despre iubire, a lui Hyperion.

Text-sumă este poemul eminescian și la nivelul *filosofiei* Ființei, în sensul lui Parmenide și Platon. Ceea ce apare dezvoltat în poeme precum *Gemenii*, *Memento mori*, *Povestea magului călător în stele*, se oglindește aici în relație cu iubirea ființei cosmice. Dialogul Hyperion-Demiurg scoate în evidență distanța dintre substanța pieritoare a lumii pământești, incapabilă să se închege în Ființă, și substanța trăirii în Unul nedesfăcut și nedespărțit a lui Hyperion și a Demiurgului. Descoperirea acestui ultim adevăr de către Fiul în unitate cu Tatăl se face prin raportarea lumilor: lumea pământească, supusă ritmului și ciclului existențial (naștere-moarte-renăștere), în vreme ce lumea ființei în Unul, este în afara timpului, spațiului și al morții ciclice (*"Noi nu cunoaștem moarte"*). În plus, cei doi eroi pămâtenți cunosc identitatea în formă și destin, o identitate de suprafață, trecătoare, fiindcă fiecare sunt altceva, în vreme ce Fiul și Tatăl cunosc identitatea în substanță și esență, sunt în Ființă și nu cunosc înfățișări și schimbări peremptorii de formă. De aceea, Cătălina nu are acces la condiția eroului cu nume de Hyperion, ci doar la forma lui ciclică, de Luceafăr, devenit în final un luceafăr *hyperionizat*, cum aduce interpretarea din urmă a Rodicăi Marian (*Lumile Luceafărului*, 1999)¹³. De observat că strofele finale punctează această distanță dintre lumi, stări de existență și atitudini, printr-o așezare în opoziție a categoriilor celor două lumi, cu mijloacele lingvistice și stilistice adecvate: lumea Cătălinei, se închide devenind *"cerc strâmt"* în care verbul este cel al existenței efemere *"trăind"*, având

¹³ De altfel, încă de la C. Noica la Petru Creția s-a apreciat că densitatea de idei, în planul filosofiei ontologice este mai mult concentrată în versiunile mediane ale textului decât în versiunea maioreșciană, cunoscută și excesiv uzată.

sentimentul posesiunii și al comunității uniforme ("vostru"); lumea lui Hyperion-Demiurg se deschide fiind "lumea" (a-spațială și a-temporală, în plenitudinea ei), în care verbul este cel al stării de adevăr și substanță plenară, "mă simt", cu sentimentul unității eu-lume și al unicității, ("lumea mea"). "Nemuritor și rece", versul care încheie poemul-sumă al lui Eminescu adună întreaga concepție despre existență, iubire, ființă și neființă. E nemurirea geniului creator, al logosului superior, iar răceala este afectul, erosul filtrat de logos, prin abandonarea erosului fragil și consumat în ciclul existențial, într-o formulă personală a lui Eminescu despre poet și poezie: nemurirea se atinge prin armonia și sinteza dintre marea poezie (produs al logosului) și trăirea, existența în iubire (produs al erosului). Ce altceva sunt treptele intermediare în creația lui Eminescu, precum *Și dacă*, *Sara pe deal*, *Dorința*, *Lacul*, decât *poezie nemuritoare a iubirii*, în formula genială din finalul *Luceafărului*, "nemuritor și rece".

Aminteam în primul capitol de caracterul negativ al nemuririi la Eminescu și despre raportul Ființă-Neființă, echivalent cu o moartea eternă, nemediată de circuitul naștere-viață-moarte finită. Versiunile intermediare ale poemului pun mult mai clar această problematică a Ființei-Neființă, până la gradul de echivalență. Iată, în versiunea B, cererea lui Hyperion de dezlegare este o schimbare de identitate ființială: "Te rog în mână de pământ/Ființa mea o schimbă", pentru ca în versiunea C, contraargumentul Demiurgului, natură ontologică a Ființei ca Neființă, să facă echivalența celor doi termeni, refuzând intrarea în ciclicitatea existenței umane: "Cine nu are moarte-n el/ Acela nici nu moare". Unitar în această concepție ontică, Eminescu a mizat în finalul poemului acestei versiuni, topind în ideea morții eterne, pe ceea ce în versiunea finală apare ca "nemurirea rece", adică trăirea ca stare de nenăscut, increat, Neființă: "Trăiți în cercul vostru strâmt/ Și în favoarea sorții/ Căci ceea ce în suflet simt/ E voluptatea morții". Este aici sensul eternității principiului ontologic al Ființei, în manifestarea parmenidiană, arătare-ascundere, un raport complementar al

pliei între Ființă ca principiu și ființă ca manifestare iluzorie, dar necesară, a existențelor umane. În aceeași viziune unitară și în baza construcțiilor asociate, de care aminteam mai sus, este cheia ”cojilor”, ”învelitori” ale Ființei, - imagine identică din bucată *Archaeus*-, cum apare în versiunea B: ”Pentru că ei sunt trecători/ Sunt toate trecătoare-/ Au nu sunt toate învelitori/ Ființei ce nu moare?”. Acest atribut superior al principiului identității distanțează și mai mult condiția futilității *golului ontic* al ciclului perisabil, față de substanța *plinului ontic* acoperitor al Ființei-Neființă: ”Noi n-avem pierderi și folos/Și nu cunoaștem goluri” (versiunea B).

Nu în ultimul rând poemul *Luceafărul* este și o creație-sumă la nivelul imaginarului eminescian și al limbajului poetic. Motive poetice precum, zborul cosmic între lumi, componentele genezei și pre-genezei, figura Demiurgului-ahitect divin al construirii lumilor și veghetor al ordinii universale, visul nocturn, teiul plouând peste cei doi, toate acestea se mișcă în întreaga creație eminesciană. Dascălul din *Scrisoarea I*, Cezarul din *Împărat și proletar*, iubita din *Mortua est*, fiul în călătoria spre găsierea stelei sale, din *Povestea magului călător în stele*, blestemul dacului la adresa împăratului roman învingător din *Memento mori*, îndrăgostitul de natură,- natura ca iubită-, din poemele erotice, toate se topesc în substanța *Luceafărului*. Chiar și limbajul poemului-sinteză, un limbaj conceptual, cu o mare încărcătură filosofică adună imagini și expresii din scrisul eminescian de până la anul 1883: imaginea rotirii lumilor cosmice, călătoria inversă, în regres, către pre-geneză, portretul fetei și al luceafărului întrupat, le putem recunoaște în texte precum *Fata în grădina de aur*, *Miradoniz*, *Miron și frumoasa fără corp*, *Sărmanul Dionis*. Nu întâmplător Eminescu a valorificat în poemul său sinteză profunzimea liricului și deschiderea epicului, într-o armonie de structuri poetice care-i conferă valoare și originalitate.

Poemul este și o demonstrație a polimorfismului textual, cu întinse pasaje de pastel cosmic, de idilă, dar și meditație ori epopee cosmogonică. Toate devin forme care îmbogățesc structural, și cum vom vedea, polifonic, textul poemului. Proteicitatea *Luceafărului*, care-i dă și statura unui poem unic în spațiul poeziei românești și chiar universale, asimilează nu doar structuri formale din celelalte poeme eminesciene, dar și topește meditații de o acută reflexivitate.

La peste 125 de ani de viețuire a capodoperei eminesciene, poemul *Luceafărul* continuă să rămână un text deschis, oferind cu generozitate multiple lecturi și, cândva poate, întâlnirea fericită dintre starea originară, inițială de creație, și starea de lectură a cititorului contemporan. Ambele pot confirma, cu temei, unicitatea și plenitudinea geniului eminescian.

3. Eul angajat

Dimitrie Popovici departaja poezia romantică românească după două stări predominante, una elegiacă și o alta de negare și contestare. Prima din ele este circumscrisă lirismului vizionar, specific imaginarului, cealaltă lirismului protestatar și vehement, specific poetului cetății, poeziei de tribună¹⁴. Într-o posibilă ontogenitate a spiritului creator, aceste două stări traduc cele două mari sentimente umane, care s-au însoțit întotdeauna în existența omului, iubirea și ura. Cum a reușit Eminescu să împace sau să-și împartă, printr-un dozaj echilibrat cele două stări, o dovedește existența sa ca poet, dar și cea de luptător cu condeiul jurnalistic. Ambele au ca mobil eul angajat, în sensul implicării într-un act voluntar de creație. Căci, dincolo de orice îndoială, scrisul eminescian din poezie nu-l eclipsează pe cel din publicistică, dacă nu, în parte, tocmai acesta din urmă alimentează pe alocuri poezia cu atitudini, stări, și chiar limbaj validate de articolul de presă. Cum am arătat mai sus,

¹⁴ ”aparitia satirei și elegiei /.../ este o dublă polaritate sentimentală, ducând la termeni ce se condiționează reciproc”, în D. Popovici, *Studii literare*, II, ediție de Ioana Em.Petrescu, Ed. Dacia, Cluj, 1974, p. 464.

și cum revenim ceva mai jos, un exemplu edificator este spiritul satirei, congener atât satirei literare din poezie, cât și formelor conexe ale satirei din ziaristică, cronică literară, eseu, pamfletul, înscrise în categoria literaturii de luptă angajată. Ca urmare a mobilității scriitorului profesionist, care se încearcă tot mai mult și în câmpul literaturii militante, și care a dus la lărgirea ariei de cuprindere a literaturii și cu aceste produse publicistice, în ultima vreme, teoreticienii vorbesc de o "literatură a angajamentului"¹⁵, ca literatură a implicării fie pasionale, fie civic-utilitare. Privită din această permanentă "bătălie" între un imperativ al momentului diurn și unul de durată și memorie colectivă, literatura Marilor Clasici, cum aminteam în primul capitol, răspunde prin natura angajamentului unui impact major raportat la canonul estetic. Roland Barthes a sesizat bine această pendulare a literaturii între artă pură și artă socială: "*Literatura noastră ar fi deci mereu condamnată la acest du-te-vino epuizant între realismul politic și artă pentru artă, între o morală a angajamentului și un purism estetic*"¹⁶ În mare parte, apariția literaturii angajate, afirmă Benoît Denis, a apărut prin conjugarea a trei factori, operaționali și în cazul literaturii române: apariția unui câmp literar autonom, în care autorul de literatură făcea dovada apartenenței la "o aristocrație simbolică" și se implica în dezbateri publice, apoi nașterea intelectualului modern, care "*acaparează câmpul intervenției sociopolitice*", în fine, revoluția din octombrie 1917, care a dus la o politizare a câmpului literaturii, după care scriitorii erau etichetați de dreapta sau de stânga, scriitori angajați și neangajați.¹⁷ Fiind un act asumat de implicare, angajamentul în cazul scriitorului trebuia să împace cele două imperative, de care vorbea Sartre într-un eseu din 1948, o miză "estetică" dublată de o miză "etică".¹⁸

¹⁵ A se vedea Benoît Denis, *Littérature et Engagement*, Editions du Seuil, Paris, 2000.

¹⁶ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1981, p. 138.

¹⁷ Benoît Denis, *op. cit.*, p. 21–23.

¹⁸ «*deși literatura este un lucru și morală un cu totul altul, în fondul imperativului estetic discernem un imperativ moral*» (Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*),

Cazul lui Eminescu, de altfel al literaturii pașoptiste și postpașoptiste în ansamblul său, nu este nici pe departe nici primul, nici unicul, căci a avut buni și reductabili înaintași ori contemporani în această bătălie prin scrisul publicistic, de la Ion Heliade Rădulescu, Cezar Bolliac, la Caragiale ori Anton Bacalbașa. Momentul Eminescu în implicarea scriitorului în presă este practic a doua vârstă a ziaristicii românești, care confirmă ceea ce Mircea Eliade numea generația ”enciclopedică”, adică scriitorul angajat, care trebuia să răspundă atunci și repede mai multor comandamente, social, politic, cultural, frustrând în schimb pe autorul de literatură bună: *idealul literar* este devansat în pragul revoluției pașoptiste de un altul, *idealul național*. Așa se face că nu putem vorbi de individualități, corespunzând primului segment, ci de o generație, de un grup, antrenat în împlinirea celui de-al doilea deziderat¹⁹. Doar că la momentul său, angajarea publicistică a lui Eminescu nu l-a sacrificat pe poet, ci l-a complinit, îmbogățind zestrea scrisului său.

Întrucât vom poposi mult mai în detaliu și aplicat asupra satirei și formelor sale în scrisul eminescian, într-un distinct volum, rezervat exclusiv acestei forme literare la Eminescu, aici vom înregistra resursele și câteva din formulele literaturii angajate, în speță, a polemicii și pamfletului.

3.1. Resursele satirei eminesciene

Invocată copios multă vreme, după mișcătoarele vremi și ideologii, satira eminesciană n-a avut parte de un tratament la obiect, care să-i depisteze fundamentele, resursele, mobilurile și formele de manifestare. Mai mult chiar, în istoria destul de convulsivă a receptării operei lui Eminescu, satira a fost redusă doar la componentele ”la vedere”, adică la nivelul tematic,

”*acest imperativ moral fiind identificat de Sartre cu realizarea plenară a libertății de sine și pentru semenii*”, apud. Benoît Denis, *Op.cit.*, p.33

¹⁹ Vezi M.Eliade, *Tradiția enciclopedică*, în vol. *Despre Eminescu și Hasdeu*, Ed.Junimea, Iași, 1987

psihologizant, simplist, în funcție de care ideologii partinice își adjudecau porția de adevăr, deturnând semnificațiile adânci, peremptorii ale satirei. Pe de altă parte, încă nu s-a ajuns la lămurirea unui aspect de atitudine poetică, dacă nu de ontogeneză a spiritului satiric, adică, ce resorturi ale eului creator eminescian fac posibilă întâlnirea, în spațiul creației, a celor două aspecte temperamentale și estetice, un lirism vizionar, constructor de imagini ample, și alimentat de o filozofie existențialistă (o cosmogonie originală, metafizica iubirii, a vieții și morții, transcendența peisajului), pe de o parte, și un lirism protestatar, foarte activ în zona satirei, capabil de construcții strânse, prin proiecția poeziei realului într-o satiră colorată literar, pe de altă parte. Cele două tipuri estetice, sesizate de Popovici, în *Romantismul românesc* (1952), unul sceptic, elegiac, depresiv, care duce la solitudinea poetului în cetate, și altul activ, protestatar, optimist, radical, care angajează creatorul în plină istorie și eveniment, pare să împace comandamentele unui scriitor angajat sartrian, o dimensiune voluntară și una reflexivă.²⁰ Satira eminesciană, atât în fundamentarea ei ontologică, cât și în structurile formale, aparține acestui al doilea eșantion al romantismului românesc. Marca satirei nu vizează doar pe Eminescu. Trebuie s-o spunem, că, la momentul Eminescu, satira acumulase o tradiție în plină perioadă pașoptistă și după, prin condeiele lui Ion Heliade Rădulescu, Cezar Bolliac, Gr. Alexandrescu, V. Alecsandri, Mihail Kogălniceanu, așa cum am arătat. Ce aduce însă nou Eminescu sunt mutațiile estetico-literare în cadrul mai larg al satirei, multiplicarea resurselor satirei și amalgamarea formelor, până la obținerea unor forme hibride și polimorfe, specific eminesciene. Ca în orice satiră, componentele structurale organizează și textul eminescian pe tripartiția rolurilor : subiectul satiric (poetul revoltat), un obiect al satirei, în ipostaza generalizată a unei ținte, de regulă colectivă, și un mesaj satiric decodificat de receptorul-destinatar. Primul și ultimul răspund, în satira

²⁰ ”angajamentul, cum l-a conceput Sartre, se caracterizează esențial printr-o poziționare reflexivă, conștiința lucidă a scriitorului că aparține lumii ca și voința de o schimba”, Benoît Denis, op. cit., p. 36.

tradițională, unui comandament moral, încât până la un punct cei doi fac front comun împotriva destinatarului-țintă. Satiricul este temperamental un opozant, un revoltat și protestatar, față de o realitate aflată în moment de criză. Obiectul satirizat provoacă, prin criza și ruptura lui, revolta satiricului, care semnaleză o abatere de la norma socială, morală sau politică. În funcție de obiectul satirei, teoreticienii au departajat, în satiră generală, preocupată de grupuri, instituții, valori ideologice, partide și orientări culturale, și satiră personală, când obiectul este marcat atât istoric (cărui timp îi aparține), cât și identificat nominal, prin individualități patronime sau anonime. *Junii corupți* este una din primele satire versificate de Eminescu, datând din perioada blăjeană a școlii (1866). Perpessicius, în notele la acest poem, califică satira ca expresie a evenimentelor la care este martor Eminescu: ”Junii corupți este atât expresia acelor evenimente istorice, care treceau ecouri adânci în sufletul adolescentului, cât și a contrastului dintre marasmul vieții politice de la noi și renașterea poporului italian”²¹. Însă, dacă raportarea la eveniment și circumstanța contemporaneității înscrie textul în literatura angajată, structura și imaginarul satirei fac tranziția de la spontan și imediat la reflexiv și vizionar, un spațiu textual, numit de Derrida ambiguu, dar foarte bogat în resurse literare: ”în literatura angajată, locul angajamentului se desenează prin încrucișarea martorului ocular, are ar fi gradul zero, și ficțiunea, care ar fi modalitatea cea mai înaltă și autentică”²². Căci, angajamentul scriitorului satiric, prin actul scrierii de satire, transmite receptorului și o viziune proprie asupra lumii, care dă seama despre atitudinea și reacția sa, dar care și antrenează, prin patosul angajării, deopotrivă reacții ale publicului. În acest câștig literar constă ficționalizarea satirei eminesciene. Eul satiric în acest poem își asumă propriul text ca satiră, fiind prezent în text, în mod explicit. Detașarea reflexivă, ca atribut al satiricului poziționează aici rolurile în raport de

²¹ Cf. Perpessicius, Note, în vol. M. Eminescu, *Poezii timpărite în timpul vieții*, I, Fundația pentru Literatură și Artă Regele Carol II, București, 1939.

²² Derrida, apud. Benoît Denis, *op. cit.*, p. 48.

opozitie, eul satiric undeva situat deasupra obiectului satiric, iar directia de actiune indica aceasta ascendentă a primului în raport cu al doilea, ”*La voi cobor acumă*”. Părăsind astfel postul de simplu observator, aparent neutral, eul satiric se implică, acționând și instrumentând satira cu un întreg arsenal de arme de luptă. Pricina angajării în această bătălie o constituie obiectul satiric, aici identificat în destinatarul-țintă, junimea coruptă. Între acest joc al satiricului, un joc asumat gratuit, profetic chiar (”*Deși știi c-a mea liră d-a surda o să bată*”)²³ și configurarea adversarului, prin închegarea unui portret colectiv desfigurat până la distrugere și descompunere definitivă, satira eminesciană înaintează gradual în intensitatea tonului și vervei pamfletare. Ca destinatar-țintă, pe care-l provoacă direct, adversarul se găsește permanent descoperit în crizele sale de identitate. De aceea figurația acestui portret caricatural recurge dominant la metaforele descompunerii anatomice (fierea, vinele, ochii, fruntea, brațele, sângele) printr-o disecție a fazelor căderii în anorganic. Corupția fizică și corupția morală, care duc la moartea oricărui spirit de trezie sau a unei inițiative de acțiune constructivă, duse până la dezagregare și golire de substanță a obiectului satiric, culminează cu apelativul oximoronic ”*oameni morți de vii*”. Coborât, cum am văzut, pe terenul de bătălie al adversarului, eul satiric recurge la tehnica bumerangului, acuzațiile sunt întoarse împotriva obiectului. De aceea, acuzațiile în cascadă de imprecății copleșesc și încercuiesc practic ținta, nedându-i altă alternativă decât trezirea și lupta. Atacul merge până acolo încât devine înfierare și stigmatizare definitivă, prin metafora animalieră (”*Blestemul în invoc /.../ Ca să vă scriu pe frunte, ca vita ce se-nfiară/ Cu fierul ars în foc*”). Viața plină de orgii, nopțile în beții, ponegrirea sentimentelor tinereții, sfârtecarea minții și sufletului, aceste bombardamente ale acuzării înaintează imperativ, conform creșterii tensiunii satirice, spre provocarea unei reacții și atitudini în obiectul satiric.

²³ Marc Angenot înscrie statutul eului satiric sub semnul Profetului, în imaginea *vox clamans in deserto*, în vol. *La parole pamphlétaire*, Ed. Payot, Paris, 1982.

Imperativele ”sculați-vă”, ”încingeți-vă”, rostite ca ultimatum de eul satiric, sunt dublate de figurile argumentării, prin autoritatea istoriei eroice a urmașilor romani. Modelul italienilor care au pornit pe calea libertăților, renăscând idealurile din propria cădere, funcționează aici ca argument-soluție la starea inertă și coruptă a tinerimii române. Numai că satira eminesciană alunecă din revoltă și imprecăție în același scepticism al celui singuratic care propovăduiește în van idealul libertății (”*În darn răsuna vocea-mi de eco repetită*”, ”*Și stau singur și caut*”). Statutul eului satiric în acest poem de tinerețe complinește cele două funcții ale scriitorului angajat, cea de pedagog ”*care vrea să instruiască, să facă cunoscută și înțeleasă realitatea, /.../ dar și cea de tribun care dirijează mulțimea mobilizând-o în jurul său prin forța incandescentă a cuvântului său*”²⁴. Nu întâmplător, în caietele eminesciene de laborator al acestei poezii apar bruioane care trimit la vocația profetic-oraculară a satiricului, printr-un semn de echivalență între eul satiric și imaginea profetului: (”*Deși stiu c-a mea liră/ Cântarea-mi = Profetul*”).²⁵

Cele două tendințe ale eului creator devin complementare în spațiul satirei eminesciene, din moment ce însuși lirismul poate organiza și un text de satiră. În general, sarcasmul și invectiva, doar două din instrumentarul satirei, sunt mobiluri ale unui lirism al revoltei și indignării, al protestului, astfel că atât lirica filozofică, cât și cea satirică, sunt aspecte ale aceluiași eu. Regăsim, pe filiera clasică a satirei, imaginea poetului latin, *poeta vates*, cu vocația sacră a cuvântului profetic, dar și vocația de războinic, capabil să suscite reacțiile mulțimii. Satira se înscrie eminescian acestui *genus irritabile*, un lirism profetic și misionar pentru Cetate. Sub statutul unei poezii a convergenței contrariilor (*coincidentia oppositorum*), satira eminesciană face joncțiunea dintre lirismul pur și cel mediat de satiră. Și dacă avem în vedere că Eminescu publică satirele în versuri (*Ai noștri tineri*,

²⁴ Benoît Denis, *op.cit.*, p. 60.

²⁵ Cf. Perpessicius, Note la *Junii corupți*, în *ed.cit.*

Sonetul satiric, criticilor mei, Scrisorile, Junii corupți) aproape simultan cu angajarea sa în presa timpului, avem întreaga paletă a formelor satirei și în zona prozei publicistice. Semnalăm aici doar un aspect al unității scrisului eminescian în registrul satirei. Invectivele din portretul caricatural, anatema, din partea a doua a *Scrisorii III* vin în poezie după o serie de articole de la *Timpul* (perioada 1880-1883), când satiricul angajează vii polemici cu C.A.Rosetti și Brătianu, vizând gruparea liberală, instituțiile create de ea (justiția, finanțele, învățământul public, cultura). Expresii sarcastice, metonimii în planul stilisticii satirice, cochetând cu caricatura și injuria animală, precum "stâlpi de cafenele", "preotul minciunii", "crăcănații și cocoșații", "hidoasa pocitură", "pui de fanarioți", "civilizație calpă", "strânsură de palavragii", sunt doar câteva din invectivele și injuriile răspândite în proza publicistică a lui Eminescu, care au trecut în diatriba din poemul amintit: "Tot ce e perfid și lacom, tot Fanarul, toți iloții./ Toți se scurseră aicea și formează patrioții./ Încât fonfii și flecarii, găgăuții și gușații./ Bâlbâiți cu gura strâmbă sunt stăpânii astei nații".

O resursă polimorfică, cu multiple deschideri, vine dinspre satira formală în versuri, socotită cea mai prolifică la noi în perioada postpașoptistă. Lirismul ei, în cea mai bună tradiție latină a genului, constă în folosirea epitetului și metaforei conotate negativ, sarcastice, care compun un tablou grotesc până la desfigurare. De altfel, caricatura este unul din procedeele cele mai fecunde pentru condeiul ziaristic al poetului, încât, prin definiție, satira se deschide și spre un comic satiric. El rezultă din contrastul dintre poziția socială, politică, morală a celor investiți să guverneze țara, și practicile ilicite, haosul economic, despuierea țării. Verbul eminescian transpune o situație răsturnată, o lume pe dos: "Nu sunt oamenii la locul lor, nu sunt ceea ce reprezintă. Compararea între ceea ce sunt într-adevăr, nimica toată, și ceea ce reprezintă, demnități înalte ale statului, escitează râsul și ironia cititorilor"²⁶.

²⁶ [În numărul nostru de vineri], în M. Eminescu, *Opere*, vol. XI, Ed. Academiei, București, 1984, p. 145.

Tabloul acestui scenariu intră în zona comicului buf, în care personajele-bufoni politici joacă cea mai sinistră scenă în teatrul public. Secvențele de satiră din *Scrisoarea I, III*, și din poemele amintite mai sus uzează de toate instrumentele prozodice specifice satirei formale: alexandrinul, dactilul, într-o alternanță de ritmuri cu cezura situată abrupt, la mijlocul versului.

Un caz de satiră, construită pe tehnica autosatirei, dar care a provocat multe nemulțumiri și neînțelegeri de la contemporanii lui Eminescu, este poemul *Epigonii*. Ar merita, poate, un studiu de analiză a receptorului-public al poeziilor lui Eminescu, care ne-ar ridica întrebarea dacă Eminescu a avut un public adecvat pentru o receptare adecvată a mesajelor din poemele sale, chiar cele din satire. Ne oprim aici la poemul *Epigonii*, datând din perioada vieneză, și pentru că e printre primele poeme cu care Eminescu ia contactul cu Junimea, cu Titu Maiorescu și cu Iacob Negruzzi de la *Convorbiri literare*, cel puțin trei din primul său, să zicem, public avizat. Ne aflăm la anul 1870, la câțiva ani după ce literatura română avea un gen de îndrumar critic, prin *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, care fixase câteva norme canonice ale poeziei. La un an de la intrarea lui Eminescu în societatea Junimii apare cel de-al doilea studiu al lui Maiorescu, de critică axiologică, *Direcția nouă în poezia și proza română* (1872), prima tentativă de ordonare și clasificare a poeziei românești. Este studiul unde Eminescu este cuprins cu trei poezii-lucru absolut remarcabil pentru un poet aflat la începuturile sale și care a răspuns prin cele trei poezii exigențelor criticii maioresciene-, printre care și *Epigonii*. Poezia fusese citită în Junimea, după Amintirile lui Iacob Negruzzi, astfel că atmosfera și spiritul societății erau dominate de ideile lui Maiorescu, un Maiorescu sigur pe preceptele sale, dacă luăm în calcul că ideile din apropiatul studiu ce va apărea în 1872 erau deja cunoscute și fixate în publicul junimist. Cât despre poemul în discuție, reacția junimiștilor este tipic maioresciană, apreciază poezia în realizarea ei, dar are rezerve în concepție și viziune²⁷. Că reacția adversă față de atitudinea de

²⁷ ”Epigonii care iarăși a făcut mare efect în societatea noastră din cauza

exaltare a poeților din trecut la Eminescu aparține lui Titu Maiorescu ori, prin contaminare, junimiștilor în numele cărora vorbește Iacob Negruzzi, nu aduce modificări de substanță în a contura acum un public destul de rezervat, dacă nu opac la mesajul din poemul incriminat, în speță un public care nu percepe mesajul satirei eminesciene. Să recapitulăm cele reproșate poeziei de studiul lui Maiorescu amintit, idee reluată din portretul făcut lui Eminescu, ("iubitor de antiteze cam exagerate"): "*Epigonii cuprind o antiteză foarte exagerată. Pentru a arăta micimea epigonilor, se înalță peste măsură poezii mai vechi, și lauda ditirambică a lui Țichindeal, d.e., și a lui Heliade cu greu va putea încălzi cetitorii mai critici de astăzi*". Pare azi de-a dreptul nefondată această apreciere negativă și de neînțeleles reticența maioreșciană, când calificativele date tot în acest volum de critică sunt perfect adaptabile tocmai la poemul în cauză, anume "*farmecul limbajului și concepție înaltă*". *Epigonii*, da, este un poem eminescian de *concepție* și viziune înaltă, așa cum corectează optica junimiștilor tocmai scrisoarea explicativă asupra poemului pe care o adresează Eminescu: "*Poate că Epigonii să fie rău scrisă. Ideea fundamentală e comparațiunea dintre lucrarea încrezută și naivă a predecesorilor noștri și lucrarea noastră trezită dar rece... e ruptura între lumea bulgărului și lumea ideii*".²⁸ Ovid Densușianu a arătat într-adevăr că Eminescu nu s-a lăsat influențat de ce se discuta la Junimea, pe acest subiect și "*nu știm dacă nu dezaproba uneori atacurile împotriva trecutului nostru literar*"²⁹. Am dat aici acest mic dosar de istorie literară a poemului, pentru a lămurii dacă e vorba de principii în receptarea poemului ori de percepție deformată, dacă nu și de una și de cealaltă. Ca principiu, Maiorescu reclamă în studiul său un aspect de structură. Îi scapă criticului sensul antitezei eminesciene din poem, anume că nu devine o figură-trop și o figură de compoziție, la

frumuseții versurilor și originalității cugetării. Negreșit că în fond nu era cu puțință să ne unim cu părerile lui Eminescu", Iacob Negruzzi, *Amintiri din Junimea*, apud. Perpessicius, Note la *Epigonii*, ed. cit.

²⁸ Apud. Perpessicius, în Note la *Epigonii*, ed. cit.

²⁹ Ov. Densușianu, *Epigonii lui Eminescu și Junimea*, apud Perpessicius, în op. cit.

nivelul ansamblului. Or, acest ansamblu a fost gândit (concepția înaltă) de Eminescu pentru a pune în raport două tipuri de atitudine față de actul de a scrie: o literatură a faptei și simțirii în limba română, a trăirii și a credinței în forța cuvântului ("lumea ideii"), din literatura înaintașilor, și o literatură mai mult a rostirii, reci, fără sentimentul unui ideal făptuitor, nici măcar făptuitor de limbă, în cazul epigonilor. Această viziune-concepție a făcut ca antiteza să iasă din cadrul secvențial ca figură pur stilistică, mult mai restrânsă și restrictivă, și să devină figură de compoziție, mai deschisă și maleabilă, permițând infuzia meditației și a satirei. Același Maiorescu nu a receptat antiteza ca formă de organizare textuală a poemului, chiar până la nivel prozodic, în care Eminescu a reușit să facă sinteza unor forme literare diverse, aparent ireconciliabile, precum pasaje de epopee eroic-mitică cu cele de satiră (autosatiră) și meditație în final. Este cheia la ceea ce avansam în paginile anterioare, anume cultivarea polimorfismului textual, fundamentat ca atitudine pe depășirea canonului estetic. Nu în ultimul rând, reacția adversă a lui Maiorescu și a junimiștilor față de exagerările eminesciene din *Epigonii* pune și o problemă de etică a receptării. Din capul locului, Maiorescu vorbea aproape obsedant de generația trecută "veche și decăzută", pentru a face loc generației sale, noi și moderne. Or, Eminescu s-a așezat din start în acest poem pe o poziție obtuză afirmațiilor lui Maiorescu și viziunii junimiștilor, răsturnând practic ierarhiile și poziția între înaintași și contemporani. Să mai amintim, în treacăt, că studiul-etalon asupra poeziei de la 1867 evită în mod evident scrierile satirice, discreditate printr-o atașare la scrierile politice și respinse categoric de estetismul pur al teoriei sale. Dacă mai amintim că poemul are în manuscrisele eminesciene și titlul *Skepsis*, găsim în această numire și vocația unei poezii de concepție, de judecată, modelată de un anumit scop sau de intenția unui mesaj, nereceptat ca atare de junimiștii lui Maiorescu, și care s-au mărginit la a reproșa poeziei doar un aspect de stil.

Epigonii are în partea a doua toate determinantele unei satire: poziția eului satiric, aici trecut prin vocea autosatiricului, obiectul satiric-literatura

contemporanilor, o literatură de spoială, fără trăire faptică (*"Oamenii din toate cele fac icoană și simbol"*), mesajul satiric-semnalul de alarmă pe care-l trage privind literatura care trăiește doar prin frazeologie fadă (*"lumea bulgărelui"*), instrumentarul satiric, de la interogația acuzatoare la figura cadaverică cu haină de purpură (*"Își pun haine de imagini pe cadavrul trist și gol"*), până la limbajul degradării (*"mânjim", "cârpim", "privim reci"*).

O resursă textuală a satirei, folosită, prin medierea altui text, ori a unei situații obișnuite, cunoscute, din cu totul altă zonă, este și parodia. Funcția ei satirică, bazată pe imitarea stilului și ridiculizarea viciilor liberalilor, crește cu cât referentul textual sau situațional se află în tabăra politicianilor iluștri, din familii de aristocrați, cu stagii vechi în politică. Fie că îmbracă forma pastișei satirice, uzând de stilul cronicăresc, ca sugestie a unei politici desuete, anacronice, ca-n bucata *Economia națională și D.A. Vlădescu*, fie că uzează de stilul biblic, pentru a-l întoarce împotriva ministrului instrucțiunii publice, o parodie de contrast, din pamfletul/ *Preaosfinția sa M. Chițu*/, parodia în ambele cazuri construiește caricatura individuală, prin filtrul parodic al textului. Parlamentul însuși, sub liberali, devine obiectul unei parodii satirice, în care actorii acestei farse instituționalizate joacă o comedie ironică. Procedeu exploatat, prin dublă țintă, de această formă satirică este citatul-bumerang, preluat de Eminescu din presa liberală (*Românul*), pentru a-l folosi ca argument al atacului decisiv.

3.2. Polemica și pamfletul

Din păcate nu avem încă la îndemână o antologie de texte polemice, în speță, textele puse în oglindă, în acest dialog polemic dintre Eminescu, de la *"Timpul"*, și C.A. Rosetti, de la *"Românul"*. Polemica de presă angajată de cei doi redevibili jurnaliști condeieri, urmărită de la debutul până la stingerea ei, ar scoate în evidență valențele logicii strânse și argumentației în conținut, ca și ancorarea/raportarea la referent, în favoarea lui Eminescu, față de excesiva

personalizare a discursului, abateri de la logica demonstrației și un patos ad-personam, în cazul celui de-al doilea. Am putea caracteriza discursul polemic al lui Eminescu drept unul de tip raționalist, construit structural în jurul unui adevăr cu statut de axiologem; în funcție de gradul de criză al acestui obiect central se derulează și pulsează intensitatea polemică. Să amintim aici că exercițiul jurnalistic al polemicii l-a făcut Eminescu deja la *Federațiunea* lui Alexandru Roman de la Budapesta, ziar al românilor deputați care a cultivat presa de atitudine în spirit cartezian. Reminiscențe ale unei asemenea practici textuale se regăsesc și în activitatea publicistică de la *Timpul* din București. O idee menținută la rang de normă în dialogul polemic o întreține Eminescu atunci când califică starea și statutul polemicii din societatea românească a timpului, care s-a depărtat de la civilitatea unui asemenea angajament public: ”*Caracterul obștesc al luptelor din viața publică a românilor e că în mare parte nu sunt lupte de idei, ci de persoane*”³⁰. De aici departajarea făcută între cele două tipuri de polemică, polemica *ad-rem*, ”*care dovedește adevărul în sine*”, și polemica *ad-hominem*, ”*care arată că adversarul a susținut sau făcut însuși lucrul pe care azi îl combat*” (*În orice discuțiune*). O formă de a deturna funcția și scopul polemicii este substituirea obiectului cu simulacrul său, a adevărului cu minciuna, a ideii cu persoana, în termeni eminescieni, a logicii cu ”*erietica*”. Cum adevărul se impune printr-o logică a sa, atunci și expresia în polemică trebuie să respecte această minimă condiție. Discrepanța dintre fondul discuției și expresie măsoară, în limbaj eminescian, distanța dintre pamfletul polemic, cu vocație constructivă, și pamfletul ridicol, cu efect de discreditare a autorului: ”*Dacă combateți formele exterioare ale fondului, băgați de seamă a o face din punct de vedere absolut estetic, rece și judecător raționalist al formei, combateți-o cu rigoarea și seriozitatea convicțiunii, nu cu pamfletul ridicol și fără preț, care detrage întodeauna mai mult autoriului său decât celor persiflați prin el.*” (*O scriere critică*)³¹

³⁰ *Caracterul obștesc al luptelor*, în M. Eminescu, *Opere*, X, Ed. R.S.R., București, 1989, p. 307.

³¹ M. Eminescu, *Opere*, IX, Ed. Academiei R.S.R., București, 1980, p.82

O deschidere spre eseu, retorică a persuasiunii și a demonstrației logice, strâns articulate în jurul obiectului, produce satira eminesciană venind dinspre discursul polemic. Întreaga publicistică eminesciană se organizează pe această structură dialogică, în care partenerul de discuție este fie imaginar, fie identificat. Ca tip de text, discursul polemic are la bază textul interlocutorului, pe care satiricul îl demontează în toate compartimentele sale de manifestare (logică, formulare, viziune, știință, retorică, stil). Trebuie să amintim că în istoria publicisticii românești, polemica eminesciană a impus un profesionalism al scrisului gazetăresc, prin organizarea superioară a ideilor și respingând atacul la persoană. Abia cu Nicolae Iorga mai putem vorbi de o altă vârstă a discursului polemic de înaltă ținută intelectuală și estetică. Cât timp polemica menține dialogul în sfera ideilor, probează cu argumente logice și are o ținută urbană, prin respectarea opiniilor celuilalt, duelul polemic se înscrie în zona satirei și ironiei. Complementaritatea dintre logică și adevăr dă motivație polemicii loiale și nu recuză poziția dușmană a oponentului. De aici metafora instituției polemicii eminesciene ca *justiție*: *”Ura noastră pentru voi nu va mai fi un simțământ, ci o rațiune, nu psihologie ci logică. Și e teribilă ura cea surâzândă a logicei-ea e justificată, căci e justiția.”*³². De aceea și instrumentarul polemicii la Eminescu recurge la ironie și satiră, ca acte de creație, care dau seama de aptitudinile eului creator și disqualifică instrumentarul celuilalt, care, lipsit de imaginație, recurge facil la polemica *ad-personam*, un pamflet ieșit dintr-o psihologie surexcitată. Pe această cale se anulează însăși natura dialogică a discursului polemic, maieutica ideilor. Depărtarea de obiect, însoțită de pervertirea instrumentelor polemicii (calomnie, minciună, înjurătură, sofism) conduce la discreditarea relației polemice și, deci, a adversarului, a persoanei sale umane: *”dreptul de-a înjura nu poate rezulta decât din dovada că adversarul e un mișel în ceea ce privește caracterul său. Căci erorile sale de cugetare, lipsa de judecată,*

³² *Educațiune și cultură*, în vol. M. Eminescu, *Opere*, vol. IX, Ed. Academiei RSR, București, 1980, p. 447.

defectele minții dau cel mult dreptul la satiră și ironie; un argument solid e mai tare decât o mie de oameni."³³

Ironia în zona limitrofă a sarcasmului sau ironia construită de text, prin exploatarea nuanțelor ei literare, alimentează ziaristica eminesciană și la nivelul altei resurse satirice, pamfletul, cu certe calități literare³⁴. Formă hibridă, născută la granița dintre literatură și publicistică, și care începe să se autonomizeze tot mai mult, pamfletul eminescian traduce o reacție angajată a eului creator, prin mijlocirea unui stil și a unui limbaj specifice. Tehnicile predilecte ale satiricului pamfletar, ca arme ale caricaturizării și ridiculizării, oferă o mutație esențială în poetica genului, după vârsta inaugurală a lui Heliade Rădulescu și Cezar Bolliac. Formal, pamfletul eminescian se organizează narativ, în jurul unor nuclee epice alcătuite din scene epice din viața socială, politică. Terenul favorit e spațiul politic, întrunirile parlamentare, electorale sau guvernamentale. Pe această scenă intră în joc "actori", politicieni, literați, academicieni, profesori. Urmează apoi partea retorică a discursului, prin reactivarea dimensiunii polemicii, o demontare a discursului advers, a mijloacelor acestuia, pentru ca, în final, să intervină vocea pamfletarului justițiar, fie printr-o intervenție directă, manifestă, în text, fie trimitând săgețile în categoria respectivă, prin imprecăție (ca-n *Scrisoarea III*) sau prin portret caricatural construit pe figurația simbolului și alegoriei (ca-n cazurile politicianilor Brătianu, C.A.Rosetti, Petru Grădișteanu, din publicistica de la *Timpul*).

De la pamfletul *ad-personam* practicat de Heliade Rădulescu ori Gr. Alecsandrescu, la pamfletul-invectivă din *Scrisoarea III*, vizând gruparea liberală, progresul în valoarea literară a acestei forme literare este unul de substanță lirică. Asistăm la o primă distincție formală, alexandrinul uniform în măsură de 14 silabe la Heliade trece la Eminescu în combinație

³³ [*Cea mai slabă dintre apucăturile sofistice*], în vol. M. Eminescu, *Opere*, vol. XI, ed. cit., p.100.

³⁴ O serie de procedee, figuri stilistice pe alte texte eminesciene, le-am inventariat în studiul nostru, *Pamfletul ca discurs literar*, Ed. Minerva, București, 1999.

cu troheul, amplificând timbrul și ritmul poeziei de imprecuație. O altă mutație susținută de modificarea raportului dintre hexametrul dactilic, în combinație cu iambul și cu alexandrinul specific satirei, aduce cu sine un raport de organizare structural-funcțională a satirei la Eminescu. În același poem, *Scrisoarea III*, acest raport induce o mișcare de la oda eroică, susținută de un ritm armonic, la pamfletul-parodie a eroicului, scandat prin dizarmonii și ruperi de ton. O viziune feerică, de plinătate cosmică, în prima secvență (*”Pe când oastea se așază, iată soarele apune/ Voind creștetele-nalte ale țării să-ncunune”*) este ultragiată de una scatologică și desfigurare umană, în partea a doua (*”Spuma asta-nveninată, astă plebe, ăst gunoi/Să ajung-a fi stăpână și pe țară și pe noi”*). Lirismul vizionar, constructor de imagini ample, epopeice, din prima parte, își asumă aici un lirism pamfletar, care disqualifică și aplică anatema asupra obiectului.

Cele două aspecte ale eului, lirismul vizionar și cel protestatar, devin vocile principale din orchestrația operei eminesciene. Ele angajează o literatură de luptă, în care se întrec poetul și ziaristul. Tocmai lirismul, de care aminteam, alimentează și substanța invectivei, în imagini poetice de mare rafinament. Avea dreptate Al. Paleologu, într-o intervenție din 1974, când argumenta caracterul puternic subiectiv (liric) al invectivei din pamfletul eminescian, ca expresie a geniului care mănuieste cu dexteritate instrumentul satirei: *”Invectiva poate fi vitriolantă în expresia ei, dar trebuie să fie sublimă și pură în incandescența ei pasională. În pamflet trebuie geniu.”* (Simțul practic).

Dacă acceptăm că publicistica eminesciană este un mozaic de texte plurifuncționale pentru o literatură a evenimentului, nu întâmplătoare este dinamizarea prozei jurnalistice prin infuzia unui lirism care structurează toate formele, de la eseu, discurs polemic, la artă retorică, pamflet, artă scenică. Polimorfia textului eminescian, sesizată aici și la nivelul satirei, face posibilă trecerea cronicii de eveniment, specifică jurnalisticii, într-o structură și formă de literatură. Alegorii, parabole, discursuri didactice,

o sumă de figuri retorico-stilistice (ironia, antifraza, litota, oximoronul, dialogismul, mitologisme) construiesc un text de literatură, dincolo de efemeritatea obiectului satirizat, care l-a generat. Prin funcții, natură și forme, satira eminesciană reprezintă un agreement poetic, cu nimic mai prejos decât vizionarismul liric al poeziei sale. În plus, momentul Eminescu în evoluția scrisului incendiar își pune pecetea pe întreaga literatură satirică românească, de la Nicolae Iorga, Tudor Arghezi, G. Călinescu, până la Geo Bogza, Octavian Paler sau Mircea Dinescu.

4. Probleme de poetică eminesciană

4.1. Scrisoarea-eseu în proza eminesciană

Concentrarea epicului pe spații restrânse și convocarea în cadrul aceleiași secvențe a mai multor structuri narative, prin dispersia rolurilor epice și ierarhizarea nivelurilor epicului pe straturi eterogene de text, sunt câteva din elementele modernității prozei eminesciene. Actul de creație însuși devine un joc subtil al poetului care se-ncearcă pe dimensiunea orizontalității, reclădind în proză edificiul liric în jurul axului vertical al poeticității. Proza eminesciană este spațiul de generare și manifestare a relațiilor intertextuale, înțelegând intertextualitatea în sens genettian, o ”*relație de coprezență între două sau mai multe texte. (...) prezența efectivă a unui text în altul*”³⁵. Asemenea texte supraetajează discursul narativ, ambiguizând epicul prin ruperi de stil, ton, prin intarsii lirice de sudură, breșe epice ori ”*enclave discursive*”. Adoptând acest cod/ mesaj al intertextului, proza eminesciană iese, din capul locului, de sub incidența oricăror criterii de ordonare și refuză clasificări după anumite specii ale epicului.

Fragmente de *proză poetică*, scrisorile din corpusul nuvelor eminesciene devin repere ale textului-mată, focalizând, pe de o parte,

³⁵ Cf. G. Genette, *Palimpsestes*, Ed. du Seuil, Paris, 1980.

epicul într-un punct tensional, ori dispersând epicul pe nivele narative, descentrate și divergente. Aceste două acțiuni, prin opoziționalitatea lor, denivelează fluxul epic, acolo unde el pare că trenează pe o linie monotonă, lipsită de spectaculos și imprevizibil. Statutul lor incert, dar impus de o anumită regie a textului a fost și este, din obișnuința unei lecturi liniare, nesesizat și eronat raportat la unitatea ansamblului epic. Or, paradoxul constă tocmai în caracterul lor independent față de scenariul narativ care le încorporează, și în conștiința disciplinării textului, căruia îi fundamentează centrul epic. Ambele deschideri se regăsesc în conceptul *scrisorii-eseu*, ca parte integrantă a *literaturii de idei*³⁶, texte ce instituie un alt eu narator, o altă formulă epică și un alt destinatar, decât cele ale textului-mamă. Autorul unor asemenea scrisori (Dionis, Euthanasius, Ieronim) este el însuși un creator, o fire reflexivă, care transformă actul epistolar din simplu contact între doi parteneri în spațiul manifest al unui discurs narativ cu întreg arsenalul epic adiacent. El dublează regizorul scenariului epic, uneori îl depășește în măiestria ordonării materialului. Formula epică este cea a *scrisorii deschise*, trimisă atât spre un alt personaj al secvenței narative, cât și spre un destinatar universal, în ficțiunea receptorului (un public cultivat, profesionalizat chiar). De aceea concepem scrisoarea-eseu din proza eminesciană drept un tip de *discurs persuasiv* (doxologic, care impune o opinie în materie), *simptomatic* (ce referă despre anumite stări, concepții, idei ale autorului scrisorii) și *entimematic* (reflecții organizate în silogisme și paradoxuri). Eseul reclamat de aceste trei deschideri convoacă la rândul-i trei formule retorice: una *narativă* (scrisoarea bazată pe enunțuri evenimentțiale), una *descriptivă* (construiește un tablou folosind catalogul epic al temelor) și una *discursivă* (scrisoarea emană enunțuri entimematice). În edificiul epic, astfel de popasuri narative capătă statutul unor crochiuri lirice, subtilizând întreaga substanță epică pe linia generalizării, specifică disertației eseului. Caracterul intim al epistolei

³⁶ Cf. Marc Angenot, *La parole pamphlétaire*, Payot, Paris, 1982.

se estompează într-un enunț care face publică o realitate-capcană în care cade autorul, destinatarul identificat și cel ficțional. Din start, microtextul scrisorii iese de sub incidența conjuncturalului și concentrează atributele literarității polarizând întreaga atmosferă a ansamblului epic.

Momentul și locul unde apar scrisorile în textul epic nu este întâmplător. Scrisoarea vine în momente de răscruce în viața și evoluția personajului, așezându-se în secvențele de ruptură epică și de răsturnare de situație. Ceea ce fusese *realitate a visului* pentru perechea Dionis-Maria, împlinirea erotică în spațiul selenar, devine în scrisoarea lui Dionis conștientizarea distanței dintre ei și o despărțire atât de imaginea fictivă, cât și de cea reală. Secvența de legătură de după epuizarea scrisorii aparține regizorului textului nuvelei, care complotază împotriva principiilor exprimate de Dionis în epistola către Maria și insinuează o posibilă negare a ideilor eroului. Transferul între starea de așteptare a eroului și atitudinea solidară a naratorului are drept efect o reacție pozitivă din partea destinatarului și, implicit, o regăsire a cuplului în real. Compromisul tacit dintre cei doi actanți a impus, în acest moment narativ, prezența epistolei lui Dionis. În *Cezara*, scrisoarea lui Euthanasius către Ieronim apare într-un moment- semnal, ca avertisment pentru primejdia ispitei erosului. Modelul pictural "Căderea îngerilor" stă sub semnul preceptelor morale impuse de codul scrisorii bătrânului sihastru. Rândurile lui sunt chemate în gând să dea seamă de "durerea mândră" reclamată de figura lui Adonis din tabloul comandat. Scrisoarea-răspuns a lui Ieronim către Cezara ia drept carte de morală și conduită erotică tocmai codul din scrisoarea-eseu a lui Euthanasius. Momentul însă suferă o modificare în comportamentul eroului, astfel încât după răspunsul lui Ieronim către Euthanasius, vocea epistolierului complotază și aici împotriva concluziilor la care a ajuns eroul. Fragmentul de scrisoare care mărginește schimbul de replici între Ieronim și Cezara, conștientizează din afară o stare reală care, din potență, a devenit act ("*O iubești, fătul meu, fără s-o știi. Cinis et umbra sumus*").

Regizorul secvenței narative este aici camuflat, lipsind textul de orice sugestie a scrisorii trimise ori primite.

Fragmentele epistolare întretin între ele un fel de dialog subiectiv în care partenerii-epistolieri (Euthanasius și Cezara) își dispută fiecare poziția față de destinatarul comun, primul instanță morală a ascetului, al doilea, ispita erotică a pasionatului.

Să remarcăm în cazul ambelor texte epice atitudinea polemică a scrisorilor în raport cu regizorul scenariului narativ (autorul pentru *Sărmanul Dionis*, Euthanasius pentru *Cezara*), o polemică de idei cu rădăcini într-o ironie subînțeleasă, elemente cheie ale eseului. Aceasta așază scrisorile în raportul de independență față de textul de bază, cum am anticipat.

Formula de adresare a scrisorilor recurge în ambele cazuri la un truc metaforic în prima nuvelă ("*Stea*"), și un apelativ creștin în a doua ("*Iubite în Cristos nepoate*"). Ambele formule recurg la un înalt grad de generalizare, prin încuibarea oricărei urme de identitate într-un simbol care statuează condiția personajului-destinatar. Din formulare, emițătorul se sustrage oricăror repere despre sine, emanând scrisoarea unui posibil fictiv destinatar, dacă nu, prin revers, el însuși interlocutorul propriilor meditații. Scrisoarea ca o cumpănă a gândirii aflată într-un moment de criză. În ce privește numele, conștientizat în prima epistolă, a lui Dionis, acesta traduce tot un simbol, proiectat pe condiția mediatoare a eroinei³⁷. În cazul lui Ieronim, apelativul Cezara, absent atât în scrisoarea de răspuns către femeie, cât și în cea de conștientizare a unei stări erotice, către Euthanasius, refuzul numirii răspunde profilului femeii agresive ("*agresiunea inocenței femeiești*") din însemnările sihastrului³⁸. Numirea înseamnă și o luare în posesie, absența o eliberare, un refuz, venit din orgoliul demonic-rece al lui Ieronim.

³⁷ "*Când au funcția mediatorului între pământ și cer, se numesc Maria (Maria e varianta angelică a feminității)*", în Ioana Em. Petrescu, *Cursul Eminescu*, Cluj, 1991.

³⁸ "*Atunci când eroinele au o voință imperială (a instinctului), se numesc Cezara*", Ioana Em. Petrescu, *op.cit.*, p. 103.

Structura scrisorii-eseu dă și funcțiile acestui micro-text. O dezvoltare hermeneutică, în construcții de propoziții afirmative și negative, de întrebări și răspunsuri, înlănțuiri de silogisme bazate pe paradoxuri și definiții ("Moartea-i un moment, disperarea e tâmpă", "De ce sunt în lume eu când tu ai fost menită să fii?"), în *Sărmanul Dionis*, ele aparțin autorului de eseu. E vorba atât de un *eseu-diagnostic* (care reclamă o anumită stare psihologică, o predispoziție la scris), cât și de *eseul-meditație* (care teoretizează niște adevăruri ale cunoașterii umane)³⁹. Poate de aceea, actul persuasiv bazat pe o demonstrație aplicată și una teoretică, axiomatică, înclină spre *negativitate*, atitudine care circumscrie hegelian ironia romantică. Maria *nu cunoaște, nu știe, nu-și poate închipui* omul, misterul iubirii lui nihiliste. Raționamentul lui Dionis expune în paradoxuri, oximoroni și sintagme antifrastructive o dialectică la care are acces doar Dionis. Procedeele retorice în sine, ca și deplasarea accentului de la destinatar spre autorul scrisorii, sunt sursele unui *lirism reflexiv* care imprimă fluxului epic timbrul unei proze poetice.

Popasul epistolar din *Sărmanul Dionis* are o funcție compensativă, substituind visul unei realități violente de negație. Este scrisoarea ce recuperează plinul oniric.

O regie narativă care acumulează datele eseului printr-o formulă descriptivă părăsește zona liricului, în scrisoarea lui Euthanasius către nepotul său. Apar aici și indici ai stării de a scrie. Prea plinul locurilor și al zilei din insula bătrânului dau și tonul scrisorii, care se așterne paginii scrise prin invazia naturii din preajmă în toposul intim-afectiv al autorului, el însuși narator-martor-confesor. Topografierea universului paradisiac al insulei dă naștere unui excelent *eseu plastic*, prin care regizorul-arhitect ființează cadrul. Teoria asupra iubirii, a relației eros-thanatos, analogiile statului albinelor cu sistemul organizării vieții umane, încorporabile unui sistem metafizic

³⁹ Cf. Marc Angenot, *Remarques sur l'essai littéraire*, în vol. *La parole pamphlétaire*, ed. cit., p. 47.

schopenhauerian, se dizolvă în doctrina asupra cunoașterii, cu trimeri la fenomenologia limbajului din sistemul lui Heidegger. Doctrinile falsifică adevărul, falsul se perpetuează cu cât generațiile umane se îndepărtează de adevărul prim⁴⁰. Scrisoarea declină un adevăr moral transferându-l în spațiul ontologiei limbajului: ”Nu explicările ce se dau faptelor, ci faptele înșile sunt adevărul”. Textul scrisorii atinge, prin concentrarea ideilor vehiculate, *eseul-meditație* pentru a sfârși într-un memoriu-testament și o conectare a lui Ieronim la sistemul de valori al înțeleptului ascet. Funcția *oraculară* a discursului epistolar e dublată de una *corectivă*, referențială în cazul răspunsului lui Ieronim la declarațiile insistente ale Cezarei. Acest răspuns reia, în bună parte, definiții, raționamente, dacă nu și poziția sfătuitorului înțelept, din scrisoarea lui Euthanasius. Ieronim este, la rândul său, o copie infidelă a sculptorului Euthanasius, un creator de schițe, zugrăvind simbolic *absențe*, ca și unchiul său, sculptând cupluri erotice pe pereții grottei. Ambii eroi au plăcerea *privirii superior-entuziaste* a lucrului lor, primul substituind impulsul erotic unei teorii asupra iubirii, al doilea (în scrisoarea către Euthanasius, după întâlnirea deschisă cu Cezara) venind în întâmpinarea lui. Golului formei sculpturii îi oferă Ieronim plinul schițelor, mai aproape de forma și conținutul real al sentimentului (”*simt că din ce în ce schițele se familiarizează cu inima*”). Adevărul cugetării lui Euthanasius se transferă în adevărul trăirii afectului către Ieronim. Frântura de epistolă nicicând trimisă de Euthanasius, după rândurile lui Ieronim, funcționează ca voce tutelară, pusă să rostească, din *off*, un adevăr căruia nici chiar Ieronim nu i s-a putut sustrage, ispita iubirii. Cu funcție de ”*apă matricială*” reiterând mitul genezei, acvaticul trece, prin răvașul lăsat de Euthanasius în peșteră, în toposul erotic și thanatic pentru perechea Ieronim-Cezara, din secvența de încheiere a nuvelei. Primit, dar refuzat locuirii în acest univers paradisiac,

⁴⁰ ”*Funcția ontologică a discursului este însă, dintru început, umbrită de natura limbajului care presupune deja o anumită înțelegere medie*”, Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Ed. Minerva, București, 1978, p. 170.

eroul cedează locul celui care l-a înființat, lui Euthanasius, prezență sacralizată prin actul îngropării sale sub apă. Din scrisoarea inițială persistă încă forța care a ierarhizat spațiul, fiindcă, de la baza lui, din acel *omphalos* urcă seva fertilității, creatoare și stăpână peste această lume. Rece și obiectiv, cu accente de jurnal care înregistrează treptele inițierii în moarte, fragmentul de scrisoare din grota lui Euthanasius nu mai conține nici o referință la Ieronim, căci destinatarul lui este cititorul și autorul obiectiv al întregului text epic. E în această breșă narativă formula unei despărțiri totale și definitive, tacit acceptate, dar și triumful unei poezii a somnului mitic al lui Euthanasius.

Scrisoarea-eseu capătă formă dialogică prin care enunțiatorul (eu) instituie un cod comun cu destinatarul (fie alt personaj, fie el însuși, fie un public fictiv), având drept emblemă o judecată de valoare (doxa). Discursul se desfășoară progresiv, încurajat de acțiunea participativă a receptorului. De aceea, folosirea metaforelor spațiale (o spațialitate a actanților puși în relație prin formula eseului și a scrisorii), dezvoltarea raționamentelor prin accesorial și subiectiv, atribuie scrisorii-eseu o *funcție liricizantă*. În traiectoria epică a nuvelor astfel de oaze lirice sunt mai aproape de momentul plasmuirii, ipostaziind stadiul prim de creație. Căci în acest nucleu se strânge toată bogăția de idei, de concepte și viziune a poetului, de la care emană apoi substanța ideatică a întregului edificiu.

Ne asumăm, în finalul acestor dezbateri, libertatea de a avansa o ipoteză. Dacă în tradiția practicii eseului a fost frecvent utilizată scrisoarea, de ce nu atunci frânturile de versuri risipite prin manuscrisele poetului și intens exploatate de critica ontologică din ultima vreme, ca spațiu al întemeierii textului, aceste frânturi să fie luate drept fragmente epistolare trimise poemelor definitive. Ele țin de intimitatea actului de creație, devenit public, ca *aduceri-aminte*, *luări-aminte*, localizări textuale în miezul unui poem.

4.2. Poetica titlului eminescian

Cititorul care ia o carte în mână, la o primă aruncătură de privire asupra ei, își începe un prim contact cu cartea citind titlul de pe copertă. Acesta îi poate spune ceva despre carte și, eventual, despre conținutul ei, dar îl și poate determina să ia decizia achiziționării ori a respingerii ei. Asocierea dintre numele cărții, titlul, și numele autorului nu devine operabilă în cazul cititorului, gradul de selecție înclină mai degrabă după cât de cunoscut este numele autorului și abia apoi acesta se întoarce la numele cărții. Raportul deci între titlu și autor, ambele constituențe ale unei cărți, în ipostaza comună a numelui, cu toate conexele sale (nume, prenume, poreclă, supranume) este unul de conivență, în baza căruia ambele încearcă să atragă pe cititor într-un proces de lectură. Nu e mai puțin adevărat că titlul cărții intră și într-o dialectică subiacentă cu coperta însăși, cu ierarhia pe copertă între numele autorului și numele-titlu al cărții, dar și cu celelalte componente ale copertei, grafica, cromatică, instrumentele de tehnoredactare și cele de utilități redacționale (formatul cărții, mărimea, tipul caracterelor, calitatea hârtiei). Pe de altă parte, dacă autorul este cunoscut acestui cititor constant, în schimb titlul îi poate provoca surpriza, raportând noul titlu la celelalte titluri ale autorului în cauză, deci titlul ar confirma valoarea autorului. După cum, e valabilă și reciproca, numele autorului fiind necunoscut (cazul autorilor debutanți), atunci crește valența titlului, singurul care poate provoca un act de lectură și, în perspectivă, titlul poate lansa scriitorul. Între titlul unei cărți și numele autorului, primul devine cartea de vizită pentru al doilea, în vreme ce numele autorului este creatorul titlului, în sensul plin al termenului de creator de operă.

Raportul dintre cei doi termeni ridică și o altă abordare, în ce măsură titlul este o creație imaginară ori se păstrează în datele realului. Vorbim în acest caz de un autor prolific în titluri, original în arta titrării, ori de un autor monocord, transparent și clar în arta titrării, care nu țintește originalitatea și

ineditul prin practica titlului. Titlul în aceste situații poate deveni un criteriu esențial de selecție a textelor, bunăoară, într-o antologie de texte reprezentative, în care autorul este doar o anexă a titlului. Din păcate, nu avem încă o asemenea antologie, concepută după gradul de imaginar al titlurilor, după cum nu dispunem de o tipologizare a titlurilor după gradul de lirism ori de epicizare.

Titlul a fost inseriat de teoria literară și pragmatica textuală în categoria *paratextualității*, mai aplicat, după Genette în cea a *peritextului*⁴¹, alături de alte componente care însoțesc un text: subtitluri, dedicații, pre- și postfețe, colofonul. Teoreticienii se întreabă în ce măsură acest semn al unei cărți are o valoare intrinsecă, explicativă, funcțională, argumentativă ori una pur comercială ori vorbesc despre raportul dintre un text fictiv și unul non-fictiv. Într-o posibilă istorie a titlului, în Antichitate *titulus* era purtătorul numelui de autor și de conținut. Abia în perioada modernă, la momentul apariției imprimeriei, titlul ocupă un loc central în structura unei cărți, apărând nu doar pe coperta cărții, ci și în pagina de titlu ori chiar pe fiecare pagină a unei cărți.

În ce privește funcționalitatea, titlul la început servea drept instrument utilitar, de catalogare a operelor, apoi instaura o relație contractuală între autor și cititor. La acestea s-a adăugat funcția comercial-publicitară, din partea editorului.

Ca și categorie estetică, titlul este destul de controversat pentru stilisticieni și semioticieni, dar rămâne ispititoare pentru scriitori și cu impact pentru cititorii lor. Nu atât titlul unei cărți (în parte elucidat), cât titlurile părților componente, entitățile individuale, bunăoară, în cazul poeziilor unui volum. Majoritatea acestor controverse așază titrarea în sfera extra-literarului, titlul uzează de ”*un limbaj aparte (...) dotat cu un sistem și funcționează după un cod*”⁴², este un ”*limbaj bizar*”⁴³, ”*o expresie metasemantică*”⁴⁴ sau ”*ensemble*

⁴¹ Cf. Gerard Genette, *Seuils*, Le Seuil, Paris, 1987.

⁴² Arnold Rothe, *O convenție literară neglijată*, în *Revista de istorie și teorie literară*, nr.1, 2, 3/1985.

⁴³ Pavel Câmpeanu, *Oamenii și teatrul*, Ed. Meridiane, București, 1973.

⁴⁴ Heinrich F. Plett, *Știința textului și analiza de text*, Ed. Univers, București, 1983.

*de signes linguistiques*⁴⁵. Paul Cornea îl numește ”o creație în sine, dificilă (...) de mare densitate tematică”⁴⁶, un gen de ”limbaj format din simboluri de gradul al doilea”⁴⁷. În ce privește funcțiile titlului, cercetătorii identifică funcția de *desemnare, identificare, relevare* a unui text literar, fiind marca de bază a *dependenței și convergenței*, titlului de (cu) text (Ch. Grivel, L. Hoek, A. Compagnon, A. Rothe). Alții introduc în relația titlu-text și receptorul (lectorul) dând acestei categorii o existență autonomă (J. Riccardou, Paul Cornea, E. Negrici, Pavel Câmpeanu, Mircea Vasilescu). Titlul astfel este ”*inscripția textului (...) își trage dreptul de existență din textul pe care-l anunță și că prin aceasta rămâne legat de el, de genul lui*” (A. Rothe), sau este mai degrabă un **onomatext** care ”*arborează drept nume al textului un rezumat al definiției sale*”⁴⁸. El figurează „*en tête d’un texte pour le désigner, pour en indiquer le contenu global*” (L. Hoeck) și, după o expresie fenomenologică este ”*la porte d’entrée dans le livre, surmonté du nom de l’auteur comme d’un trophée*”⁴⁹. Titlul apare ca un ”*comentariu-mijloc convențional de identificare a operei*” (P. Cornea) și oferă ”*un prim contact al lectorului cu textul care denumește opera și pregătește, lectorul întru ceva anume*” (M. Vasilescu). Un punct comun pentru toate opiniile este cel legat de caracterul concis al titlurilor, ”*semigramaticalitatea*”, *caracterul eliptic*” (A. Rothe), „*enuțiativ, transparent și tematic*” (P. Cornea), ”*symboliques, emblématiques et indiciels*” (A. Compagnon), ”*prospectiv, retrospectiv, antonim*” (J. Riccardou), ”*ambiguu*” (E. Negrici). De aici, din această plurifuncționalitate a titlurilor, s-a ajuns și la o diversitate tipologică a titrării: *titlu-firmă* (Duchet), *titlu incolor cu semne iconice* (Rothe), *titlu-obscur, titlu-univoc, titlu specific* (Compagnon). Genette distinge între un *titlu tematic*, (când se referă la conținutul textului și îl înscriează tematologic), *titlu rematic*, (când trimite

⁴⁵ Leo Hoeck, apud G. Genette, *Seuils*, Editions du Seuil, Paris, 1987.

⁴⁶ Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, Ed. Minerva, București, 1988.

⁴⁷ Mircea Vasilescu, *Elocvența titlurilor*, în *Limbă și literatură* nr. 4, 1984.

⁴⁸ Jean Ricardou, *Noi probleme ale romanului*, Ed. Univers, București, 1988.

⁴⁹ Antoine Compagnon, *La seconde main*, Ed. du Seuil, Paris, 1979.

la trăsături formale de clasificare în genuri și specii) și *titlu mixt*(când îmbină titlul tematic cu subtitlul rematic⁵⁰. Determinat de „*opera pe care o denotează și în funcție de concurența celorlalte titluri, care solicită în același timp favoarea publicului*” (L. Hoeck), capul de afiș al unui text literar poate contacta cu textul o relație de *convergență*, atunci când intențiile primare coincid la toate nivelele antrenate în procesul de *producere* și *receptare*, sau una de *divergență*, după Arnold Rothe, de *conflict* după Jean Riccardou, atunci când titlul „*diversifică textul*” iar acesta „*fragmentează unitatea primului*”. Cu alți termeni, relația titlu-text își trage originea din „modelul hermeneutic al întrebării și răspunsului”, sau dezvoltând această propoziție, între titlu și text se instaurează o relație de simbioză lingvistică, semantică și stilistică ce aparține, în primul rând, mecanismului intern de naștere a unei creații literare. Și cum poezia, în special, cea romantică, aduce cu sine imixtiuni în sânul genurilor literare consacrate, inerent, produce la începutul secolului al XIX-lea și o deschidere în tehnica titrării: „*poezia nu se mai adresa unui destinatar precis, transformându-se în monologul unui eu cu sine însuși. Acestei izolări a poeziei îi corespundea anonimatul publicului. Contactul dintre cei doi trebuia să-l stabilească de acum înainte titlul.*” (A. Rothe). Cititorul este astfel ajutat, înlesnit să pătrundă într-un text poetic, de pe alt punct de pornire, „*umplerea unui gol nu-i va fi prea grea în cazul trecerii de la titlu la primul vers.*” (H. Plett). Din funcția sa contractuală rezultă rolul titlului de a stabili cu cititorul „un pact de lectură” elementar în prima fază, apoi un prototip în procesul receptării operei, orientând lectura și dând substanță acesteia. Din perspectivă stilistică, titlul ar fi o sinecdocă a textului, în conținutul său.

În cazul poeziilor lui Mihai Eminescu titlul apare ca un *corpus literar* care completează, nuanțează, diversifică toposul poetic, fiind parte componentă și indispensabilă a acestuia. Interesează la acest poet nu atât analiza lingvistică (deși aici s-ar putea dezvolta o adevărată gramatică a titlului eminescian, componentă gramaticală, categorii lexico-gramaticale

⁵⁰ Gérard Genette, *op. cit.*

frecvente, pregnanțe morfologice, bogăția sinonimică etc.), cât funcția poetică intrinsecă a lui, în raporturile sale cu textul. O poetică a titlului eminescian merită schițată cu atât mai mult cu cât, studiind variantele de titluri, părăsirile, revenirile, ștersăturile și tăierile de titluri, scot în evidență o grijă aparte în alegerea titlului cel mai potrivit intenției primare, dar care răspunde exact și finalității estetice, poemul în corpusul căruia se încadrează.

În general, autorul *Luceafărului* pornește la scris (în special, în prima perioadă a activității sale și în ultima din evoluția sa) de la titlu, versurile par să curgă din titlu, îl exploatează la maximum, îi valorifică toate deschiderile tematice, registrele lirice și închid o construcție rotundă, echilibrată, în care titlul e un fel de fațadă a casei unui bun gospodar. Cine studiază atent facsimilele curate, ordonate, care au caligrafia încă din titlu, calmă, așezată pe o albie liniștită, fără stângăcii, urmând apoi textul în același ritm al scrierii, aceeași înclinație a literelor, fără nici o revenire ulterioară după închiderea poemului, își poate da bine seama de o adevărată ”conștiință titrologică”. E cazul aici al celor mai multe din poemele sale cu **titlu-generic**, unde incipitul reia textul titlului, sau sfârșitul îl folosește drept sintagmă conclusivă. Uneori titlul formează un vers-cheie coagular, astfel că se poate vorbi de *titluri de referință*, care pregătesc și ordonează contextul poetic. Relația titlu-text e una de enunțare, de producere a textului, sau de conlucrare reciprocă a celor doi termeni, ca-n poemele *De-aș avea*, *Noaptea*, *Lacul*, *Departate sunt de tine*, *S-a dus amorul*, *Ce-ți doresc eu ție*, *dulce Românie*, etc. Unele sunt *titluri-dedicație*, construite într-o formulă bipolară, fie cu indicația onomastică sau toponimică, cu referentul precis determinat (*La moartea principelui Stirbey*, *La Heliade*, *La Bucovina*, etc.), fie în cadrele unei categorii generalizatoare (*La o artistă*, *O, mamă*, *Iubitei*). Altele sunt titluri cu deschidere tematică: *titluri-portret* (*Frumoasă-i*, *Frumoasă și jună*, *Pustnicul*); *titluri-peisaje*, cu indicații spatio-temporale (*Adâncă mare*, *Sara pe deal*, *Din noaptea*, *Peste vârfuri*, *Să fie sara-n asfințit*, *Somnoroase păsărele*); *titluri-stări*

psihologice cu referentul uman identificat în persoana I sau a II-a (*Când te-am văzut, Verena, O, te-nsenină întuneric rece, Din lira spartă, Mai am un singur dor, Te duci, Dacă iubești fără să speri*); *titluri-ipoteze*, date de anumite dorințe ascunse, supoziții pe motivul trecerii timpului, formulări cu tentă aforistică (*Cu mâne zilele-ți adaogi, De-or trece anii, Și dacă, Basmul ce i l-aș spune ei, E împărțită omenirea*); *titluri-interogații*, care, fie că includ un posibil răspuns în titlu (*Femeia? Măr de ceartă*), fie ca lasă deschisă posibilitatea ca textul să amplifice tensiunea așteptării răspunsului, un răspuns care nici după epuizarea lecturii nu vine. E vorba aici de o logică a demonstrației construită pe toată întinderea textului, din interogații existențiale (*De ce nu-mi vii, Ce te legeni, Ce e amorul?, Cine-i?, De ce să mori tu?*). Astfel de întrebări aduc cele mai nuanțate stări și sentimente, de la îndoială, resemnare, până la negare, deznădejde, dezavuare. Ele fac trecerea la *titlurile-îndemn*, cu adresă precisă la acțiune, un soi de opțiune categorică, fără putința de amânare (*Dormi, Lasă-ți lumea, Apari să dai lumină*); în toate titlurile generice ocurența titlu-text se bazează pe convergența termenilor denotativi, care dau o minimă forță de sugestie, în termenii lui Greimas, titlul ar aparține lui *narration*, pe când textul lui *description*. Sunt poeziile cele mai sincere, directe, în care titlurile sunt corolarul versurilor, de la ele emană și fluenta ritmului, a rimei, și se întorc tot la titlu, ca o ofrandă adusă unei lecturi fidele.

Cea mai deschisă interpretărilor rămâne însă categoria *titlurilor-simbolice*, în care textul, nu numai că nu reia sintagma titlului, dar o și încifrează, punând astfel lectura sub semnul echivocului, al unei ambiguități care îndatorează lectorul. Relația titlu-text aici este una de maximă forță sugestivă și expresivitate sporită. Poezia în sine aduce un plus de conotații titlului, diversificându-i compoziția. Funcția principală este cea pur poetizantă, după cum textul implică titlul, asimilându-l corpusului poetic multiplicat în conotații. În acest stadiu al titlului simbolic închiderea sensului denotativ într-o încrengătură de semnificații, formula

titrării răspunde statutului de creație poetică. Titlul devine astfel ”*un semn sigur al întoarcerii poeziei la statutul său original, acela de expresie a unei atitudini*” lirice” (M. Vasilescu). El nu mai răspunde așteptărilor cititorului, stării sale receptive, nu are ”forța inițiatoare” de orientare în text, ci ”*dejoacă planurile cititorului (...) redă poemului complexitatea sa originală, prin incompatibilitatea sa îl îmbogățește cu o iritare în plus*” (A. Rothe). De aici, caracterul său neutru, impersonal, dar din perspectiva receptorului, ispititor, care invită la o lectură de adâncime, pe verticală și orizontală. În aceste situații, traiectoria citirii, asimilării textului, parcurge drumul invers, după text cititorul poate medita și la titlu. E aici imaginea răsturnată a speculației bachelardiene, a *casei cu pivniță și pod*, în care titlul e sensul figurat al cuvântului (podul), iar sensul comun (pivnița)⁵¹. Unele dintre aceste titluri au ca punct de pornire circumscrierea unor stări generalizatoare. Categoriile uzează de la titlu la text de serii sinonimice care definesc un sentiment (*Speranța, Dorința, Atât de fragedă, Singurătate, Despărțire*), unde pustiul, tristețea, așteptarea, uitarea, sunt cuvinte poetice alimentate de titlu. Altele sunt titluri-antinomii, care pun în ecuație antitetică, diferite categorii umane, cu tentă socială (*Împărat și proletar, Dumnezeu și om*), tentă mitologică, livrescă (*Înger și demon, Venere și Madonă, Odin și Poetul, Icoană și privaz*). Textul adâncește antinomia formulată din titlu, pretextând intenția poetului, individualizându-l apoi transferându-l în categorial. Există apoi titluri-prelucrări folclorice, mitologice, cu sugestia cadrului de basm sau a unor practici magice (*Povestea codrului, Povestea teiului, Crăiasa din povești, Călin [file din poveste], Strigoii*). *Titlurile-pamflet* scot în evidență latura polemică a poetului. Unele dintre ele au adresă precisă (*Petri-Notae, Ureche* [varianta *Sonetului satiric*]), altele definesc categoria (*Epigonii, Junii corupți, Criticilor mei*). Sunt și *titluri-viziuni fantasmagorice*, care trimit la o imaginație debordantă, cu sugestii

⁵¹ Cf. G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1967.

peisagiste (*Coborârea apelor, O călărire în zori, Misterele nopții, Amorul unei marmure*) sau crochiuri exotice, cu trecere spre parabole mitologice (*Egiptul, Veneția, Miradoniz, Kamadeva, Antropomorfism, În căutarea șeherezadei, Diamantul Nordului*). Stilistic, astfel de titluri simbolice pot fi alegorii (*Cântecul lăutarului, Povestea magului călător în stele, Memento mori*), metafore concentrate în jurul unui leit-motiv (*Luceafărul, La steaua, Mortua est, Steaua vieții, Demonism*), sinecdocă, metonimie, litotă (*Rugăciunea unui dac, Înger de pază, Ahas* — varianta poemului *E împărțită omenirea*), antiteze (*Înger și demon, Împărat și proletar, Dumnezeu și om*).

De mare forță expresivă și cu un potențial sporit de originalitate în poezia lui Eminescu sunt *titlurile-specii*, care nu numai că aduc formule noi, aparținând poetului, dar și asociază specia respectivă unui anumit registru care trimite, în mod obișnuit, la o altă specie lirică. Bunăoară, ciclul *Scrisorilor*, după titlu ar aparține genului epistolar, pe când textul, organizarea ciclică, contravine direcției titlului. O singură dată, în miscelaneul 2260, Eminescu indică specia „satiră”, urmată apoi de indicația ”Scrisoare”, în ciclul *Scrisorii I, Scrisoarea II*, din *Convorbiri literare*. Această translație de sens ambiguizează textul și ascunde alte semnificații decât referința epistolară; în fond, titlul ”scrisoare” poate fi luat drept o *carte* de înțelepciune, de meditații trimisă spre cititor, un avertisment testamentar și o invitație la o lectură de durată. Așa cum *Glossă* sau *Rime alegorice*, ori gazetul *Care o fi în lume, Sonetul satiric*, ies din sfera speciei originare, adăugându-i alte nuanțe, direcții, e posibilă o re-organizare a statutului speciilor, care nu face altceva decât să recunoască paternitatea lui Eminescu în cazul multor specii lirice. Relația titlu-text aici nu poate fi decât una de divergență, care sparge tiparele speciilor tradiționale, și aduce un plus de diversificare romantismului european.

Demnă de studiat este mișcarea internă a titlurilor, schimbările de variante. Acestea vin după ce un text poetic a fost încheiat, fiindcă rezultatul (poemul) răspunde altor direcții, a deviat sau a deschis alte porți în meditațiile poetului. Astfel de intervenții ulterioare în titlu produc și miș-

cări între tipurile de titluri abordate mai sus. Să remarcăm faptul că titlurile părăsite de poet, mai ales în perioada de vârf a creației sale, aparțineau titlurilor generice, mai apropiate de textul din care își trăgeau cursivitatea. De aici și variantele unor poeme, apariția lor în corpusul altor poezii. Astfel, varianta de titlu pentru *Scrisoarea III, Patria și patrioții, Skepsis!* pentru *Epigonii*, sunt mai apropiate de intențiile primare ale poetului, conturând timbrul unor poezii-pamflet în cazul titlurilor-generice, *Pe aceeași ulicioară, O, rămâi*, *Apari să dai lumină*, versiunile *Plimbări noaptea, Codrul, Pygmalion*, se opresc asupra unor elemente-cadru sau închid un simbol, în schimb, variantele poemei *Mai am un singur dor*, unde tutelară rămâne dorința testamentară, în celelalte titluri, *De-oi adormi, Nu voi mormânt bogat, Iar când voi fi pământ*, se multiplică deschiderile tematice, sugerând o ipoteză, o negare, o posibilitate. Unele variante de titluri sunt mai degrabă stări ale eului creator, fără să deschidă simboluri, ipostazieri momentane (*La steaua -Fiziografii, Crăiasa din Povești -Țesături, Rugăciunea unui dac- Nirvana, Melancolie-Tristeță, Memento mori- Cugetări*). Altele conlucrează în categoria titlurilor-specii, titlurile părăsite, fie că nu trimit la o anume formulă prozodică (*En spectateur* pentru *Glossa, Ureche* pentru *Sonet satiric*), fie că au fost titluri-dedicații sau speculații metrice în cadrul sonetului (*Odă pentru Napoleon* pentru *Odă în metru antic, Rime simbolice* pentru *Rime alegorice*), se țineau prea aproape de text, în condițiile în care demersurile textului poetic impuneau o meditație mai largă, cuprinzătoare.

Ajungând aici să ne întrebăm de ce *luna*, motiv frecvent în lirica eminesciană, nu apare în același ritm și în corpusul titlurilor (o singură excepție, un text extras din *Călin Nebunul, Luna iese dintre codri*). Să fie oare la mijloc intenția poetului de a-și intitula volumul *Lumină de lună*,⁵² titlu care ar fi acoperit diversitatea motivică pe scheletul ansamblului

⁵² Cf. M. Eminescu, *Opere alese*, vol. II, Editura pentru Literatură, București, 1964, p. 372.

meditațiilor coagulate în jurul acestui cuvânt? Se prea poate din moment ce ezitarea în titrarea unei poezii ar fi îngustat aria de acțiune a motivului.

Titlul eminescian devine, așadar, primul semnal care transmite mesajul liric cititorului, dar și prima tentativă a autorului de a atrage cititorul determinându-l ”să accepte” locuirea în text. La Mihai Eminescu această inscripție a textului figurează ca emblemă literară cu funcție de blazon pentru tot ce a însemnat geniul eminescian, inclusiv în arta titrării. Departate de a fi un auxiliar al poeziei, titlul eminescian funcționează ca un text poetic intrinsec, un necesar vestibul prin care cititorul își face intrarea în laboratorul creației eminesciene. În totalitatea lor, titlurile poemelor lui Eminescu conturează toposul liric pe dimensiuni mici. Ele sunt dovada unei stări poetice a cărei verticalitate așază poemul pe axa titlu-text, sugestie excelentă a lucrului unui sculptor care, admirându-și opera o privește de sus în jos, ca jubilație a gestului împlinit. Inovațiile eminesciene la nivelul poeziei titlului sunt o probă relevantă a poezicității textuale și modernității scrisului său, un artizan cu conștiința lucrului desăvârșit.

5. Polifonie eminesciană

Tratând polimorfismul operei și ipostazele pe care le ia, trebuie să completăm aici cu fundamentul care a dat organizarea textuală din opera eminesciană. Cum actul de creație aparține eului care angajează procesul constituirii textului, acel poienin, să vedem care sunt resorturile care alimentează această diversitate de texte și care duce la structurarea ideilor pe dinamica destul de labilă a secvențelor textuale, în raport cu dominantă textului-macă. O primă resursă vine din ceea ce Tudor Vianu a vorbit de un ”lirism al măștilor”, prezent în poemul *Luceafărul*. Polifonia acestui text este reprezentativă pentru mărcile eului, care își împarte rolurile în funcție de distribuția secvențelor din tablourile poeziei. Avem în primele

tablouri, cu ritm de baladă și poveste, un eu aparent obiectiv și detașat, care și-a transferat funcția unui eu narativ. El topografiază aici lumile, cosmic și teluric, înregistrează o acțiune (chemarea fetei și cele două coborâri ale astrului), pentru ca să încheie poemul pe aceeași postură de observator. În varianta intermediară, cu titlul *Legenda Luceafărului*, acest eu narativ deține supremația. Abia cu tabloul al treilea, când începe călătoria cosmică regresivă a astrului și are loc dialogul dintre Demiurg și Hyperion, asistăm la o distribuție a rolurilor: un eu liric puternic implicat în meditație și puternic personalizat, prin accentul ideilor filosofice pe care le enunță, dar, atenție, și o ușoară intruziune a unui eu satiric, atât ca atitudine de revoltă, cât și ca modul cum apreciază nemurirea. "Măștile" aici își pun în acțiune, fiecare, propriile argumente: masca eului tutelar, în imaginea Demiurgului, veghetor și păstrător al ordinii cosmice, am zice vocea Logosului creator, în dialog cu masca eului revoltat, în figura unui Hyperion în care s-a topit vocea Erosului, care nu ține seama de legi și ordine prestabilită. Versiunile B și C, cu straturile adăugate, ale poemului pun mult mai accentuat această complementaritate a vocilor, în care eul revoltat este provocat de cealaltă voce să-și analizeze statutul și identitatea în Unul de nedespărțit. Aminteam la secvența interpretării *Luceafărului* că, în fapt, această călătorie cosmică este o călătorie interioară a eului disolut⁵³, care pune în cumpănă dacă soluția ruperii de unitate este una benefică. Polifonia aici redă în termenii eului liric unitatea în Ființă a eului, plinul ontic al acestuia și armonia vocilor. Un *tu* participator la întregirea ființei ("Tu din eternul meu întreg/Rămâi a treia parte", versiunea C), un *tu* încărcat cu puterea lui *eu* ("Tu ești puterea mea, nu pot/ Să neg acea putere, strat la versiunea B) și un *tu* completând plinul ontic cu determinantele sale ("Hyperion, isvor de vremi / Și-ntregitor de spațiu", versiunea B). Revolta eului, în acest tablou al contactului cu Demiurgul, spuneam, vine atât din atitudinea, îndrăzneala de a cere dezlegarea, dar mai

⁵³ "Si nu-și oprește nici de cum/ Gândirea-i călătoare", în versiunea B, apud. Eminescu, Opere II, ediția Perpessicius, Fundația pentru Literatură și Artă Regele Carol II, București, 1943.

ales este portavocea unui eu satiric, care, iată, face o caracterizare negativă a nemuririi și chiar a Demiurgului, în care până în acest moment a ființat. Este aici o dublă negativitate, a vedea nemurirea ca o robie și o povară (*"De lanțul negrei vecinicii"*, în versiunea C), dar și a-i da atributul întunericului (*"De umbra umbra negrei vecinicii"*, versiunea B), cât timp el era *"lumină din lumină"* (versiunea C). Versiunea A și B mai adaugă o caracterizare negativă, a demiurgului, păstrată mai aproape de statutul unui demiurg care nu a pus sentiment în actul creației, un meșter rațional ce măsoară în cifre, și care vine din poezia prelucrată după basm *"Fata în grădina de aur"*, (*"Tu măsură lumea ta c-un cot/ Și timpul-mparți cu luna"* – A, *"Căci îi împrăștii și-i adun/Le măsură vieți cu luna"* – B). Finalul poemului, venit după această iluminare interioară, care-i dă soluția rămânerii în eternitatea sa astrală, stinge în cele din urmă orice urmă de îndoială ori conflict, încât cuvintele aparțin unui eu întregit, recuperat, care rostește polifonic (Demiurg-Hyperion-Luceafăr, trei în Unul, cum am dat versul mai sus) armonia superioară a vocilor, și probă a ascendenței asupra lumilor. Această polifonie structurează polimorfismul poemului, pe secvențe de baladă, pastel, epopée cosmogonică, pentru ca în final să avem o meditație, venită dinspre un eu reflexiv puternic marcat de destinul său de nemuritor.

Un asemenea joc al vocilor eului liric alimentează polifonia și din *Scrisoarea I*. Cum se știe poemul debutează sub semnul unui eu liric vizionar, implicat în scenariul nocturn construit pe tiparul din lirica peisagistă. Ioana Em. Petrescu a sesizat excelent traseul pronominal al acestei secvențe, de la un *eu* care închide regimul diurn, la un *tu* median care face tranziția spre instalarea timpului cosmic, în care își face intrarea, *ea*, luna *"stăpâna nopții"*. Invocarea lunii, pe o falie de text care trimite mai degrabă la odă, poate fi socotită aici un transfer de sarcini textuale, de la eul poetului spre eul lunii, care începe panoramarea lumilor și a umanității. Polifonia acestui întins pasaj al catalogului de figuri umane, cu preocupările fiecăreia, aparține însă unui eu satiric, care, iată, trimite semnale aici din partea a doua, acolo

unde el este dominant. O lume construită strâmb pe contrarii (rege-sărac, slabi-puternici, genii-neghiobi), un portret aproape de caricatură umană a dascălului (bătrân, uscățiv, gârbovit), în această secvență textul trece în frontiera satirei. Căci teoria cosmogonică, din planul dascălului, pare să se desfășoare absent de la ceea ce până acum fusese acțiunea eului liric. Transferul între eul vizionar de început și eul constructor al Universului, în imaginea dascălului, alimentează această primă parte. Tonul, ritmul, imaginile, interogațiile retorice aparțin eului-personaj de aici. Cu partea a doua însă asistăm la jocul polifonic al unui eu liric identificat în gânditorul care filosofează despre existența lumii, în primele versuri, și a unui eu satiric intrat pe terenul sorții dascălului, căruia îi deplânge falsa amăgire a nemuririi sale. De aici și semnalul de alarmă pe care-l trage de a vedea realitatea frustră a condiției sale, gest și atitudine specifice eului satiric. Acesta vede și simte criza valorilor în societate, și-și arogă dreptul și responsabilitatea de a rosti adevărul, cu prețul disqualificării și excomunicării. De observat că formele ironice antifrastructive (interogațiile-litote, *”o să-și bată alții capul s-o pătrună cum a fost?”* *”crezi c-o vrea să te admire?”*), ca și scenariul mortuar și discursul urmașilor, aparțin vocii eului satiric cu vocație oraculară. Să amintim că și inventarul figurilor umane, preocupate de viața dascălului și nu de creația sa, sunt într-o tușă ironic-sarcastică (mititel, biografie subțire, prostatecele nări). Tehnica specifică satirei aici este cea a acumulării prin cascadă de acuzații, de unde și expresia cumulativ-progresivă, dublată de construcția antifrastructivă, cu efect ironic, de bună seamă: *”Ba să vezi... posteritatea este încă și mai dreaptă”*. În finalul poemului, revenirea la pastelul cosmic de la începutul poemului, pe același timbru de epopee și odă, și închiderea cu o secvență de meditație, reinstaurează poziția eului liric. Un eu liric care a orchestrat și mândrit cu virtuozitate polifonia textului, permițându-i să lucreze desăvârșit la polimorfia poemului.

III

Eminescologie

- Probleme actuale în eminescologie
(atitudini, reacții)
- În jurul terminologiei
(eminescologie, eminescianism, tipologie)
- Dinamica studiilor eminescologice
- Mitul Eminescu

1. Probleme actuale în eminescologie (atitudini, reacții)

Receptarea critică a lui Eminescu poate fi jalonată pornind de la două tipuri de fraze critice, formulate în finalul celor două studii, situate la o bună distanță unul de celălalt: primul studiu cel din 1889, al lui Titu Maiorescu, și cel din 1936, al lui George Călinescu. Ni se par emblematiche aceste două fraze, nu atât că provin de la doi critici importanți ai literaturii române, cu un cuvânt decisiv în istoria și critica românească, cât pentru simbolica lor, care deschid istoria eminescologiei, spre două opțiuni fundamentale. În plus, ambele fraze au făcut carieră în istoria receptării lui Eminescu, fiind exploatate și valorificate până la fetișizare. În studiul rezervat poeziei lui Eminescu (*Eminescu și poeziile lui*), Maiorescu își încheie demonstrația printr-un discurs critic cu certe valențe oracular-vizionare, un discurs care deschide un orizont de bun augur pentru evoluția literaturii române, și ale cărei valori ulterioare au confirmat fraza cu mesajul său prospectiv: *”Acesta a fost Eminescu, aceasta este opera lui. Pe cât se poate omenеște prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui, și forma limbei naționale, care și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a veștmântului cugetării românești”*.

La celălalt capăt, George Călinescu, în masivul său studiu, *Opera lui Eminescu*, încheie cu un discurs cu vădite accente crepuscular-apocaliptice, un discurs care închide parcă definitiv orice șansă sau speranță la revigorarea poeziei românești, construind utopic un scenariu escatologic: *”Astfel se stinse în al optulea lustru de viață cel mai mare poet pe care l-a ivit și-l va ivi vreodată, poate, pământul românesc. Ape vor seca în albie, și peste locul îngropării sale va răsări pădure sau cetate, și câte o stea va veșteji pe cer în depărtări, până când acest pământ să-și strângă toate sevele și să le ridice în țeava subțire a altui crin de tăria parfumurilor sale.”* De observat încă un aspect la cele două discursuri

critice: primul are caracterul de verdict de critic literar, care se menține în câmpul de acțiune al întregului studiu și vizează două aspecte majore ale literaturii, limba și evoluția poeziei spre zona benefică a filosofiei; în schimb, ce găsim la Călinescu?, după un efort substanțial în analiza amplă și doctă a operei, finalul ne dă un verdict al unui oracol, care citește în semnele zodiacale ale naturii și florei o apocalipsă a stingerii universale și pierderii parfumului floral. Care ar fi opțiunea eminescologiei între aceste alternative și, mai ales, cât din moștenirea lui Maiorescu ori Călinescu, în zona cercetării critice a operei eminesciene ar putea fi operabilă pentru o posibilă sinteză critică a criticii, rămâne încă un imperativ mutat pe al doilea centenar Eminescu.

E un adevăr incontestabil că un întreg material critic s-a adunat în sfera criticii despre Eminescu. Foarte divers și neuniform, într-o varietate de discursuri și stiluri, fenomenul receptării critice a lui Eminescu riscă însă să se sustragă oricăror clasificări și ordonări, fiindcă îi lipsește tocmai instrumentele de analiză, iar sinteza integratoare se tot amână de pe o generație pe alta. Înaintând și îmbogățindu-se continuu, în termeni cantitativi, eminescologia devine tot mai mult o critică descriptivă, dependentă în cea mai bună parte a ei de aspectul conținuturilor eminesciene (tematică, motive, idei), dar scade în raportul întreg-fragment, în termeni calitativi. Primejdia vine dinspre această cerință calitativă, care nu duce analiza la sinteză integratoare.

Căutând cauzele care au dus la astfel de situații și analizând evoluția ideilor în spațiul atât de vast și diversificat al cercetării care vizează opera în diversele ei moduri de reprezentare, polimorfismul textului eminescian a avansat și un polimorfism al criticii de specialitate, o desfășurare amplă de principii, metode, formule și limbaje ale criticii operei eminesciene.

Paradoxal, dar fenomenul Eminescu, care a suscitat atâtea aprinse discuții în ultima vreme, continuă să fascineze ; și, parcă un lucru făcut, cu cât se îndepărtează momentul unei sinteze critice a receptării operei

sale, cu atât devin mai înverșunate atitudinile, de ambele nuanțe, și cea adorativ-encomiastică, și cea protestatar-negativistă. S-a vorbit, și de unii și de alții, de nevoia de mit, unul compensator pentru o categorie, altul alternativ, opțional, pentru cealaltă. E mai mult decât atât: ambele tabere care își înfruntă azi spadele critice pentru redefinirea *Mitului Eminescu*, fie prin coborârea în anodin, în apropiatul firesc al lucrurilor, deci o demitizare prin decriptarea unui cititor de lecturi ocazionale, într-un caz, fie prin îndepărtare și supraponderare a accesului, prin supralicitarea conservării bunului avut, în celălalt caz, balanța nu înclină în favoarea vreuneia din categorii. Aceasta fiindcă, dacă inventariem, la o primă vedere, cine sunt cei care au polarizat tratamentul receptării lui Eminescu, din niciuna nu transpare vreun nume de marcă, înseriabil, cel puțin, în categoria cercetătorilor eminescologi. Cel mult, putem vorbi de o marcă accentuat politică și ideologizantă¹. Cred că reacția este de cu totul altă natură, prin mediere sau recul, ea traduce o atitudine, nu atât față de obiectul disputei în sine, *fenomenul Eminescu*, în toată complexitatea manifestării sale (operă, biografie socială, formație intelectuală, persoană civică, morală, politică, etc), cât o reacție față de eminescologie, care este încă departe de a da un răspuns scontat și mulțumitor pentru așteptările ambelor categorii de receptori. Nu e un secret că paradoxul receptării lui Eminescu nu s-a născut nici din superlativul adulțării, nici din inconsecvențele sau eșecurile poetului, ci au fost amplificate de curentul care l-a mediat, eminescologia în sine. Mai exact, acea parte din această știință a cercetării care l-a fragmentat pe felii mult prea mărunte pentru a putea recompune întregul. Și am să mă explic. În cea mai mare parte, eminescologia devine, cu câteva excepții, după momentul D.Popovici, tot mai mult, o știință a fragmentului, secvențială și improductivă. Cele câteva orientări definite până acum (*eminescologia formalistă, impresionistă,*

¹ Excelente pagini de decriptare a modului de constituire a *Mitului Eminescu*, în special în zona biografiei eminesciene, în studiul coordonat de Ioana Bot, *Eminescu-poet național român*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2002.

stilistică și filologică și, relativ recent, cea *ontologică*), sunt câteva premise pentru a oferi întregul de care vorbeam, dacă o direcție inițiată de Tudor Vianu, G. Călinescu și D. Popovici ar avea suport în cercetarea de azi, în ceea ce am defini ca orientare globală, *eminescologia de sinteză*. Avea dreptate Petru Creția, printre ultimii din cercetătorii noștri filologi și literari ai manuscriselor eminesciene, când trăgea testamentar un semnal de alarmă asupra absenței cercetătorului de durată și asupra incompatibilității actuale a conceptului de eminescolog(ie): ”*Peste tot ce înseamnă studii eminesciene s-a întins pustiul. Cercetătorii cei mai de seamă au murit, alții sunt bătrâni și oboșiți, alții, după câte o încercare mai mult sau mai puțin meritorie, s-au îndreptat către altceva. (...) Pe de altă parte, cuvintele eminescolog, eminescologie, rebarbative pentru ureche, sunt până la un punct defecte din punct de vedere conceptual. Asemenea cuvinte, strict vorbind, postulează existența unei științe a individualului, ceea ce e o contradicție în termeni, individualul fiind inefabil*”². Iată, deci, se impune o redefinire a conceptului, și, mai mult, o altă instrumentare critică a cercetării operei eminesciene. Lucrurile par să se fi așezat în matca lor o dată cu apariția studiilor aplicate. Numai că, luat fiecare în parte, aceste studii sunt opere fragmentare, atât în ce privește obiectul de investigare (studii rezervate exclusiv poeziei, prozei, publicisticii), și aproape deloc sunt lucrări de sinteză, cu o imagine globală sau globalizantă asupra fenomenului Eminescu. Un alt paradox, alimentat tot de această disipare a cercetării. E cel mai ușor și convenabil, dacă nu pueril, ca azi să contești pe cei care s-au raportat la un Eminescu din unghi ideologic și politic. De semnalat că atât adoratorii entuziaști, cât și contestatarii negativiști, sunt marcați în campania lor deopotrivă de același morb, ideologic și politic, luând opera lui Eminescu drept stindard de paradă ori săgeată de atac. La o privire atent supravegheată, spuneam, aceste paradoxuri ale receptării derivă din incongruența și parțialitatea abordării în eminescologie. Atâta

² Petru Creția, *Testamentul unui eminescolog*, Editura Humanitas, București, 1998.

vreme cât însăși editarea Integralei Eminescu a fost un adevărat martiraj în lupta cu inerțiile politice ale vremurilor, câtă vreme există probleme de rezolvat în chiar sectorul reeditărilor în spirit critic (aceiași Petru Creția avansează argumentat ipoteza reconsiderării *ediției Perpessicius*), cât timp nu avem încă nici un instrument valid de acces la semnificațiile globale ale operei (dicționare specializate, de nume, idei, concepte, structuri poetice), câtă vreme chiar *Bibliografia Eminescu* se amână pe alte generații, este inerent ca, pe aceste goluri în cultura română, să apară voci zgomotoase, care tulbură apele în aval ale eminescologiei de substanță.

Câteva proiecte de abordare a eminescologiei, ca un preludiv la bibliografia Eminescu, care ar putea face o lumină, cel puțin la nivelul ordonării materialului, se impune în istoria atât de sinuoasă a receptării critice a lui Eminescu. O colaborare în echipă-, singura modalitate de a cuprinde un atât de vast și divers material de cercetare-, vizând tineri cercetători din universități, foruri academice (Centrul de studii eminescologice de la Ipotești, Academia Română, catedre Eminescu), care să se angajeze la această muncă de cercetare. Căci trebuie s-o spunem, din capul locului. acest monument cultural, *Bibliografia Eminescu* impune un spirit de echipă, specialiști în editarea manuscriselor, istorici, filozofi, istorici și teoreticieni literari, biografi, lingviști, stilisticieni, folcloriști, publiciști, sociologi și politologi, care să ofere și o instrumentare științifică, prin metodele științelor respective, dar și o abordare plurifuncțională a întregului corp de texte eminesciene. În lipsa unor criterii valorice, venind dinspre științele convocate la acest travaliu, chiar controlul asupra unor idei părăsește cerința minimă a onestității citării. Bulversată de invazia studiilor de orientări diferite, eminescologia plutește în derivă. Cronicile care receptează aceste studii nu înregistrează o anume dinamică a ideilor între eminescologi, grupuri sau școli de eminescologie, capabile să recunoască ineditul unora sau să amendeze idei deja avansate. Or, tocmai între eminescologi se impune o ordonare, o ierarhie după primatul

ideilor, mai ales, atunci când întâmpinarea critică vine tot din partea unui eminescolog de marcă.

Unei reacții pe care ea însăși a creat-o, eminescologia ar trebui să-i găsească soluția de stingere, prin câteva proiecte de substanță. De la studiul de sinteză, care a fost prima tentativă de limpezire a apelor în eminescologie, *Eminescu în critica și istoria literară română* (1947) al lui D.Popovici, la cel de uz și întâmpinare, care recuperează printre ultimele studii apărute, *Eminescu în conștiința critică* (1994) de Constantin Cubleșan, direcțiile și orientările în eminescologie s-au multiplicat și nuanțat. Soluții de optimizare a receptării lui Eminescu se impun prin soluții de reevaluare a eminescologiei, într-o acțiune concertată și susținută a cercetătorilor avizați. Altfel, orice tip de reacție și atitudine, anti- sau pro-eminesciană, nu face decât să se îndepărteze de obiectul unei cercetări globale, ***Fenomenul Eminescu*** în plenitudinea manifestării sale.

Multă vreme cantonată în formule clasicizate, atât sub raportul metodelor critice, cât și sub cel al obiectului de investigare, eminescologia continuă să aibă un complex al parțialității și fragmentului, fiind un proiect critic deschis, care-și caută formula de redare a unui Eminescu integral. Născută încă din timpul lui Eminescu, critica de receptare a urmat, de la 1889 încoace, cele două mari tendințe: una de valorizare pozitivă, pro-Eminescu, și cealaltă de devalorizare, negativ-contestatară, anti-Eminescu. Ambele reacții, cum anticipasem într-o secvență anterioară, s-au născut din însuși fenomenul în sine, din neputințele eminescologiei ca instituție critică de a-și găsi metodele, principiile, obiectul de cercetare, cele mai cuprinzătoare în a oferi *Integrala Eminescu*. Și atâta vreme cât nici fenomenul Eminescu nu este pe deplin conturat în datele sale fundamentale (biografie, formație, context cultural major, manifestări ale spiritului eminescian etc.), și a devenit el însuși o ***instituție literară***, o prioritate a edificiului național, prin recul, și eminescologia are aceeași soartă, a fragmentului și fragmentarismului, a manifestării sporadice

și a inițiativelor individuale, mai greu racordabilă la imaginea globală a cercetării. Din păcate, sinteza inițiată de D. Popovici, considerată un pas important în ordonarea și clasificarea materialului critic imens adunat până la acea dată, nu a fost reactualizată și reactivată în faza actuală. În absența unor instrumente riguroase de apreciere și ierarhizare, care să acopere întreg câmpul de manifestare al criticii eminescologice, asistăm azi la o disproporție de regim cantitativ (bunăoară, raportul răsturnat dintre eseistică și documentaristică, ce duce la supraponderea ultimei asupra primei), dar și la o reducere în regim calitativ (bunăoară, excedentul studiilor formaliste și al celor comparatiste). Cu câteva fericite excepții (Edgar Papu, Ioana Em. Petrescu, Zoe-Dumitrescu Bușulenga, Roșă del Conte), care refac imaginea lui Eminescu pe dimensiunea majoră a formației intelectuale, preponderent filosofică, și a contextualizării spirituale în devenirea poeticității române și universale, rămân câteva goluri și fisuri în receptarea întregului Eminescu.

Eminescologia ontologică, fundament critic, ideologic și metodologic al *eminescologiei de sinteză*, pare să aducă suflul nou care să revigoreze întreaga cercetare a scrisului eminescian. Aceasta, fiindcă nu numai metodele critice, -cu o rădăcină în filosoficul, mitosul, logosul, poieninul culturii antice universale, și cu alta în zona modernității, dată de marii gânditori europeni -, pot servi drept temei unei abordări complexe, globale a fenomenului artei în general, al lui Eminescu, în special, dar și fiindcă manifestarea spiritului creator în literatură are o viziune, un imaginar și un limbaj care transcende epoci și se regăsește în câmpul marilor sinteze ale gândirii și imaginației. Optica este totalizantă și integratoare, refuzând limitele și schematismul metodologic.

Studiile apărute după anii '70 inaugurează în eminescologia românească a treia mutație valorică în receptarea critică, după momentul maiorescian și cel călinescian: perspectiva integratoare a modelului filosofic ontologic care îl așază pe Eminescu în anticamera modernismului. Textul

eminescian este urmărit în raporturile lui cu filo-sofia Ființei, inițiată și susținută de studiul lui Constantin Noica (*Luceafărul și modelul Ființei*), Rosa del Conte (*Eminescu sau despre Absolut*, 1963), Svetlana Paleologu-Matta (*Eminescu sau abisul ontologic*, 1988), Th. Codreanu (*Modelul ontologic eminescian*, 1992) și relativ recent, Mihai Cimpoi (*Căderea în sus a Luceafărului*, 1993, *Plânsul Demiurgului*, 1999). Puterea de acoperire a epistemei ontologice permite o abordare complexă, susținută ideatic și ideologic, definibilă printr-o privire din interiorul creației, pe de o parte, și printr-o sinteză cuprinzătoare care conjugă toate celelalte modele analitice (genetice, comparatiste, structuraliste, estetice, formaliste, arhetipale, fenomenologice), pe de altă parte. Dinspre filosofia Ființei, opera eminesciană se reconstituie deopotrivă pe dimensiunea viziunii ontologice, a imaginarului ontologic și, nu în ultimul rând, a ontologiei limbajului poetic.

2. În jurul terminologiei (eminescologie, eminescianism, tipologie)

Problema receptării critice ilustrează, în modul cel mai elocvent, raportul canon-anticanon și, în cazul lui Eminescu, impactul canonului estetic asupra scrisului său. Cum anticipam, paleta de principii și metode, de stiluri și formule în critica literară poate oferi modificări suficiente pentru ca aceasta să fie cât mai aproape de procesul de geneză a operei literare. Canonismul criticii literare reflectă, în bună parte, o criză de metodă, o cantonare în schemă și stereotipii, o restrângere a orizontului în interiorul spațiului rezervat al criticii. Pe de o parte, o denaturare a semnificațiilor operei, prin atragerea dezbatelor în cadrul mai larg al ideologiei literare, și nu numai. O istorie internă a criticii ar putea observa că direcțiile în critică se organizează canonic fie după criteriul ideologiei sociale (cazul lui Dobrogeanu-Gherea), fie după cel al ideologiei estetice (Titu Maiorescu, Tudor Vianu), fie după criteriul ideologiei politice sau morale (primele

studii ale școlii de la Blaj, critica anilor '30 sau cea socialistă, critica semănătoristă și/sau critica teologică). Operațiile criticului în aceste cazuri au loc de pe poziția impunerii unei teze ideologice și a unui program de acțiune. Alternativă nu mai puțin ideologică este și critica tematică sau impresionistă, care recurge la o descripție a fenomenului literar prin extragerea componentelor ce țin de orizontalitatea textului. Asociațiile de structuri, liniaritatea, "nararea" elementelor componente ale operei, ilustrarea prin citatul reprezentativ sunt instrumentele acestui gen de critică de extracție ideologică. Pe de altă parte, lipsesc studiile aplicate de teorie a criticii în literatura română, care să acopere cealaltă dimensiune a criticii ca discurs, în cadrul mai larg al poeticii discursului critic. Pe acest fundament, critica și-ar fi revizuit poziția în raport cu opera, ar fi înaintat în adevărurile critice luând în calcul toate componentele operei și, mai ales, structura internă a discursului. Poate n-ar fi lipsit de interes să avansăm o ipoteză, aceea dacă acest gen al scriiturii, discursul critic, care ține de zona științei literaturii sau de cea a literaturii propriu-zise, poate duce la o rescriere a operei cu instrumentele criticului. Dependența încă a criticii de grupări, orientări și curente, prin extragerea acelor semnificații din operă care răspund unei ideologii o face mult mai activă în zona primului aspect, cel ideologic. Desprinderea de această obsesie tematizată a criticii poate veni dinspre zona discursului, în special, a discursului social, în termenii propuși de Marc Angenot³. Câmpul de acțiune al discursului critic este mult mai flexibil, permisiv și deschis decât cel cantonat în ideologic și ar putea duce la o "teorie a formelor" în dinamica lor⁴. El încurajează propunerile de "lecturi multiple" fiindcă operează cu dezbateri, provocări la dialog în

³ În accepția "narabilului și argumentabilului într-o societate dată", în Marc Angenot, *Le discours social: problématique d'ensemble*, în *Cahiers de recherche sociologique*, Montreal, nr. 2/1984.

⁴ Ion Vlad propune această teorie a formelor în care "mai concludentă este afirmarea naturii deschise a formelor, expresie a unor procese, a unor mișcări corelative, dinamice în cele din urmă", în *Aventura formelor*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1996, p. 46.

marginile unei opere, a structurilor ei interne⁵. În plus critica ca discurs poate acoperi și aria mult mai vastă a tipologiei de texte diverse, lărgind mult sfera literarului ficțional (aminteam de memorialistică, jurnalul de călătorie, proza publicistică).

Pe acest raport ideologie-discurs, ilustrăm structuri, formule și metode, îndeosebi în zona sensibilă a criticii despre Eminescu, în prima parte, pentru ca în partea finală să oferim câteva ”conspicue critice” ce pot deveni repere de abordare a textului critic ca discurs.

Eminescolog, eminescologie. Termenul ”eminescolog”, respectiv ”eminescologie”, ca și ceilalți de altfel din același areal derivativ (eminescianitate, eminescianism) este încă destul de neclar și aproape deloc definit de critica românească. S-a atașat în istoria devenirii acestei științe critice, -căci, fără nici un dubiu, putem vorbi de o știință a criticii la noi, dat fiind interesul major pentru o valoare literară ca Eminescu-, și un accent ușor peiorativ prin raportarea sufixului la situații care ar produce ilaritate, dacă nu ceva mai mult. Cum putem deriva bunăoară termenul pentru critica, și ea destul de bogată, în cazul lui Creangă, Blaga sau Sadoveanu? Apoi termenul a creat și o reacție patetică, din partea unor critici de prim rang (Călinescu de exemplu), care au atacat pe așa-zișii eminescologi, care vor cu orice chip să-și lege numele de Eminescu scriind aberații ori luând atitudini radicale pentru a face mult zgomot în jurul lor. În fond, chiar din spațiul criticii se ridică o întrebare, cine oare a încurajat această declasare a unei științe a criticii, dacă nu tocmai absența unor criterii de definire, venită de drept din partea teoriei și criticii însăși, care nici până acum nu a formulat câteva definiri, nu a analizat fenomenul eminescologiei în structurile și modurile ei de manifestare, în clasificarea și fixarea principiilor și metodelor, absență care alimentează până azi pasiunea oricui de a aspira la statutul de eminescolog?

⁵ Ioana Em. Petrescu, abordând structura operei și procesul constituirii nivelelor imaginii poetice, susține această multiplicare a lecturii critice, o mobilitate a discursului critic în dependență de mobilitatea nivelelor configurative ale operei, ”*logica interioară a operelor*”, în vol. *Configurații*, Ed. Dacia, Cluj, 1981.

Având în vedere lipsa unor criterii de validare a unui studiu de eminescologie propunem câteva ipoteze de lucru pentru a putea clasifica și ordona materialul imens adunat în critica despre Eminescu. Aceste ipoteze pot fundamenta critica teoretică asupra eminescologiei, pe baza unor instrumente critice cu largă aplicare. Așadar, cum anticipam, propunem câteva ipoteze de circumscriere a statutului de eminescolog.

Eminescolog este un critic consacrat și bine orientat în fenomenul receptării lui Eminescu, al cărui reper este opera sau biografia eminesciană, în jurul cărora propune un construct critic fundamentat teoretic și aplicat la obiectul său. Acest construct trebuie să ofere o nouă sugestie de lectură și interpretare, să dea o amprentă specifică și originală acestei interpretări și care să-l raporteze și să-l situeze pe o anumită poziție în câmpul criticii eminescologice. Propunerile de lectură care configurează un studiu eminescologic nu impun un regim cantitativ, ci unul calitativ, legat de relevanța demonstrației și afirmațiilor. Deci, putem înscrie în rândul eminescologilor și autorul unui singur studiu, fie publicat în revistă, fie într-un volum distinct, și eventual citat ori comentat tot de un critic eminescolog.

2.1. Maiorescu versus Eminescu

S-a acceptat un gen de *conventum* în critica lui Eminescu, Maiorescu fiind considerat primul care s-a ocupat de acest scriitor. *Direcția nouă în poezia și proza română* (1872), apărut la distanță de 6 ani de la cel teoretic despre condițiile poeziei, și la 17 ani de cel rezervat integral poeziei eminesciene, pune unele accente care ori contravin unor principii și enunțuri anterioare ori sunt ezitante în stabilirea unor criterii unitare de valorizare a operei. Critica maioresciană are la suprafața formei structură și rigoare, însă în spatele acesteia dezvăluie un critic pe alocuri contradictoriu, inconstant și ezitant

în aprecieri⁶. Se știe că studiul în discuție ar fi la noi și prima tentativă de ierarhizare a valorilor literare, pe cele două segmente, poezia și proza. Numai că, în acest ansamblu criteriile și metodele critice nu acționează unitar și nu funcționează ca repere la nivelul întregului. Dacă în preambul delimitează între o direcție ”veche și căzută” și cea nouă, caracterizată ”prin simțământ natural, prin adevăr, prin înțelegerea ideilor”, când trece la tratarea autorilor, aceste criterii sunt abandonate ori reduse la minim. Primul din serie, Alecsandri este prins în chingile unei contradicții, ”în fruntea noii mișcări”/ ”cap al poeziei în generația trecută”, este analizat după criterii extraliterare (despre public și preocupările acestuia, despre ”iarna” meteorologică și cea figurată, despre adormire și ”înviere”, sic!). Introducerea lui Eminescu în acest demers are loc însă prin adaptarea criteriilor enunțate la poeziile analizate (farmecul limbajului, concepție înaltă, iubirea și înțelegerea artei antice). Numai că și aici intervin câteva contradicții și inadvertențe între teoria maioreșciană despre poezie, deci între canonul estetic⁷, și producția eminesciană, ca practică literară polimorfă, cum am văzut. După ce-i reproșează excesul de reflexivitate (”reflexiv peste marginile iertate”), în fond, tocmai o calitate recunoscută (concepția înaltă fiind expresia acestei reflexivități), dar și supralicitarea antitezei (”antiteze cam exagerate”), Maioreșcu critică *Epigonii* pentru viziunea descentrată a antitezei între cele două vârste ale poeziei, în termenii criticului, cele două direcții.

Or, în preambulul studiului știm de concepția maioreșciană asupra noii direcții, o asumare a rolului novator al acesteia. Concepția eminesciană din poem contravine acestei concepții, văzând valoarea tocmai în direcția veche, așa încât formula maioreșciană de a-l contracara este această critică

⁶ E o ”critică generală”, care se înscrie, după Nicolae Manolescu în paradigma unui canon cultural, *Direcția...* lui Maioreșcu fiind ”*socotită prima bătălie canonică din cultura română.*”, în vol. *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008, p. 361.

⁷ Același N. Manolescu vorbește despre un nou criteriu cel al ”autonomiei esteticului” introdus de Maioreșcu, ca reacție la ”*canonul eclectic al romanticilor Biedermeier și al pașoptiștilor*”, în *op. cit.*, p. 362.

negativă fixată pe funcția delimitativă a antitezei. Viziunea eminesciană din poem asupra direcției ”vechi” are cu totul alte resorturi decât cele ale lui Maiorescu, dacă nu tocmai ceea ce reproșează criticul (”lauda ditirambică a lui Țichindeal și a lui Heliade cu greu va încălzi cetitorii mai critici”) devine blazon pentru Eminescu. Poezia direcției vechi e văzută tocmai ca faptă și trăire, mai puțin ca rostire, poezia-mesaj uman și formă de întemeiere culturală. Criteriul maiorescian, concepția înaltă, este la loc de cinste în *Epigonii*, așa încât reproșul se reduce, în cele din urmă, la o problemă de stil. Așa se face că, fără să-și propună, Maiorescu deschide istoria eminescologiei pe cele două tipuri de atitudini care vor face carieră: una de valorificare pozitivă, adecvată criticii analitice și de sinteză, dar și cea de contestare și evaluare negativă⁸.

Discursul critic însuși diferă în această tentativă de ierarhizare valorică: ușor patetic și psihologizant, având criteriul etic ca bază de situare în cazul lui Alecsandri, venind pe linia studiului teoretic din 1867 (”e drept”, ”un aer răcoritor de putere și sănătate sufletească”), deci un discurs care relativizează valoarea, dar discurs de adevărat critic literar, în formula certitudinilor axiologice în numire și apreciere în cazul lui Eminescu (”om al timpului modern”, ”poet, poet în toată puterea cuvântului”), deci un discurs sigur pe adevărurile critice, care consacră valoarea. Stilistica substantivelor calificative atașate susține această distincție de optică și formulă (Alecsandri, ”cap al poeziei”, Eminescu, ”poet”). Ca să nu mai vorbim că ce urmează acestei clasificări înseamnă o revenire la discursul, de tip psihologizant și pe criterii extraliterare, – discurs, e drept, pe această constantă, – aplicat lui Alecsandri, valid pentru Bodnărescu, Matilda Cugler, Șerbănescu etc.

⁸ N. Manolescu arată că Maiorescu rămâne în critica românească drept unul care a deschis ”modernitatea” în literatură română: ”*Concepția lui neutilitaristă deschide drum modernității, mai ales în poezie, pe care o purifică de social, de etic, de național, ca și de tendențiozitatea militantă care-i caracterizase pe pașoptiști*”, ed. cit., p. 376.

2.2. Eminescologia-criterii de tipologizare

Ipoteze de lucru.

Întrucât nu avem încă un dicționar al eminescologilor ori al studiilor eminescologice, nici unul specializat pe structuri critice (dicționar de termeni-concept, dicționar de idei în eminescologie, pe care le avem în proiect), ne propunem aici să delimităm structurile de ordin teoretic care pot constitui fundamentele unor asemenea instrumente necesare pentru întreg spectrul eminescologiei.

Definim *eminescologia* drept știința criticii care are ca obiect receptarea fenomenului Eminescu în globalitatea manifestărilor sale, de la biografie, formație, la resurse, izvoare, ideologie, afinități până la aspectele punctuale ale imaginarului (stil, limbaj, versificație), și care uzează de formule și instrumente critice specifice tipului de critică practicat de autorul respectiv. Derivat din acest termen, a apărut și cei conecși, eminescianitate, eminescianism. Definim *eminescianismul* drept o stare culturală complexă fundamentată pe procesul asimilării și manifestării unui tip de gândire, afect sau imaginar, regăsite în creația literară de după Eminescu. E, în termeni blagieni, o matrice stilistică a culturii și literaturii române, care marchează evoluția poeziei românești. Aceste tipare ale eminescianismului se traduc prin câteva componente structurale: afinități formativ-intelectuale tipic eminesciene (precum formația germană a poetului), afinități temperamentale și atitudinale (vocația tragicului sau militantismul, reacții la eveniment), structuri estetice și stilistic-poetice polarizatoare. Acest tipar modelizator este, deci, un proces în plină desfășurare, detectabil printr-o analiză exterioară ce măsoară gradul de asimilare ori de prelucrare o modelului eminescian, și regăsit la autori de după Eminescu.

Fiindcă eminescologia ca știință despre Eminescu și-a lărgit mult câmpul de investigare, un prim criteriu de tipologizare, cu structuri subsecvente, ar fi după obiectul de investigare:

a) *eminescologia non-literară*, care ca obiect cercetarea aspectelor extraliterare (economia, politica, sociologia, mitologia etc), care subîntinde și criteriul evenimentului cultural marcant pentru Eminescu (manifestări publice culturale și artistice, aniversare ori comemorative), am numi eminescologia factuală,

b) *eminescologia literară*, care are ca obiect creația fictivă și formele discursului literar eminescian. Ea subîntinde criteriul domeniului, derivând astfel eminescologia critică (studiile despre operă) și eminescologia istorică (biografie, edițiile, corespondența, bibliografii etc).

În ce privește eminescologia critică, criteriile de tipologizare au la bază obiectul de investigare (poezia, proza, încercările dramatice, publicistica), principiile și metodele critice, fundamentele teoretice ale constructului critic, reperele critice folosite. O parte din tipologizarea existentă ne vine de la prima tentativă în istoria literară românească a lui D. Popovici, din cursul *Eminescu în critica și istoria literară română* (1947), o altă parte o sugerăm noi aici. Avem așadar:

1. *Eminescologia estetică* are ca obiect analiza operei eminesciene din perspectiva principiilor și criteriilor estetice ale teoriilor despre artă, și care motivează poeticitatea prin structuri ideatice și motivice (figurații poetice, simbolistică poetică, atitudini și sentimente). Folosește ca metode critice analiza secvențială, comparativismul, stilistica poetică. Intră în această categorie studiile lui M. Dragomirescu, Tudor Vianu.

2. *Eminescologia impresionistă* are ca obiect analiza operei eminesciene prin descrierea pe diferite nivele tematologice, cu indicarea sugestiei de lectură. Folosește ca metodă critică de bază structura analitică și fragmentul analitic. Aparțin acestei zone studiile lui Gherea, N. Petrașcu și, parțial, George Călinescu.

3. *Eminescologia de sinteză* are ca obiect opera eminesciană în globalitatea manifestărilor scrisului, pe baza unor suprastructuri critice care fundamentează imaginarul eminescian. Metodele critice la îndemână sunt istoria ideilor, filosofia, psihologia artelor, comparativismul, sinteza integratoare. Intră în această arie studiile lui George Călinescu, Eugen Lovinescu, Tudor Vianu, D. Popovici.

4. *Eminescologia ontologică* analizează opera eminesciană din perspectiva filosofiei Ființei/Neființei motivând o viziune reflexivă asupra lumii și existenței. Instrumentul principal al acestui tip este eseul filosofic și ontologia limbajului. Constantin Noica, Mihai Cimpoi, Theodor Codreanu, Constantin Barbu sunt reprezentanți ai acestei orientări.

5. *Eminescologia modelară* are ca obiect interpretarea operei eminesciene pe baza unor paradigme epistemice cu funcție de construcții modelare, înscrise într-un edificiu critic a cărui motivare se găsește în formația intelectuală și filosofică a poetului. Metodele critice preferate sunt filosofia ideilor, fenomenologia științei, semantica ontologică, critica arhetipală. Ion Negoïtescu, Ioana Em. Petrescu, Dan Mănuță sunt câțiva din această serie.

6. *Eminescologia formalistă și a configurației* are ca obiect analiza operei eminesciene din perspectiva variantelor și versiunilor care compun opera finală, precum și analiza versificației și prozodiei. Metodele preferate sunt critica genetică, stilistica poetică, structuralismul, simbolismul fonetic. Este inaugurată de Anghel Demetrescu și continuată de Garabet Ibrăileanu, D. Caracostea, Tudor Vianu etc.

7. *Eminescologia izvoarelor* cercetează opera eminesciană prin stabilirea resurselor de conținut la nivelul asimilării unor concepții și viziuni, atât din zona poeziei moderne, cât și din cea a filosofiei. Metode principale sunt comparativismul și filosofia artei. Tudor Vianu (Eminescu și Schopenhauer, Hegel), Zoe Dumitrescu Bușulenga, Iosif Cheie Pantea.

Câteva proiecte de abordare a eminescologiei, ca punct de pornire necesar în vederea întocmirii bibliografiei Eminescu, ar constitui un instrumentar pentru o viitoare istorie a criticii în domeniu. În primul rând, un *dicționar al eminescologilor*, care să statueze condiția unui asemenea cercetător. Ar intra aici autori deja consacrați, dar și tineri cercetători, care, după câteva intervenții în presa literară sau la diferite manifestări științifice (colocvii studențești, bunăoară) au continuat preocupările eminescologice printr-un studiu de substanță, cum e cazul studiilor Ioanei Bot, Marinei Mureșanu, Rodicăi Marian și alții. Pasul următor ar fi un *dicționar de termeni-concept* în eminescologie, cu relevanță pentru circumscrierea operei eminesciene. Există o serie de sintagme, definiții, coduri poetice, intrate într-o formulă cunoscută în limbajul critic. Astfel de termeni-concept devin operaționali în identificarea unui demers critic sau a altuia, facilitând accesul la textul eminescian. Trebuie s-o spunem, că tocmai asemenea concepte reprezintă punctul de rezistență al cutărui studiu și că el poate circula între eminescologi pentru raportare sau lansarea altuia. Câteva exemple aici : *Aion-ul* la Rosa del Conte, *timp echinoxial / timp solstițial* la Ioana Em. Petrescu, *neptunic/plutonic* la Ion Negoïtescu, *departele* la Edgar Papu, *abis ontologic* la Sv.Paleologu-Matta, *natură generală / natură individuală* la Constantin Noica, etc. Cele două instrumente pot pregăti terenul *eminescologiei de sinteză*, de care vorbeam, printr-un al treilea, un *dicționar de idei în eminescologie*, care poate oferi o imagine globală, integratoare a sistemului critic, pe baza mișcării ideilor între eminescologi. Un asemenea instrument trebuie să numească din start modelul critic, structura și osatura teoretică. Aici eminescologia este în plină desfășurare, dacă avem în vedere că alternativa la studiile formaliste este eminescologia din unghi filozofic (gnoseologic, axiologic, ontologic), și că asemenea dicționare de specialitate ar deveni și filtrul necesar care să ordoneze eminescologia în ansamblul ei. Iată, o orientare benefică pentru evoluția eminescologiei, pornind de la Constantin Noica, la Theodor Codreanu, Mihai Cimpoi, Constantin Barbu, Dan Mănuță, pare să revigoreze în ultima vreme știința eminescologiei.

3. Dinamica studiilor eminescologice

3.1. Un construct critic: eminescologia de sinteză (D. Popovici)

Data fiind complexitatea fenomenului Eminescu, îndeosebi în zona destul de neomogenă a receptării, perioada deceniilor '30-'40 ai secolului trecut, când asistăm la cea mai puternică explozie a studiilor aplicate despre opera și viața poetului, n-a reușit totuși să ne dea o sinteză a ideilor în eminescologia românească. Ne-am fi așteptat, de departe, ca G.Călinescu, autorul amplului studiu despre opera lui Eminescu și, ulterior, al magnificei *Istoriei a literaturii române de la origini până în prezent* (1941), deci un critic cu apetența proiectelor vaste și de sinteză, să fi dat și această probă a unei istorii interne a criticii eminescologice. Puterea de sinteză și spiritul analitic, dovedite cu prisosință, în studiile amintite, ca și siguranța în metodologia cercetării (principii, metode, structuri analitice, limbaj critic modern), l-ar fi îndreptățit să angajeze un asemenea proiect de anvergură asupra receptării de ansamblu a lui Eminescu.

Pe de altă parte, deceniul '50, în chiar centenarul nașterii poetului, a fost atât de sărac în studii de cercetare literară a operei eminesciene, încât ne putem întreba intelectual ce s-a întâmplat în evoluția criticii literare, că n-a găsit răgazul necesar ori resursele de metodă și principii pentru a îndrăzni o lucrare complexă, de așezare și limpezire a ideilor, într-o istorie a receptării operei eminesciene. Optica aceasta a fost alimentată și de o improprie delimitare a sferelor între istoria și critica literară, între critică și estetică, chiar în interiorul criticii, între ideologie și discurs, în absența unui principiu ordonator care să alimenteze câștigurile într-o construcție de concepție sistemică și flexibilă în articulațiile ei, având "puncte de plecare și de sosire" (după o expresie preferată de Popovici) în textul eminescian.

La o sută de ani de la nașterea poetului, amânată prea mult restituirea operei integrale, ca și deriva istoriei și criticii literare, oferind

un Eminescu fragmentat și pe abordări unilaterale (cantitativ, studiile se ocupă preponderent de poezia eminesciană, neglijând celelalte aspecte ale scrisului eminescian, proza, publicistica, teatrul), deceniul '50 și chiar întreaga critică eminescologică datorează, cu asupra de măsură, studiilor acoperitoare ale lui Dimitrie Popovici (1902–1952) refacerea tabloului istoriei și criticii literare despre Eminescu și angajarea unei noi etape în procesul complex al receptării. Spirit aplecat spre momente enciclopedice ale culturii române, riguros în informația convocată, cu un ascuțit simț al valorilor și o eleganță a discursului critic, D. Popovici a impus activității de cercetare ”*disciplina cursului universitar*”.⁹ S-a întâmplat și un alt paradox al receptării discursului critic al lui Popovici: tocmai absența editorială a studiilor sale l-ar fi sustras unei situații corecte în ierarhia eminescologilor.¹⁰ Criticul poposește mai puțin în zona criticii de întâmpinare și mai mult în critica de sinteză, care convoacă atât spiritul analitic al cronicarului, dar, mai ales, viziunea integratoare a fenomenului literar izolat într-o morfologie a valorilor.

Principii și metode. Sub titulatura ”*literatura științifică română*”, ”*istoriografia eminesciană*”, Popovici circumscrie un sistem teoretic coerent, ordonat de criterii valorice sigure, cu un mare grad de științificitate, care să urmărească fenomenul receptării lui Eminescu pe dimensiunea sa de rezistență la clișeu. Concepte precum ”*istorie literară activă*” (Ion Vlad), ”*istorie literară totală*” (G. Munteanu)¹¹, ”*istorie literară de tip creator*” (Paul Cornea)¹², armonizează aparentele disensiuni între istoria și critica literară. Primei i se lărgeste sfera dincolo de biografismul minor și

⁹ Ion Vlad, *Lecturi constructive*, Ed. Dacia, Ed. Cartea Românească, Buc., 1975.

¹⁰ Studiile văd lumina tiparului postum, 1969, 1988, 1989, ediția de *Studii literare*, îngrijită de Ioana Em. Petrescu.

¹¹ D. Popovici ”*reprezentant al dezideratului unei istorii literare totale (...)* cercetarea în cercuri concentrice tot mai largi”, în George Munteanu, *Sub semnul lui Aristarc*, Ed. Eminescu, Buc., 1975.

¹² Paul Cornea, *D. Popovici sau istorismul deschis*, în *Tribuna*, nr. 48/30 nov. 1972.

anecdotic, celei de a doua i se adaugă principiul sintezei. În cazul aplicat al eminescologiei, relația istorie-critică literară, subsumată relației ideologie-discurs, are drept echivalent o imagine subiectivă, deformatoare pentru primul element al ecuației și o exersare a metodelor critice, pentru cel de-al doilea, provocând critica la un act de înnoire.¹³ Motivația angajării autorului în abordarea criticii eminescologice ține atât de natura subiectului-problemă, cât și de necesitatea orientării cercetătorului român, a limpezirii apelor în haosul eminescologiei și, de aici, găsirea punctelor de rezistență în amendarea unor metode și principii.

Obiectul studiului de sinteză din 1947 vizează întreaga paletă a atitudinilor critice, afirmative și negatoare, care pot circumscrie statutul de eminescolog. Ținta la care trebuie să ajungă o găsește Popovici în *"gândirea celui care a scris studiul"*, adică în mentalitatea (erudiția, probitatea intelectuală, formația) criticului, probe prin care acesta reface traseul intelectual al poetului. De aceea, în sânul istoriei literare se regăsesc metodele și formulele criticii literare: *"Istoria literară trebuie socotită drept știința care degajează, ierarhizează și interpretează valorile literare"* (*Tendențe de integrare în ritmul cultural occidental*, 1940)

Inovația adusă de studiile lui Popovici pentru fenomenul receptării lui Eminescu s-a petrecut la cel puțin trei nivele: la nivelul obiectivelor, prin lărgirea domeniului de investigare, (nevoia unui Eminescu global și total), al construcției critice, printr-o nouă motivare a raportului dintre cele două tendințe, (critica raționalist-științifică și cea idealist-metafizică), cât și la nivelul metodei critice, (analiza dublată de sinteză), în spectrul orientărilor moderne de abordare a textului literar. Răspund acestor mutații de viziune și structură cele trei studii ale criticului clujean: *Eminescu în critica și istoria literară română* (1947), *Poezia*

¹³ *"Poezia lui Eminescu a aerisit capetele, chiar când acestea se păreau închise față de orice suflu înnoitor."*, în D. Popovici, *Studii literare*, VI, Ed. Dacia, Cluj, 1989.

lui *Eminescu* (1948) și *Romantismul românesc* (1952). Ele formează un tot organic, atât prin mișcarea de idei, substratul ideologic al literaturii eminesciene, cât și prin metode și stil, a căror rază de acțiune conturează în final tipul de critică specifică lui D.Popovici și care se întinde până la critica eminescologică de azi.

Singulară în practica fenomenului receptării literaturii eminesciene, lucrarea *Eminescu în critica și istoria literară română* (ECR) rămâne, de departe, unica noastră sinteză dintr-un capitol plin și încheiat de eminescologie. Cele două părți ale studiului-curs, din anii universitari 1945/1946, respectiv 1946/1947, au meritul că iau în discuție, fără nici un fel de complex și cu o mare doză de obiectivitate critică, cele două atitudini fundamentale în complexul receptării lui Eminescu, prima de ”*glorie negativă*”, care a deschis un curent al contestărilor, cealaltă de interpretare pozitivă, critic-științifică și de fixare a valorii poetului în literatura română și universală. Două motive majore par să stea la baza acestei întreprinderi de sinteză: primul, absența ”*unui studiu de sinteză în istoriografia eminesciană*” (ECR. p. 7), cel de-al doilea, preocuparea pentru mișcarea ideilor între eminescologi pe diferite etape ale receptării, corelată cu nevoia de ordonare a materialului atât de amplu și neomogen adunat în ”*problema Eminescu*”. Piatră de încercare și material de exersare a criticii, poezia eminesciană a dat prilejul celor două curente ”*să-și precizeze idealul și metodele de cercetare*”¹⁴ (PE, p. 4), să provoace chiar critica românească să iasă din canon spre o deschidere către interpretările moderne, inovând-o structural și metodologic (”*Poezia lui Eminescu a aerisit capetele, chiar când acestea se păreau închise față de orice suflu înnoitor*”)¹⁵.

În aceste condiții, sinteza propune, pentru prima parte, o abordare a atitudinilor antieminesciene, din cele două centre, bucureștean, (Hasdeu,

¹⁴ D. Popovici, *Poezia lui Eminescu*, Ed. Tineretului, Buc., 1969, cu o prefață de Ioana Em. Petrescu.

¹⁵ D. Popovici, *Eminescu în critica și istoria literară română*, în vol. *Studii literare*, ed.cit.

Pantazi Ghica, Gellianu-Anghel Demetrescu, Petre Grădișteanu, Gherea), și cel transilvănean (Al. Grama, Aron Densușianu), pentru ca partea a doua, mult mai elaborată, să avanseze structuri paradigmatiche mult mai largi, cu o aplicată metodă de catalogare și clasificare (critică estetică, semănătoristă, impresionistă, critica formei și a configurației). Răspunsul istoricului literar pentru prima categorie avansează ideea unei situații pe poziții false a interpretărilor cutărui critic, (ex. determinismul, factorul social, implicațiile criticii socialiste și efectele ei la semănătoriști), care au condus la o siluire a textului eminescian, la interpretări neadecvate obiectului. Pentru partea a doua, cea a investigațiilor clasificate, Popovici îmbină analiza punctuală cu sinteza. Fiecare studiu critic are o structură relativ fixă: redă compoziția studiului, insistă pe anumite idei vehiculate, înscrie și analizează metodele criticii respective, extrage concluzii privind meritele și scăderile studiului (ex. cazul studiilor lui Lovinescu, Călinescu sau Caracostea).

Metodologic vorbind, contribuția lui D.Popovici aduce nu doar un inventar al studiilor eminescologice, prin perioada pe care o acoperă, de la Titu Maiorescu la D.Caracostea, ci instituie o dinamică a ideilor, în înțelesul unei istorii literare interne a fenomenului. Este, mai degrabă, o critică a ideilor în eminescologie, din care extrage punctual inovațiile, tipul de critică, metodele și instrumentarul critic. Această perspectivă convoacă, prin distanțare și polemică, trei tipuri de atitudine și metode critice: față de biografismul istoricizat propune o biografie intelectuală, a formației și ideologiei epocii cu efectele ei asupra poetului; la alternativa unei descriții pe orizontala tematic- descriptivă opune analiza structuralistă; în final, impresionismului descriptiv al criticii îi contrapune o critică genetică a operei, prin configurarea internă a devenirii unei poezii, pe linia analizelor variantelor intermediare în defavoarea textului definitiv.

Sinteza eminescologică a lui D.Popovici a vizat un dublu scop: pe de o parte, ipostaziază o mentalitate critică, pe de altă parte, devine prilejul afirmării și anticipărilor propriilor idei despre poezia eminesciană.

Erudiția, analiza influențelor, conturarea epocii românești și înscrierea în contextul mișcărilor de idei europene, devin astfel scut de protecție în fața criticii doctrinare, dogmatice. Ca tip de sinteză culturală, studiul despre eminescologie, are ca fundament câteva precedente, de la cunoscuta sinteză, *Tendința de integrare în ritmul cultural occidental* (1940), o bază teoretică și metodologică, la ampla erudiție din *La littérature roumaine à l'époque des Lumières* (1945). Istoricul literar putea avansa în lucrările ulterioare, *Poezia lui Eminescu* (1948) și *Romantismul românesc* (1952), în formula criticii de sinteză. Aceste studii citate recompun tabloul sinoptic al epocii culturale eminesciene, motivând din interior și prin raportare comparată, poeticitatea viziunii și creației. Criteriul tematic este subordonat celui genetic. Capitolele *Poezia erotică*, *Poezia mitologică* și *Poezia titaniană* alcătuiesc corpusul unui studiu configuraționist, în care opera e interpretată ca totalitate, suprastructurând și materialul primei părți. Dacă izvorul se găsește în formula lui D. Caracostea (modelul critic incontestabil), în schimb, conjugarea atributelor eminescianismului, *titanismul* bunăoară în relația cu *demonismul* și *satanismul*, operează cu structuri complexe, regășibile în procesul decodificării imaginii poetice. Popovici refuză paralelismul lui Călinescu (care duce la o tratare izolată în cazul textului *Mortua est*) și urmărește mișcările eului și ale imaginii pe linia ascendent-descendent, seismograf al vieții afective. Criticul reface traseul de elaborare a poemului în faza lui primară, de poienin și nu de poesis, ca finalitate, precum operează Călinescu. Studiul rezervat poeziei eminesciene aduce și concluzii pertinente în clasificarea și definirea formelor literare: oda, satira, elegia, văzute ca ”*forme logice și afective*”. *Conflict, temă, personaj, modalitate, experiență, viziune, mișcare, fabulă titaniană, timp istoric-timp estetic, delinearitate*, sunt câteva din formulele-concept din sistemul critic al lui D. Popovici. Dacă ar fi să cităm doar capitolele *Poezia mitologică* sau *Poezia titaniană*, din studiul rezervat poeziei lui Eminescu, am găsi punctele de rezistență ale unui discurs critic echilibrat, ale cărui argumente

își trag obârșia din studiul de sinteză eminescologică.

În ce privește relevanța sintezei lui Popovici, locul ei în istoria criticii și istoriei literare românești, moștenirea tipului de atitudine critică și de discurs nu este deloc de neglijat. Modelul sintezei ar avea suportul reconsiderării eminescologiei ca *știință* într-un sistem de conexiuni. Cercetarea textelor-manuscris cu analize interne ale variantelor, care au o mai mare doză de motivare ideatică și imagistică, apar fructificate prin resursele lirismului eminescian din studiile Rosei del Conte, Ion Negoitescu. Comparativismul, ca metodă, se regăsește moștenire la Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Iosif Cheie Pantea, Amita Bhowse. Componenta vizionară în extragerea semnificațiilor imaginilor poetice alimentează secvențe critice la Edgar Papu, Tudor Vianu (cele despre eul liric sau despre epitetul eminescian). Avem apoi o moștenire a pasiunii și lucrului responsabil asumat, chiar în sânul familiei: regretata Ioana Em. Petrescu, fiica profesorului Popovici și îngrijitoarea edițiilor tatălui, rămâne un nume de referință în școala eminescologică clujeană. Problema titaniană, circumscrierea cadrului, a ”fabulei titaniene”, cu tot instrumentarul aferent (revolta titaniană, timp-spațiu titaniene, stare de spirit titaniană, expresia titaniană), analiza mișcărilor de imagini și viziuni între variantele unor poeme, prin compararea acestora (*Mortua est, Împărat și proletar*), sesizarea unui moment prerafaelit în poezia eminesciană, sunt câteva din ideile novatoare pe care le-a produs studiul lui Popovici în istoria eminescologiei. Situate, după propriile mărturisiri, între studiile lui Bogdan-Duică, Tudor Vianu și D. Caracostea, venind după masivul op al lui G.Călinescu și înaintea celor ale Rosei del Conte, Edgar Papu și Ion Negoitescu, contribuțiile eminescologice ale lui D. Popovici sunt structuri conceptuale pentru o sinteză a literaturii române. Se revendică, în bună parte de la metodă, principii și disciplină a muncii intelectuale, contribuții la studiile despre Eminescu, scrierile unor specialiști în domeniu, aflați în preajma profesorului precum George Munteanu, Iosif Pervain, Aurel Martin, Roda del Conte.

3.2. Dinamica actuală a eminescologiei

Urmărim mai jos câteva din ultimele studii critice despre Eminescu, care diversifică și completează tabloul început cu ceva timp în urmă de D. Popovici. Ele sunt proba unui polimorfism critic proteic în viziuni, formule, metode și limbaje, acoperind secvențial polimorfismul textului eminescian.

Semantica textuală în eminescologie (Rodica Marian)

O direcție prolifică în eminescologia contemporană este cea formalistă, fie insistând pe componenta prozodiei, urmând modelul inaugurat de Garabet Ibrăileanu cu *Note asupra versului*, fie valorificând semnificațiile textuale, după modelul configurativ al lui D. Caracostea, din *Arta cuvântului la Eminescu*.

Venită dinspre eminescologia ontologică și cea formalistă, prin corelarea metodelor de organizare ideatică a textului și ale celor de activizare a mijloacelor limbajului poetic, eminescologia textuală, uzând de metoda pragmaticei semantice, recurge la formule din cele mai fertile pentru accesul în logica internă a creației eminesciene. Explicitarea textului eminescian, printr-o organizare dinlăuntru fenomenului poetic a datelor relevante pentru gradul de poeticitate a unor structuri de text specific eminesciene, devine o cale de confirmare a intențiilor primare, cât mai aproape de viziunea personală a poetului. Probe ale acestei metode, cu un sporit grad de sinteză, care relaționează imaginarul de ideatica din planul de adâncime al textului, ne-au dat studiile lui Theodor Codreanu, Ioana Em. Petrescu, Constantin Noica.

Refacerea unui text, atât din perspectiva laboratorului de creație, în vederea definirii unor structuri-cheie, emblematice pentru întregul operei, cât și din cea a receptării, în vederea unei sinteze integratoare, care

să ordoneze un material critic scăpat de sub rigoare și metodă, propune Rodica Marian într-un dens studiu de sinteză asupra *Luceafărului*. O parte din demonstrațiile textuale ale autoarei le-am urmărit în presa literară din anii din urmă, așa încât volumul de acum, *Lumile Luceafărului* (1999), oferă perspectiva întregului analitic și probează congruența metodelor folosite. De altfel, studiul, acoperitor în planul argumentației și al distribuției analizelor, este secundat, de o ediție de text integral *Luceafărul*, cu toate versiunile, variantele, subvariantele și secvențele conexe, din același areal poetic, ediție responsabil supravegheată și organizată de Rodica Marian (1999).

Structural, compoziția volumului, pe cele 15 secvențe analitice, urmează un traseu circular, care începe cu elementele de suprafață ale textului, un instrumentar obiectual (lumile configurate în poem, numele proprii, instanțele textuale și natura eroilor, în primele patru capitole), adâncește semnificațiile, prin deschiderea unor teme și motive (timpul, eternitatea, micul eu, iubirea, în următoarele patru capitole), pentru ca să revină asupra instrumentarului sintactic și stilistic (cap. IX, cap. XIII) și asupra tipologiei eroilor (cap. VII, X, XI) și, în final, să recomună poemul pe dinamica resurselor mentale și filozofice, îndeosebi, afinitățile lui Eminescu cu cultura și filozofia indică (cap. XV). Unui asemenea proiect complex, cu inerente anticipări și reluări ale demonstrațiilor și ilustrărilor textuale, metoda critică a semanticii poetice este dublată, pe alocuri, de dezvoltări sintetizatoare, cu prelungiri în ontologic și existențial. Astfel, un tehnicism cosmopolit este salvat de o pragmatică a textului, care decodifică substanța ideatică a *Luceafărului*, gravitând în jurul unor nuclee de poeticitate și asigurând întregului coerența demonstrativă și argumentativă. În fapt, Rodica Marian reface poemul pe secvențele-act, (macro și microstructuri textuale), convocând, cu bun câștig în planul unității fragmentelor, variantele, versiunile și straturile adăugate poemului în discuție, multe din ele mult mai poetice decât cele cunoscute din

textul comun, cel ”definitiv”, cum îl numește autoarea. În ce privește obiectul de investigare, poemul *Luceafărul* dispune de potențe semantic-stilistice deschise spre o interpretare plurifuncțională, cu decriptări ale semnificațiilor ideatice. Principiile deduse din acțiunea raporturilor de includere și disociere, precum ecuația sintagmatic/paradigmatic, coeziune/coerență, mărci textuale/ conectori sintactici, se regăsesc în critica textuală, care valorifică dinamica internă a devenirii poemului în întregul lui. Unul se referă la relevanța secvențială a unor structuri pentru mesajul poetic central (cum este confesiunea Cătălinei), altul la ponderea globală a unor contexte pentru coerența de profunzime a textului (cum e cazul naturii eroilor, al timpului și spațiului). Dacă în cazul primului principiu, instrumentul analitic este lexemul (semantemul, sintagme poetice, nume de eroi, mărci pronominale, verbale sau substantivale), ni se pare probantă pentru al doilea, un instrument al pragmaticei semantice, cel de praxem (contextul care măsoară gradul de poeticitate și ideație a textului, un semnificant activează pentru celălalt un alt sens, precum dualitatea eroilor, ipostazele, ”luceferiană” și ”hyperionică”, tipologia spațiului și a timpului). Cred că în această conjugare a celor două principii stă soluția unei receptări globale și unitare a poemului. Rodica Marian reface aici printr-o solidă demonstrație, nu atât a componentelor (tablourilor) care compun nivelul orizontal al narativității textuale, cât, mai ales, a resorturilor de adâncime ale textului, care decodifică mesajul pe verticala poeticității. Dacă e să amintim numai nuanța dissociativă Luceafăr-Hyperion, ori consubstanțialitatea Hyperion-Demiurg, sau, și mai pregnant, câmpul comun dintre Hyperion-Cătălina/Cătălin, care conduc la ipostaze ale nemuririi (moarte-renaștere, ca o eternitate durată ciclic pentru Luceafăr, sau o eternitate statică, imobilă, pentru ipostaza Hyperion) și, în planul mai larg al despărțirii de interpretările supralicitate romantic, studiul Rodicăi Marian se află într-un dialog privilegiat între eminescologii de substanță. Câteva din ideile avansate de autoare în ce

privește natura eroilor, nu prin demarcarea excesiv antitetică, practică de eminescologia romantică, ci prin înscrierea în același areal al omului superior, asigură fluiditatea și unitatea ideilor pentru întreaga analiză semantico-stilistică a poemului. Aspectele nemuririi, printr-o decodificare a raportului de includere între o nemurire ciclică (natură-om-Luceafăr) și o nemurire statică (Hyperion-Demiurg) organizează și disjunctia timpului, spațiului, iubirii și morții, ca extracte ale aceleiași dualități. Merită meditat asupra ecuațiilor dintre semnificațiile "cercului strâmt" și "lumea mea", care dezambiguiază și finalul poemului, "nemuritor și rece". Vorbind de comunitatea stărilor existențiale ale tuturor eroilor poemului, o singură, în final asumată, Rodica Marian lasă în suspans abordările din corpusul studiului, ecuațiile dintre un tip de gândire și existență și relevanța iubirii, spre care, mai degrabă, tinde ființa superioară. Nu ni se pare relevantă doar latura ontologică, prin acel "rece" din final, când povestea de iubire în sine rămâne drama eului și nu schimbarea de natură existențială. De aici și secvențele hermeneutice ale descifrării naturii problematice ale lui Cătălin, ale Cătălinei, care avansează spre o dinamică a iubirii. Corelarea sintagmelor poetice, care regroupează sensurile pe întreg poemul, printr-o adiționare a variantelor, urmând o logică internă a devenirii imaginarului eminescian, concentrând analiza în jurul unor figuri textuale, transpuse tematic prin motive, precum dorul, lumina, gândul, neantul favorizează demersul în acțiunea de globalizare a semnificațiilor. Un traseu urmează dinamica "luceferirii" și "hyperionizării", raportând eroii la una din ele, altul trasează rutele eroilor după schimbarea de registru narativ și focalizare lirică, pentru ca, în ultimele secvențe (cap. XI, XII, XIII, XIV) să conducă la reconsiderarea figurilor semantic-textuale și, corespondent, a celor din logica de suprafață a textului (personaje, acțiuni). Replici nepereche, micul eu, paralelismul antitetic, alegoria, dualitatea Luceafărului devin operante printr-o conjugare a punctelor de vedere, din partea figurilor-eroi, constituenți ai scenariului și din perspectiva organizării textuale a

secvențelor. Rodica Marian se mișcă dezinvolt între cele două planuri, cel semantic textual și cel tipologic, cu prelungiri în ontologic. O asemenea dinamică duce și la o altă poziționare a figurilor-portret în funcție de ponderea semantismului în construcția eroilor: *"Echivalențele semantice... se constituie într-un veritabil liant al celor trei personaje care evoluează în planul narativ al poemului, marcate fiecare de o năzuință ce se adevărește a fi imposibilă în moduri și nuanțe diferite, Luceafărul, Cătălina și Cătălin (aceștia trei fac parte din lumea posibilă a Luceafărului, care este semantic delimitată de lumea lui Hyperion și a Părintelui său)"* (p. 345). De aici și o departajare între un Luceafăr inițial, figură ivită obiectiv sau prin magia visului, și altul final, asumat, revelat de metamorfoze și dublat de hyperionism. Finalul adună toate ingredientele care recompun portretul ființei astrale, de la ideea nemuririi la cea a spațiului (sferă/lume), până la o trăire paralelă în aceeași nefericire pentru toți eroii. Interesante și incitante ni se par și semnificațiile repaosului, mediat de "ora de iubire" și atributele ocurente, "lumina rece" și privirea care "arde" sau "îngheață". În ce privește lumea eroului, de acord cu ideea unei "lumi interioare, o lume a sufletului și a simțirii, un spațiu închis în sine și izolat de tot ce este în afara lui" (p.368), cu sugestia că însăși sfera, pe care o invocă eroul în întrupările sale, nu este altceva decât o sferă-lume, o sferă care și-a lărgit cuprinderile, suficientă sieși, iar popasul interior al cunoscutei călătorii astrale este el însuși o revelare a limitelor și constrângerilor de care este conștient Luceafărul, și nu o lume distinctă între "ipostaza Luceafăr" și "ipostaza Hyperion".

Ultima secvență a studiului, *Mentalitate indică și filozofie upanișadică* în textul integral al poemului, repune în discuție controversatele contaminări ale poemului de "suprapunerea unor coduri", printr-o re poziționare a resurselor culturale ale textului. De bun augur și lămuritoare ni se par distincțiile între straturile simbolice care se așază în poem, fie prin filtrare schopenhaueriană, fie prin ierarhizare a datelor, Upanișadele

înaintea filozofiei budiste. Pe un nivel sunt convocate resursele ontologice, care motivează paradoxurile ființei, din versiunea brahmanică a poemului, pe un altul, filosofia esoterică și gnoseologică, regăsită în Chândogya Upanișad (raportul dintre Sine și Absolutul obiectiv), pentru a-l încadra pe Eminescu în ”brahmanismul raționalist”, care contravine pesimismului supralicitat de exegeza eminesciană. Principiul filozofic identitate/alteritate, care decodifică statutul dual om-ființă, și motivat de Rosa del Conte prin conceptul *Aion*-ului, conjugă determinațiile din Upanișade cu gnoza etern-efemer, și, după R. Marian, a identității în Brahma, fără implicații de filosofie panteistă. Notele care însoțesc capitolele cărții sunt o probă a unui dialog, pe alocuri, ușor polemic nuanțând demonstrații deja clasicizate, precum cele din Marin Mincu, C-tin Noica, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Amitha Bhose, Rosa del Conte. ș.a.

Rigoarea construcției sale critice impune o abordare și a statutului eului liric (naratorul și regizorul textual), un control mai sever al redundanțelor și inconsecvențelor terminologice (cotext/context, coerență-coeziune), și, în fine, o tratare a disocierilor critice sau, mai degrabă, o selecție a referințelor critice dispuse pentru dialogul dissociativ, care să fie marcată de aceleași instrumente ale criticii textuale ca-n cazul studiului de text, o critică semantică a criticii. În rest, studiul Rodicăi Marian ne oferă o lectură incitantă, cu intuiții critice subtile, înprospătate de boarea revigoratoare a unor nuclee poetice aduse din subteranul poemului în centrul de iradiere al unui text adesea fetișizat de interpretare excesiv tematizată, precum poemul *Luceafărul*. O demonstrație că rămâne încă un poem necantonat în scheme, deschis și viu.

Eroii eminescieni (Dan Mănuță)

Resorturile imaginare care duc la transsubstanțierea eului, printr-o traiectorie circulară, labirintică, ducând la o tensiune lăuntrică durată

într-o acută dramă a ființei, nu este nouă în eminescologie. Drumul spre ființă, conceptul noician, prin pierderea datelor relaționale cu existentul și câștigarea esenței ființei, a făcut obiectul unor pertinente studii ontologice, de la Sv. Paleologu-Matta, C-tin Barbu, la Mihai Cimpoi, Marin Tarangul, Theodor Codreanu. Recenta carte a lui Dan Mănuță, *Pelerinaj spre ființă* (1999) propune o abordare procesuală a constituirii eroului eminescian, prin înregistrarea fazelor în care figurile eroilor eminescieni își constituie fundamentele ontologice, în speță, iubirea, moartea, cunoașterea, cu suporturile ideatice, spațiul și timpul. Acestea conturează trei etape, definite cercuri (în treacăt fie spus, Theodor Codreanu avansase ipoteza unor asemenea ”*cercuri dialectice*”), a căror dinamică pornește dinspre exterior spre centru, în care tronează perechi de figuri eminesciene în funcție de relația lor cu evenimentul exterior și tipul de atitudine / reacție față de acesta. Dacă primul cerc ontologic configurează un individ puternic marcat de conjunctural și istorie (*Destinul*), o dată cu cel de-al doilea, *Legenda*, se produce o transfigurare prin intermediul legendei, ca pas spre regăsirea sinelui. Abia cu al treilea cerc, *Ființa*, Eminescu atinge ruperea totală de eveniment și constituirea universului propriu sieși, adică ”o interioritate esențializată”. Figurile de eroi care însoțesc eul eminescian pe această traiectorie a devenirii și atingerii ”unicității”, adică principiul suveran al lui Unu identic cu sine însuși, fundamentează și structurează însăși substanța ideatică și motivează în mare parte mărcile stilistic-retorice ale imaginarului eminescian. Pe o cale, eroul eminescian intră în cercul existențial prin istorie făptuită și trăită intens, ori printr-un destin eroic asumat, de unde figura Novicelui; de aici, un discurs retoricizat, declamativ. Novicele tinde spre asimilarea lui în colectivitate, de unde și figura însoțitoare, cea a Călăuzei cu vocația socială a comunității. Un Aron Pumnul, bunăoară, însoțește Novicele, Călăuza, perechea inițiativă, veghetoare, a omului de acțiune. Ambele figuri se caracterizează prin câteva determinante, ca reflexe ale implicării și parțialității: sociabilitate

și socialitate, vitalitate, civism, funcție colectivă, cu o referință temporală, prezentul imediat, conjunctural, și una spațială, cadrul rustic, concret, constituit din datele materiale ale tabloului. Feminitatea adiacentă acestor două figuri, retorică și adorativ-declamatorie, conturează o erotică senzual-corporală, concretă, rustică, evocatoare. Figura Ondinei și Martei îmbracă ipostaza acestei feminități aici. Celui de-al doilea cerc, *Legenda*, îi sunt atribuite figuri supraindividuale, cu trăsături dematerializate, înclinate spre problematizare, narcisism, gândire dinamică și voință creatoare. Discipolul și Magul, eroii eminescieni ai Legendei sunt atemporali, ubicui, ambigui, ezoterici, meditativi, purtători ai memoriei, și au ca referință temporală, trecutul, iar ca referință spațială, locul edenic (*locus amoenus*), cu încărcătură imagistică barocă. Magul are rolul unui inițiator, înțelept bătrân nu de vremi, ci de înțelepciune și de practica acesteia. Feminitatea corespondentă acestui prag spre întoarcere, reprezentată de Sofia și Poesis, are atributele androginului, ale simbolului dual, eros-thanatos, configurând o erotică a obstacolului și inaccesibilului, construită din contemplare și recuperată prin rememorare. Feminitatea, fie cezarcă (din *Cezara*), fie angelică, Maria (din *Sărmanul Dionis*) are acțiune benefică asupra Discipolului, îl ridică deasupra contingentelor și-i dă un plus de valoare. Figuri-tampon între cele două cercuri liminare, înclinând spre natură și atitudine hyperionică, din limita extremă a ultimului erou eminescian, Discipolul și Magul topesc în al treilea cerc imaginar, cel al Ființei, două naturi eminentemente eminesciene: Hyperion și Bătrânul. Eseistul convoacă aici toate ingredientele care au însoțit până acum devenirea eului eminescian spre principiul tutelar ontologic, hyperionismul ca expresie a ”*unei stări tranzitorii*”, punct-vamă între legendarul Magului și Ființa înțeleptului din ultima fază. Dacă primul trece printr-o anxietate dramatică, o înfruntare lăuntrică și trăiește experiențe-limită, antropomorfism existențial și e punctul de conjuncție al contrariilor, cel de-al doilea, Bătrânul, ”*creator de destine, didacticist și inițiator*” devine ochiul veghetor al unicității,

simbol al întregului nedivizat. Eroii eminescieni iau ipostazele celor doi în funcție de relevanța unora din aceste atribute: poetul, demonul, titanul, Hyperion, în cazul primului, și Demiurgul, înțeleptul, în cazul celui de-al doilea. Feminitatea reprezentată corelativ aici de Cătălina și Tomiris, devine ”o trăire complexă” alimentată de trăirea unei iubiri prin reflectare, care imaterializează imaginea obiectului erotic, și-i păstrează aura absenței pentru a menține tonusul melancoliei-suferință, care ordonează existențele individuale. Este iubirea metafizică, care definește eroul eminescian al ultimului cerc. Ubicuitatea și esențializarea figurii hyperionice conduce la glacialitate, ca premisă a căutărilor înfrigate și suport afectiv al menținerii condiției fiecăruia. De aceea și referința temporală specifică este prezentul continuu, încrămențat și stabil, ca garanție a păstrării unicității și totalității ființei, iar cea spațială este sfera, sugestie a spațiului închis, labirintic, al repetării aceleiași experiențe.

Acestea sunt datele circumscrise de eseu lui Dan Mănuță. Discursul demonstrativ și cel ilustrativ recurge la aceeași schemă circulară, permițând, pe alocuri, reveniri, anticipări și reluări, cu un plus de fixare a figurilor respective. Metoda critică urmând modelul diacroniei imaginarului permite lui Dan Mănuță o investigație pe diagrama eroilor eminescieni, în funcție de ocurența acestora între părțile-tampon dintre cele trei cercuri. Numai că uneori, din nevoia unei limpezimi a demonstrației, datele nu sunt tranșate în funcție de tipul de atitudine, mentalitate, reacție, cunoaștere și trăire a experiențelor, care să derive din enunțul inițial al etapei respective, destin, legendă, ființă. Spre finalul eseului se rupe această uvertură teoretică, în favoarea abordării cazului particular, care focalizează demonstrația pe tipologia eroilor. Benefică ni se pare mișcarea excursului pe dinamica tripartită, a poeziei, prozei și textelor dramatice, care distribuie și alte etape ale creației eminesciene, altele decât cele cunoscute. E vorba de o retorică postpașoptistă în faza inițială și una novatoare, postromantică, în punctul de sosire. Riguroase analize, de o minuție cosmopolită a unor fragmente mai puțin cunoscute, în speță din

încercările dramatice ale poetului, revin în paginile cărții.

Discutabile, din perspectiva însăși a demersului eseistic, rămân două texte analizate de Dan Mănuță: *Sara pe deal*, inserată primului cerc, supralicitează doza rusticității, clasicismul descrierii, concretețea cadrului, când poemul în discuție este o creație polimorfică a mai multor forme literare și mecanismul de constituire a tabloului și erotica poemului acced spre o natură hyperionică, constructoare de model cosmologic încheșat, ca ordine inițială. Al doilea text, *Scrisoarea I*, nu centrează, după Dan Mănuță, meditația pe un motiv cosmogonic, cât pe o dinamică ”a ideatei, creativității pe care o posedă gândirea”, în care rolul decisiv revine înțeleptului creator, care gândind creează universul. Altfel spus, nu obiectul poemului interesează, -cosmogonia-, ci scrierea lui, de o figură ”integrată organic ansamblului inițiativ din imaginarul eminescian”(p. 230). E de discutat și restrângerea analizelor la *Lucașfârul* doar la textul final din 1883, când ”imagini speculare”, cum le numește autorul eseului, ar fi găsit problematica ființei în varianta B, care conține explicit construcția lui Hyperion și a Bătrânului, afirmația și negația, raportul dintre Ființă și eu, și mai ales constituția hyperionică a eroului, ”semănător de spațiu”. Înclinat să dea Bătrânului statutul Logosului, eseistul accede pentru Hyperion la un atribut similar, din același câmp semantic, ”sfera lucidității ideatice” (p. 250). Dacă sugestia poemului, pe distribuția ”vocilor” lirice înclină spre ideea unității și întregului inseparabil, Logos-Eros, Hyperion ni se pare mai degrabă ipostaza unei ”lucidități” afective, încât Bătrânul-Demiurg devine Logosul ordonator și armonizator și afectiv la plinul ontic, un Eu-Ființă indivizibil, cum am sugerat într-una din intervențiile noastre din paginile anterioare. În plus, arheul eminescian, ca principiu ontologic, raportat la particularizarea lui, indivizii-oameni, derivă din ceea ce eminescologii modelelor numesc raportul dintre identitate și alteritate, complementar generalului, geniului, din interpretarea lui Constantin Noica. Bătrânul,

Hyperion, Geniul, aparțin aceluiași câmp parental al principiului Ființei, ilustrări lirice eminesciene ale acestuia. Se trece prea lesne peste ”cumpăna” gândului eminescian, în zborul cosmic al Luceafărului, ca atitudine deviantă, de balans între luciditate și trăire, până la revelația finală de refacere a întregului. Este secvența numită de Dan Mănuță cea a ”*hyperionismului subteran*” și nu a celui ”rostit”.

În ce privește tipologia eroilor eminescieni, Dan Mănuță recurge la o polarizare a tipurilor, în funcție de natura hyperionică, astfel că din fiecare pereche, cel de-al doilea, Călăuza, Magul, Bătrânul devin eroi referenți ai primilor, și se mișcă în opera eminesciană pe o întreagă paletă motivică și stilistică. Primii din fiecare categorie au un mai mare grad de relevanță și dispun de ipostaze mult mai fixate. Numai dacă e să luăm sugestiile eseistului, privind predilecția pentru forme fixe și pentru formule clasice, raportul dintre iamb, troheu și alexandrin, pastel, sonet, glossă, sugestiile formaliste completează dezvoltarea ideatică a demersului eseistic.

Scris cu aplomb critic susținut, riguros în demonstrație, uneori depășindu-și complexele schematizării și debușând în speculații novatoare, cu intenția abandonării oricăror prejudecăți și complexe mișcătoare în eminescologia deja așezată, eseul lui Dan Mănuță face proba unui spirit critic dinamic și neconvențional. Este un câștig asumat pentru ceea ce semnalasem în zona bibliografiei critice Eminescu, deschiderea către eminescologia de sinteză.

Eminescu sau lumea ca substanță poetică (Constantin Amărieuței)

De multă vreme nu ne-a fost dat să citim o carte atât de incitantă, având un substrat ideologic atât de pertinent și un aplomb eseistic atât de convingător. Eseistica despre Eminescu, de sorginte fenomenologică, a avut doar cu momentul Constantin Noica un punct de reper solid în raportarea creației poetice la Eminescu însuși, la spiritul și etica specifice geniului său.

Locurile comune ale unor astfel de încercări, problematica și viziunea asupra existenței, vieții și morții, iubirii, limbajul original, ca pandante ale Ființei, cu rădăcini în ontologic și gnoseologic, au dus la pulverizarea semnificațiilor adânci ale operei, provocând, tocmai prin libertatea și îndrăzneala ideilor, deschideri nebănuite ale poeziei eminesciene. Eseul, suprema provocare pentru un dialog al eseistului cu propriile revelații asupra operei, devine un instrument de accedere atât spre disponibilitățile intelectual-elective ale eseistului, cât și spre labirintul creației poetice, ca orizont deschis, în magma căruia ritul scrierii poeziei dă seama de marii creatori. Or, tocmai volutele ontologice, desfășurate pe spații restrânse ale textului eminescian, (chiar și acolo unde acesta e provocat să vorbească prin fragment) au darul să întrebe și să se îndoiască asupra criticii literare, care, sub aparența discursului ei structurat și structurant, a devenit prea restrictivă și orgolioasă. Soluțiile concilierii dintre acest gen de abordare a operei eminesciene și cel analitic al criticii literare vin, mai degrabă, dinspre eseistica de substrat filosofic. Fundamentarea filosofică, fie în ontologic, gnoseologic ori etic și ideologic, pune, din capul locului un anumit tip de metodă și-și adaptează un anumit tip de discurs. Căile de acces spre adâncul operei, sălășluiesc în opera în sine, orizontul ei de conținut se lărgeste pe verticala ideilor mari, ca niște comori rare.

De ani buni, preocupările lui Constantin Amărieuței se așază în zona subțire a esteticii metafizice, venind spre câmpul literaturii cu datele proprii ale spiritualității românești. Pe triumful pasiunilor sale de lectură, de la estetica ideilor și formelor culturale a lui Mircea Vulcănescu, prin filtrul eseistic al căutării originilor după model intelectual de tip Vasile Pârvan și rotunjind proiectul prin metoda discursului liber, speculativ din condeiul lui Constantin Noica, autorul are toate temeiurile de construcție ale unui model interpretativ spiritual românesc autentic. Aceasta, fiindcă și argumentele literaturii, de la mentalul și creația populară la vârfurile scrisului românesc, Eminescu, Blaga, Barbu, T. Arghezi, susțin, în planul

ideilor generale ale esteticii, edificiul unei metafizici românești, cu netăgăduită deschidere spre universalitate. Prezența sa în presa exilului românesc, (Paris, Munchen, New York) și revirimentul petrecut în ultimii ani la *Jurnalul literar*, a făcut posibilă strângerea în volum a acestor contribuții eminesciene, propunând o lectură coerentă estetic și filosofic. Volumul *Eminescu sau lumea ca substanță poetică* (2000) pare să intre într-un proiectat *Tratat de estetică românească*, care va asimila și studiile de metafizică din *Letopiseșul metafizic al Țărilor Române*. Ele au drept scop conturarea unui ethos național, ca motivare a unei gândiri ecstatice și a unui imaginar în metafizic.

Volumul construiește două repere ale poieticității metafizice pentru poezia românească, sugestiv formulate, *Noaptea și Ziua lirică*. Constanta care dă unitate este *Starea dintâi*, pattern-ul liricii românești, poetizată eminescian prin *starea pe loc*. Paradigmele poieticității eminesciene, și nu numai, care înregistrează traseul între noaptea și ziua lirică, sunt *starea de dor* și *starea de urât*, cu corespondentele în plan ontologic, Ființa și Neființa. Constantin Amărieuței evită conștient tocmai o receptare, ce i se pare, străină tipului de gândire și stare eminesciană, anume o critică de extracție culturală. Eminescologia românească, în viziunea sa, s-a cantonat multă vreme în interpretări culturale, sursiere, de la critica mitologică, filosofică, la cea analitic-descriptivă. Propunerile de recitare a poeziei lui Eminescu pun în ecuație dialectica substanță metafizică-substanță poetică, o transmutare a ontologicului în estetic, de la discurs de metodă la discurs poetic metafizic. Ca atare, *dorul* și *urâtul* sunt stările metafizice primare, cu substrat fenomenologic arhaic, atât de evidente în spiritualitatea populară. Ele dau polaritatea metafizicii românești și motivează lirismul în ontologic. Dihotomiile primare, care alimentează starea "d'întâi", construiesc cele două lumi: una a Firii, primară, arhaică, centrată pe firescul pur și simplu, și cealaltă, a Lumii, manifestată ca firească, ca stare. De aici, raportul pre-ontologic-ontologic, Cosmos-Lume, ursire-menire, urmărite în peisajul

poeziei românești. *Categorii noimatică*, cum le numește autorul, care dau și plusul de universalitate poeziei românești, a-fi-în lume și a fi-în-exil, între ființare și des-ființare, dau sentimentele majore, extazul și asceza. *Hotarul ontologic* care trasează itinerariul dialecticii stare de dor-stare de urât este cel dintre Lume și Fire, dintre lumea istorică și cosmos. De aici, derivă și tipologia modurilor de manifestare din metafizica românească, *haiducescul*, *mioriticul* și *păcalicul*, instaurarea obiectului poetic în noima lumii, modalitățile și mijloacele poetice. Textul care permite o mai largă desfășurare a acestor demonstrații rămâne *Luceafărul*, văzut în paradigma zborului, a trecerii Hotarului ontologic, a norocului și ursitei, cu tot instrumentarul poetic.

Deloc înregimentată unei scheme convenționale, propunerea de recitare eminesciană a lui Constantin Amărieuței, se deschide spre zăriștea poeziei românești, printr-o situare dinlăuntrul devenirii poeticității. Relații dintre Eminescu și Barbu, bunăoară, scot în evidență, la primul, zborul liric ca expresie a exilului prin dor, la al doilea Neființa, ca extaz al stării absolute. Ultimele secvențe ale volumului recuperează, din această alternanță poetică și poetizantă, raporturile de metafizică dintre Substanța poetică eminesciană în răsăritul liricii românești. Elementul tainic al jocului barbian, Ființa din poezia care "gospodărește" lumea la Arghezi, până la deschiderea ocolului din Somnul verii la Blaga, pentru ca să se închidă în Noaptea lirică eminesciană. Lumi pre-ontologice, arhaice, de la *Miorița* la basmele românești, constituie fundamentul lumii poetice. Prin filtrul acestora, eseul lui Constantin Amărieuței, evită polemic, abordarea critică de tip cultural. O abordare, care, inconștient, poposește totuși în zona subțire și rafinată a filosofiei metafizice, în ontologic. Dacă nu, chiar simetrica dispunere a substanței poetice eminesciene, Noapte-Zi, nu se regăsește în ideea parmenidiană a Luceafărului, același seara și dimineața. În plus, merita un retuș chiar problematica lui Archaeus, din perspectiva Unului indivizibil, punct de conjuncție dintre Noaptea și Ziua lirică eminesciană și chiar românească.

Eminescu și religia (Doru Scărlătescu)

O abordare a raporturilor poeziei eminesciene cu religia, atât din perspectiva asimilării unui imaginar construit în jurul unor teme, motive, simboluri sacre, până la limbaj specific, cât și din cea a gândirii și sensibilității de esență religioasă a lui Eminescu însuși, pare o întreprindere incitantă, dacă nu sensibil-artificioasă. La fel de insurmontabilă, precum am zice, bunăoară, de "Eminescu și politica", pentru a-l cataloga pe ziaristul de la *Timpul* partinic de stânga sau de dreapta, marxist sau liber cugetător.

Conferențiarul ieșean Doru Scărlătescu, precaut și cu onest simț al măsurii, evită conștient capcana primejdioasă a unui răspuns dacă Eminescu a fost un ateu sau un bun creștin. Spunem conștient, fiindcă, situându-se în lăuntrul fenomenului în sine și având certitudinea unor lecturi pe tema religiozității eminesciene deja așezate, istoricul literar poate ușor lua aerul de seninătate obiectivă și dansa imparțial pe claviatura vastă a istoriei receptărilor, la adăpost de alunecările și erorile dogmatice. Același turnir al lecturilor l-a parcurs și în celălalt studiu omonim, *Eminescu și universul artei* (1995), unde sinteza istorico-literară făcea pereche bună cu individualizarea unei opinii corective. De aceea, ca tip de metodă, investigarea unui fenomen legat de o problematică specifică și particulară, vizează mai degrabă metadiscursul criticii eminescologice, adică o sinteză a exegezei eminesciene, în punctele ei de strălucire sau în cele de recul, decât pricina-obiect, adică textul eminescian original. Și fiindcă religia, credința, cu toate ingredientele aferente, constituie încă piatra de încercare pentru o serioasă și riguroasă cercetare literară, înainte de toate criticul ieșean ne propune în acest nou volum, *Eminescu și religia* (2000), tocmai punctele nevralgice ale eminescologiei din zona subțire a religiei și religiozității eminesciene. Cumpăna dreaptă între afirmarea și negarea creștinismului sau a spiritualității religioase sau a celei păgâne la

Eminescu o poate ține cititorul, care are în față o panoramare a direcțiilor, orientărilor, atitudinilor, care au făcut obiectul unor lucrări în domeniu. Intervenția autorului acestei sinteze se face simțită acolo unde se impun corecții, nuanțări, completări, printr-un subtil joc al judecăților de situație și, arareori, ale celor de valorizare.

Preliminariile la o temă de eminescologie, care deschid provocator acest excurs în panorama receptărilor critice, dau un semnal asupra căutării soluțiilor la dilema religiozității în chiar câteva texte eminesciene. Circumspecția și entuziasmul ponderat trebuie să aibă la bază nu atitudinea și temperamentul, de sorginte sacră, cât figurația, imaginarul și, eventual, limbajul specific universului religios. Nu e vorba nici de o opoziția creștin / păgân, care să-l marcheze pe Eminescu drept poet religios, după cum nici chiar în manifestarea metafizicului, în problemele existențiale, nu trebuie să vedem neapărat religie. Pe o cale, izvoarele culturale ale sacrului la Eminescu sunt inventariate în raportul poezie-sacru, care motivează bazele mitice ale religiozității, și care a făcut carieră în școala romantică europeană. Condiția unui Orfeu, din *Memento mori* devine ilustrarea raportului generic dintre mit, magie, religie și artă. Romantismul a favorizat transferul atributelor din mit în religie, după cum același romantism a adus filozofia antichității la un punct de convergență cu poezia și sacrul. Eminescu pare să sintetizeze aceste câștiguri culturale ale romantismului, miturile de figurație sacră. Autorul adaugă acestora reacția eminesciană, numită ”*ancheta metafizică*”, adică problemele pe care le ridică credința și religia. Mediul în care s-a format și educat, lecturile din Heliade Rădulescu (*Biblice, Echilibru între antiteze*), răspund în primul rând interesului filosofic pe care îl trezește sacrul. Poemul postum *Memento mori* este o asemenea interogație a gândirii divinității. De aici, mai departe, la punerea sub semnul întrebării a formelor credinței și expresiei acesteia, precum în poemul *Dumnezeu și om*.

Pe coordonatele fundamentării ontologice și existențiale ale imaginarului eminescian și pe manifestarea religiozității și rostirea ei se organizează și etapele receptării religiei la Eminescu. Paradoxal, o atitudine de contestare și ateizare a lui Eminescu s-a născut chiar din vremea lui Eminescu, venind de la canonicul Al.Grama (1891), apoi motivată necredința prin filosofie la Elie Miron Cristea (1895), până la destinul faustian la Gala Galaction (1914). Prima etapă a criticii profesioniste, în viziunea lui Doru Scărlătescu, născută polemic față de Grama și direcția sociologizantă a lui Gherea, are ca protagoniști pe N. Petrașcu, M. Dragomirescu și D. Caracostea. Aceștia tratează problema pesimismului eminescian prin ”*spiritul religios*”. Momentul *Gândirea* a pornit cu o excesivă supralicitare a unui Eminescu religios, pe terenul ortodoxismului românesc. Analiza studiului lui Radu Dragnea (*Spiritualitatea lui Eminescu*), dincolo de ineptiile de tipul îngerul Mihail-Luceafăr, conduce la câteva idei de luat în seamă: raportul poezie-religie, din perspectiva filosofiei culturii, imaginea divinității din ecuația lume-creator, absolut-relativ, personalismul și transcendentalismul. Observațiile criticului sunt adecvate obiectului investigat, demontând resursele religioase, ca o componentă a imaginarului, și nu ca una a credinței, în sens teologic. Studiul lui Tudor Vianu, *Poesia lui Eminescu* (1930) e văzut ca o replică la viziunea gândiristă. Nu angelicul devine componenta portretului moral al Luceafărului, ci demonicul, iar transcendența divinului se motivează la Eminescu, după Vianu, tocmai prin absența ”*elanului mistic*”. Lucian Boz, vorbind tot despre *Luceafărul*, la 1932, identifică în Hyperion ideea de haos, egal cu Dumnezeu, în imaginea Logosului începător. Vârful de lance al eminescologiei de extracție creștină îl reprezintă Nichifor Crainic. Este și primul care tranșează între ”*A fost Eminescu credincios sau necredincios?*” (*Spiritualitatea poeziei românești*, 1944–1947). Autorul gândirist dezvoltă ideea unui Luceafăr ca ”*poem creștin*”, aducând argumente cosmologice din Geneza, Ioan Botezătorul. Tema credinței, între tăgadă și afirmare (*Mortua est, Rugăciunea unui dac*),

asociată cu imaginea Maicii Domnului (*Răsai asupra mea, lumină lină*) conchid că Eminescu, rugându-se, este credincios. Etapa eminescologiei postbelice, prin analiza studiilor lui Perpessicius, D. Murărașu, Rosa del Conte, ca al treilea moment important al recuperării lui Eminescu religios este privită de Doru Scărlătescu prin raportare la abordarea teologică a temei. Simptomatice pentru supralicitarea religiozității sunt intervențiile părinților teologi D. Spânu, Petru Rezuș, Mihai Burlacu, care păcătuiesc tocmai prin analogii și glosări ducând la un Eminescu ”*fanatic religios*”. Tranșarea problemei o contrapun studiile venite dinspre critica academică (Constantin Ciopraga, Mihai Cimpoi, George Munteanu, Dan Mănuță, în cap. *Receptarea postdecembristă*).

Mesajul inventarului lui Doru Scărlătescu conduce la concluzia că nici o afirmare, nici o negare a religiei la Eminescu nu aduce nimănui vreun profit intelectual. Dar că, atâta vreme cât instrumentele critice nu oferă încă o soluție teologiei creștine pentru abordarea textelor religioase, rezolvarea trebuie căutată în eminescologia științifică, întoarsă firesc la textul eminescian.

Limbaajul poetic eminescian (Mariana Neț)

Cunoscuta cercetătoare a Institutului ”George Călinescu” din București, autoarea unui important studiu despre *Poetica atmosferei* (1989), Mariana Neț este una din cele mai avizate voci în lingvistica românească actuală, în speță, în zona încă fructuoasă a semioticii și limbajului poetic. Aceasta și fiindcă siguranța de ton și construcție riguroasă impun o bună stăpânire a instrumentarului analitic, de la nivelul sintagmatic la cel paradigmatic, din care extrage apoi componentele poeticității. De altfel, celălalt studiu al autoarei, *Metalimbaajul textului literar* (1990) pune bazele teoretico-aplicative ale unei pragmatice a textului, în sensul recunoașterii unor izotopi lingvistici încărcăți cu semnificație poetico-literară, dinspre care pot fi urmărite principalele modificări de limbaj și cod poetic. Acest gen,

specios până la un punct, de abordare a textului poetic pare de-o asprime a rigorii mult prea restrictivă și seacă eseistic, dacă analizele nu ar fi dublate, în genul de discurs practicat de autoare, de concluzii sintetice, recuperatoare tocmai a poeticului.

Subsumate preocupărilor din domeniul semanticii, pragmaticii textuale și poeticii, ultima venind pe filiera semioticii, vin și structurile din textele eminesciene ale recentei cărți, *Eminescu, altfel. Limbajul poetic eminescian* (2000). Ele își propun un nou model de interpretare, ”o perspectivă semiotică”, în cadrul mai larg al eminescologiei formaliste. *Prolegomenele* care deschid volumul pun bazele teoretice, metodele și componentele analitice ale demersului, pornind de la relația dintre textul poetic și figurile de stil. De semnalat că Mariana Neț renunță deliberat la semnificația restrictivă a figurilor-tropi, în favoarea unui concept mai cuprinzător, cel al *figurii*, definită prin raportare la *catahreză* (figura devalorizată prin uz), și care are două funcții: devine ”*matrice creatoare de sens*” și este ”*unitate (secvență) purtătoare de sens*”. Aceste funcții realizează în raport cu textul un du-te-vino pe axa figură-text, prin care figura presează asupra textului ambiguizându-l, iar figura este ocultată de text. Pe axa deschisă de traseul limbaj-text-discurs, operațiile de disociere apar acolo unde nivelele de organizare ale textului poetic impun o logică poetică internă, alta decât cea existentă în limba naturală. În punctele sensibile în care aceste reguli interne ale poeticității devin abateri de la norma limbii, acolo putem sesiza intervenția eului creator și, deci, poezie. Grija aceasta, mai întâi, pentru fundamentarea demersului, apoi, pentru demonstrațiile în detaliu lingvistic și semantic, are drept finalitate refacerea întregului disipat o vreme, didactic și științific, din nevoia unui control mai sever al afirmațiilor din premise. Coerența discursului analitic, prin inducerea fragmentelor în unitatea textului, la care se raportează și căruia îi evidențiază suporturile, răspunde, în bună parte, modelului de text-discurs propus de un autor sau altul, luați drept repere de poeticitate.

Formula semioticienilor A. J. Greimas și J. Courtès, care stă la baza argumentării discursului semiotic al autoarei, capacitează un proces cu doi vectori: primul, *figurare*, prin care se constituie o figură, și al doilea, *iconicizare* prin acțiunea conjugată a figurilor în text de construire a imaginilor. În funcție de o normă, la care se raportează figura, ca act deviant, norma prozodică sau norma textului, se poate vorbi de ”*figură tare*” sau ”*figură slabă*” în textul eminescian. Textele-suport aici, *Peste vârfuluri, Când te doresc, Prin nopți tăcute*, suportă analize la rigoare filologică, până la delimitarea figurilor născute din prozodie (deviere prozodică). Acestea formează, de altfel, substanța celui de-al doilea capitol al studiului, (*Figură și prozodie*), în care prozodia devine vehicul al figurii și condiție esențială a ”*polifoniei enunțării*”. Pentru transferul figurii din zona prozodiei, cu prelungiri în fonetica simbolică, în cea a semanticii, textele eminesciene *Îngere palid, Ondina*, sunt demontate prin reprezentarea unor ”*izotopii fundamentale*” de tipul spațiu-timp, muzică-tăcere, în care un cuvânt, de pildă, ”*ton*” trimite deopotrivă și la culoare, și la muzică. Figura poate interveni, deci, la nivel de cuvânt și la nivel chiar de text. Această ultimă posibilitate deschide tratamentul figurilor ca ”*embleme ale textului*”, din următoarele capitole, până la actul de determinare a unei arte poetice. Abia cu aceste părți, semioticianul accede la semantica și pragmatica poetică, pentru a fundamenta gradul de figurativizare/poetizare a discursului. Trecerea de la limbajul textului, care instituie figura poetică, la discurs, ca produs al enunțării, și la poezie, ca spațiul mișcător între cuvânt și text, presupune întâlnirea mai multor constituenți ai figurativizării/iconicizării. De aceea clasele de figuri, care concură la constituirea discursului, se largesc, depășind restricția retoricii clasice, multă vreme cantonată doar în figuri de stil. Acestor ”*figuri de limbaj*” li se adaugă ”*configurațiile discursive*”, figuri asimilate la nivelul compoziției și părților unei poezii, și ”*figurile ilocutionare*” măștile eului. Capitolul cel mai substanțial al studiului pune și problema raporturilor dintre *figură, motiv, simbol*, printr-o înscriere a

câmpului de acțiune a fiecăruia, departajând între motivul ca figură de compoziție, figura ca "limbaj al textului" și referința, "lumea textului". Pentru analizele poemelor *Făt Frumos din tei*, *Povestea teiului*, Mariana Neț urmează două planuri: o abordare pe linia de suprafață a textului și alta pe structura de adâncime. Când apare figura care introduce motivul poetic și, deci, îi dă emblema textului poetic, atunci ea are caracter de "figură tare", iar motivul capătă statut de marcă a figurii și indice pentru receptor. Motivul are și caracter intertextual, facilitând posibilitatea de mișcare de la un text la altul al unui poet. În cazul simbolului, se impune în *Povestea teiului* o organizare a planurilor mitic și simbolic, ultimul fiind alimentat de figuri specifice limbajului poetic de extracție mitică. Simbolul apare, ca urmare, din acțiunea conjugată a primilor doi termeni, figura și motivul, prin păstrarea ambiguității figurii. Simbolul nu are circulație intertextuală ca și motivul. În cazul textelor eminesciene, simbolul este cel care dă gradul de metaforizare, în inventarul autoarei, teiul, cornul, izvorul.

Prin figura de text poetic se pot motiva și variantele de text. Aplicată la *Mai am un singur dor*, figura devine textul întregului poem, pe baza organizării textului în secvențe-variante.

Analiza pragmatică, preferată de autoare, intră și pe terenul universului de discurs, în care figurile devin "indici-semnale în suprafața textului", prin studiul secvențelor lingvistice. Corelate într-un text poetic, figurile se multiplică și dau o macrofigură, cea a poemului, din perspectiva căruia sunt interpretate, formele literare: sonetul, antiteza, hiperbatul, metonimia. Ultima parte a studiului adună concludiv acumulările analitice de până acum, prin instituirea figurii ca "element sine qua non al ficțiunii literare". Rolul polarizator îl au figurile ilocuționare, adică vocile din poem (Enunțiatorul și Enunțiatul-destinatar). Interdependența dintre figuri și discurs generează arta poetică- "imagini ale lumii verbalizate prin motive recurente", cheie a explicării polifoniei enunțării, în termenii lui O.Ducrot. Strategia discursivă are drept rezultat tocmai figura, componentă esențială a ficțiunii poetice.

Scrisă cu acuratețe științifică și acribie analitică, revenind cu concluzii mediane pentru a facilita avansul cititorului în lectura profitabilă intelectual, cartea Marianeî Neț pare să propună un model interpretativ valid pentru întreg spațiul poeziei românești, în speță în dinamica limbajului poetic. Este discursul unui cercetător responsabil față de obiectul său, textul ca sursă de generare a modelului analitic și textul ca agent de validare a unei lecturi din interior.

Figura antitezei eminesciene (Cristian Tiberiu Popescu)

Cu o încărcătură sursieră de mari dimensiuni, mișcându-se cu ușurință în zona teoriilor despre antiteză, cartea lui Cristian Tiberiu Popescu își asumă riscul de a se îneca în cascada aluvionară a propriilor concepte și a sucomba din interior, prin automutilarea unei excesive metode. Desprinderea firului demonstrativ din hățișurile labirintice ale demersului său permite, pe alocuri, vâstare noi, împrăștiind edificiul și proiectând o lumină mai clară pe semnificațiile antitezei eminesciene. Ferindu-se de locurile comune ale subiectului în cauză, o abordare a antitezei din perspectivă stilistico-poetică, profitabilă de altfel pentru fundamentele, principiile și tipologia pe care le propune aici, Cristian Tiberiu Popescu desfășoară, aparent structural, o descriere tematică a antitezei, compartimentată rigid și particularizată în exces. Această tentativă rupe punțile de legătură între zonele de acțiune ale antitezei, anulând uneori perspectiva întregului și unității. Cititorul, cât de cât avizat asupra operei eminesciene, iese din lectura acestei cărți cu câteva banale semne de întrebare: în ce constă specificitatea antitezei eminesciene, funcțiile ei? care îi sunt resursele afectiv-intelectuale? cum se organizează, ca structură, opozițiile eminesciene și traducerea lor poetică? Calea de la principiul constituirii antitezei (ca motivație) la instrumentar (formule, imagini, limbaj) este întreruptă, descoperind tocmai punctele fragile ale edificiului critic.

Compozițional, volumul *Eminescu, antiteza* (2000) este bine structurat. O fundamentare din perspectivă filosofică în *Introducere*, care ar fi alimentat și tipologia antitezei eminesciene, urmată de categoriile poetice participante la antiteză (*Antiteza categorială*), pentru ca, în ultimele trei capitole, autorul să urmărească o configurare a antitezelor tematice (*Antiteza determinațiilor cosmogonice, Prezența antitezelor istorice, Antitezele sociale și concretizările lor politice*). Or, în baza premiselor puse de autorul studiului în preambulul lucrării, în care refuză antitezei statutul de motiv literar și-l circumscrie unei ”macro-categorii”, fiind expresia unui ”principiu” conștient și plenar asumat de Eminescu, și după ce expune condițiile de constituire ale antitezei (termenii aparțin aceluiași câmp de manifestare, ireconciliabilitatea, raportul eu-non-eu, asimilarea și atragerea părților), Cristian Tiberiu Popescu avansează în stabilirea unor componente esențiale ale unuia sau altuia din termenii ecuației antitetice. Fie că e vorba de stări antitetice, rezultate din ”bipolaritatea cea mai radicală,... vitalismul și o atitudine contemplativă”, (și de aici, raportul om-lume, viață-moarte, dor-voință), fie de componenta timpului, (raporturile cu moartea, afect-idee), care deschide și o dezbatere asupra poetului-filosof și a negării pesimismului eminescian de sorginte schopenhaueriană, fie chiar de prolegomenele ”liniei mistice, Cusanus-Bruno” și de istoria antitezei la Böhme, Kant, Hegel, Schopenhauer, toate aceste resurse nu dau, totuși, sugestii implicite tratamentului antitezelor categoriale. Acestea ar fi fost un bun demaraj, dat fiind faptul că apelează la corelarea textelor filosofice cu cele din manuscrisele eminesciene. Din sfera categoriilor, pe tipologie platoniciană, autorul extrage câteva motivări ale ecuației individual-totalitate, o armonie a contrariilor din imaginea androgenului. Ilustrări tipologice, entități cum le numește criticul, *Gemenii, Venere și Madonă, Androgenul* sugerează traseul devenirii pe axa același/diferit din complexul Sarmis/Brigbel, din erotica eminesciană aparență/esență, care dă ”nu trecerea, ci raportarea a două stări categoric delimitate” și

se încheie cu armonia dintre eu și sine, înțeleasă mai degrabă ca aspirație, ”*pelerinaj la androgin*”.

Ne-am fi așteptat ca figurația de eroi propusă să alimenteze și tratamentul tematic al antitezelor eminesciene. Aici, autorul propune un alt demers, al procesualității în interiorul antitezelor cosmogonice, care se încheagă, doar în baza unor ”*determinații*” a categoriilor condiționate sau/și necondiționate. Acestor antiteze le corespund categorii de eroi precum demonul, îngerul, titanul și geniul, definiți prin negație sau afirmație. Deși se acceptă ideea că primii trei sunt subsumați categoriei geniului, demonstrația tinde centrifugal și construiește alte dihotomii în interiorul fiecărei categorii inventariate. Se ajunge astfel la antiteza geniu/lume, macro/microcosmos, înger/demon (numită ”*antiteză generatoare, creatoare*”), demon/titan, care permite transferul de atribute între părțile raportului. Identificări de tipul atragere-respingere, demon-înger contrazice demersul autorului, fiindcă, în regim calitativ, deci al determinațiilor pe care le dă poetul, cei doi termeni își suspectează opoziția. În plus, raportul spațiu-timp, reactivat aici la cosmogonie, permutează atributele spațiului în cele ale timpului, ducând la aparența unei antiteze. Acea *lebensphilosophie* numește mai degrabă actul de împreunare a opozițiilor, decât cel care le desparte. Soluția unui tribun Eminescu, detașat prin acțiune, de reacția retragerii schopenhaueriene, filtrat de eroul demonic revoluționar, mărește disproporția între părțile demonstrative ale studiului. Un marcaj mult prea simplist, de tipul *pesimismul eminescian la nivel istoric universal și optimismul eminescian la nivel istoric național*, ni se pare un artificiu fără temeii în metafizica eminesciană vizând istoria. Nu fiindcă deschide și ecuația obiectiv/subiectiv, forțat adaptată la *istorie/viață românească*, ci pentru modelul ales, al eroului Mureșanu, necesar de urmărit în toate creațiile care-l configurează ca erou liric, în afara condiției de tribun, se construiește și pe paradigma tragic-asumată a cântărețului. Un lung expozeu al teoriei despre psihologia popoarelor închide abrupt capitolul

rezervat antitezelor istorice. Aceeași abordare psihologizantă, pesimism/optimism, amestecă și raportările sociale și politice, din partea finală a cărții. Raporturile noi/voi, prezent/trecut, individ/stat, conservatorism/liberalism, teoria asupra *păturii superpuse*, ca și problema polemicii lui Eminescu cu C. A. Rosetti rămân, aici, doar ipoteze nedemonstrate. Suspendată rămâne și distincția avansată aiurea că antiteza eminesciană nu este totuna cu o sinteză, în cadrul acelei *coincidentia oppositorum*, după cum exemplele luate nu duc la o demonstrație aplicată, coerentă pe părțile constitutive ale rezolvării antitezei, în plan filosofic, istoric sau cel social. Absent este câmpul antitezei în plan literar, raportul între procedeu compozițional și figură-trop. Implozia de *note*, care pervertește însăși coerența discursului, uneori fără legătură cu textul-matcă, devine chiar o explozie a fragmentelor, disipând unitatea construcției. Și încă ceva: prea multe entuziasme ale noului venit în eminescologie, semne de mirare și ironie într-o lucrare cu aparența de studiu doct și complet, amestecul resurselor bibliografice până la sufocare, formulări impropriiucid și câteva bune intenții, răzlețe idei prin păienjenitul primejdios al amatorismului.

Proza eminesciană (Gheorghe Glodeanu)

Cunoscut prin sintezele critice asupra prozei interbelice și contemporane (*Poetica romanului românesc interbelic, Dimensiuni ale romanului contemporan*, 1998), care au confirmat un critic matur, deschis spre critica de sinteză, având un ambitus structural capabil să panorameze o întregă epocă de manifestare a epicului, Gheorghe Glodeanu pare a-și face din critică o disciplină intelectuală controlată programatic. Cartea sa de debut, *Fantasticul în proza lui Mircea Eliade* (1993), o adevărată probă de foc a criticului, a provocat două importante deschideri pentru destinul viitoarelor sale cărți: pe de o parte, o abordare de profunzime a fantasticului, cu demonstrații pe un autor de gen de primă mărime, pe de altă parte, o con-

jugare a demersului analitic, aplicat pe texte reprezentative, cu prelungiri într-o sinteză integratoare, care să măsoare vârstele fantasticului românesc.

Mihai Eminescu figura în acel studiu începător în secvența momentelor esențiale ale prozei fantastice, momente care au înregistrat și principalele tipuri fantastice, elementele de noutate pe care le aduce fiecare autor în parte. Poate că în intenția primară, restrânsă doar la proza eliadescă, s-a născut și ideea reluării tratamentului critic asupra prozei eminesciene, nu exclusiv pe grila fantasticului. Astfel, cartea de acum, *Avatarurile prozei lui Mihai Eminescu* (2000), corelativă celei despre Mircea Eliade, nu produce sincope în sistemul critic al lui Gh. Glodeanu, cel mult o revenire la paradigma analitică focalizată structural pe creația eminesciană. Compoziția studiului, eterogenă din perspectiva obiectului de investigare, are o componentă analitică, mergând pe orizontala descrierii tematice și motivice, dictată de popasurile asupra unor texte mai puțin abordate până acum, dar și o componentă comparativistă, construind pe verticala ideilor, principiilor și metodelor critice, argumentația modernității prozei eminesciene. Structural, volumul rezervat prozei eminesciene intră pe terenul epicului la toate nivelele de manifestare: de la fantasticul doctrinar (cap. *Poetica fantasticului*) și cel fabulos (*Estetica basmului*), la analiza romanului și a relațiilor dintre erotica eminesciană din proză și corespondența poetului, până la proza satirică și parodică ("Bestiarul" *Eminescu*, N. B. mai cu folos "bestiarul eminescian", care ar fi susținut o tipologizare de gen în figurația eminesciană) și în fine, o tratare comparată a afinităților prozei și poeziei eminesciene cu date, structuri, ca replici estetice, din proza eliadescă (*Addenda*).

Câteva idei surprind prin extragerea paradigmei care înscriu proza lui Eminescu în orientările moderne, postromantice. Fie că e vorba de datele unui fantastic absurd, fie de intervenții metatextuale, cu o mare doză de proză experimentală ori de practica prozei realist-psihologice, larg practică în epocă, criticul avansează ipoteze plauzibile

pentru o reevaluare a scrisului epic eminescian. Substanțiale contribuții repun în discuție atât ideatica narațiunilor, cât și organizarea motivică, într-o corelare a elementelor care configurează un ”*fantastic al ideii*” și dimensiunea unei proze de observație, circumscrisă unui realism psihologic, precum în *Moartea lui Ioan Vestimie*. Rămâne însă descoperită aici motivația raportului dintre filosofic și fantastic, în ce măsură nu e vorba de un artificiu, ci de o fundamentare ontologică a soluției fantastice. De aici, filiațiile cu proza lui Caragiale, anticipări ale prozei lui Gala Galaction, Vasile Voiculescu, Tudor Arghezi, pagini care necesită din partea criticului un act de disociere mult mai pronunțat. În cazul romanului eminescian *Geniu pustiu*, Gh.Glodeanu sesizează unele dimensiuni ale prozei moderne, ”*factura proustiană, relatarea nu avansează, prezentul alcătuind o inepuizabilă sursă de reconstituire a trecutului.*” (p. 62). Narațiuni în ramă, substituirea vocilor narrative, caracterul eseistic, roman-jurnal, roman oniric, portrete colective și individuale, tratamente parodice, comice și caricaturale, readaptarea fiziologiilor, la modă în epocă, la cerințele prozei de observație socială și psihologică, sunt câteva din inovațiile prozei eminesciene, inventariate cu acută acribie critică. Demonstrațiile criticului au drept efect relevarea punctelor de originalitate, care conduc la inițierea unei vârste a prozei fantastice, din trunchiul căreia se dezvoltă, cu alte mijloace epice, proza lui Galaction sau Mircea Eliade. Semnele prolifiche ale eminescianismului în epica românească se regăsesc, după Gh.Glodeanu, în proza lui Mircea Eliade.

Meritul cărții stă și în tentativa de a oferi o imagine integrală a fațetelor prozatorului Eminescu. De aceea și materialul de investigare lărgeste mult aria textelor, la inedite sau neglijate de critică (*Borta vântului, Finul lui Dumnezeu, Moș Iosif*), stabilind corelații de laborator, între corespondența scriitorului și unele bucăți epice, între poeme de factură epică sau lirică și proza propriu-zisă. Poate că un tablou sintetic al tipologizării textelor de proză, cu temele și motivele aferente, precum și al

instrumentarului narativ (structuri secvențiale dominante, personaje, timp-spațiu, inserții metatextuale), printr-un catalog final, cu rol de concluzii, ar fi fost binevenit, pentru a da mai corect măsura inovațiilor pe care momentul Eminescu le produce în dinamica prozei românești. Aceste lecturi în ipostaze disparate, ”avataruri” cum le numește criticul, trebuie să cuprindă neapărat și ”avatarurile” receptărilor critice, într-un capitol distinct de raportate a propriilor sugestii de lectură critică. Gh. Glodeanu are temeiurile necesare și viziunea integratoare a fenomenului epic românesc, pentru a contextualiza adecvat proza eminesciană.

Eminescologia ontologică (Mihai Cimpoi)

Un entuziast și subtil cercetător în eminescologia ontologică, deschisă spre sinteza ontologică și filosofică eminesciană, este universitarul basarabean Mihai Cimpoi. Că abordează textul eminescian din perspectivă comparatistă, sau că iluminează trasee noi, inițiind în filosofia Ființei, proiectul ontologic eminescian (și nu doar eminescian) al lui Mihai Cimpoi propune un tip de construct critic generos corelat cu achiziții din filozofie, semantica ontologică și mitopoetică. Metoda plurisemantismului instituie în acest construct asocieri de sensuri și semnificații spontane, care nu închid textul eminescian într-o schemă constrângătoare; din contră, multiplică traseele de intrare în sens, pentru ca în final, să ne dea soluția unificatoare și sintetizatoare. Intuitiv-genuină în punctul de pornire, printr-o lectură-cheie a ontopoeziei, dar fixată și solid articulată în demonstrația eseistic-analitică, în punctul de iluminare, metoda criticului slujește acestui construct prin propunerea de ipoteze verificate de fundamentul filosofic. Studiile înscrise în acest areal, *Narcis și Hyperion* (1979, 1985), *Căderea în sus a Luceafărului* (1993), *Plânsul Demiurgului* (1999), *Esența Ființei* (2003), abordează textul eminescian pe o grilă ontologică. Primul urmărește trei resurse ale problematicii Ființei: atitudinea narcisiacă și cea hyperionică, soldată

cu trecerea de la măștile lirice individualizate la eul impersonalizat, care induce textului un înalt grad de lirism; dimensiunea ontologică a poetului, gânditorului și omului de știință și, în fine, sesizarea unui tip de model ontologic specific eminescian, ca sinteză a gândirii europene de la Kant, Hegel, Nietzsche, la existențialiști moderni, Heidegger, Husserl. Poetul se conturează astfel din dinamica acestor trei resurse, ca poet al Ființei, cu o largă deschidere filosofică, anticipând, în multe din paradigmele poetice, figurate după modelul gândirii europene. Raportul Ființă-Neființă, care instituie un "Narcis arhetipal" în *Sarmis-Gemenii*, sau gândirea generatoare de lumi, în *Memento mori*, structurează însuși fantasticul din proză, dublura eroului fiind una "din situațiile lirice eminesciene ale căutării Ființei". Recunoscând în melosul eminescian, "o poetică a contrapunctului", ontologic echivalentul undei orifice, ori în viziunea asupra istoriei organicitatea sistemului și fragmentului, gustul pentru paradoxuri și neliniști existențiale, eroul eminescian, după Minai Cimpoi, se mișcă dezinvolt, sub semnul unui tragism activ și deplin asumat, între complexul narcisic și cel hyperionic. Pe acești doi piloni de întregire, cartea lui Mihai Cimpoi este și un semnal de schimbare în paradigma receptării: "A sosit timpul să-l scoatem pe autorul Luceafărului din umbra tiranică a lui Schopenhauer, să-l trecem, atât cât se cuvine, prin umbrele nu mai puțin trecătoare ale lui Kant, Hegel și Heidegger, pentru ca, în cele din urmă, să-l redăm tot freamătului originar al personalității sale lirice și intelectuale".

În cel de-a doilea studiu, *Căderea în sus a Luceafărului* (1993), Mihai Cimpoi operează cu o distribuție a ipostazelor eului, de la poetul tragic, la "homo folkloricus", până la sondarea publicisticii și a însemnărilor pre-einsteiniene. Trei idei fundamentale structurează aici modelul Ființei: prima se referă la statutul de poet tragic, nu în sensul pesimismului schopenhauerian, atât de supralicitat în eminescologie, ci a unui tragism de construcție și viziune, în plină manifestare nietzscheiană și recognoscibil în existențialism. A doua idee construiește câteva modele arhetipale și

prototipale (blazonul istoriei organice reprezentate de Miron Costin, raportul dintre geniu natural și geniu cultural, mitosul omului dacic), la întâlnirea cu modele venite din tradiția folclorică. Cea de-a treia idee atinge problema destul de sinuoasă a receptării, o reducere a obiectului de investigare (complexul ”postumiadei”) și o dislocare a sistemului organic prin fragment, din care se poate recompune întregul. În plan ontologic, această risipă de energii din caietele eminesciene traduce nu numai deschisul, dar și un permanent dialog al Sinelui cu Absolutul, într-o neliniște metafizică în fața gol-plinului.

Ultima parte a volumului recuperează câteva contribuții în eminescologia ultimilor douăzeci și cinci de ani (Mircea Eliade, Noica, Edgar Papu, Rosa Conte, Ioana Em. Petrescu, George Munteanu, Theodor Codreanu). Sugestia unui ”dialog” la obiect între eminescologi români și străini îi dă lui Mihai Cimpoi prilejul recompunerii actului de receptare într-un volum distinct, *Spre un nou Eminescu* (1993), unde conturează idei, direcții, stări de lectură ale unor semnături de marcă în eminescologie, de la Rosa del Conte, Sv. Paleologu Matta, George Munteanu, Zoe Dumitrescu Bușulenga, la Amita Bhowe, Brenda Walker, Samuel Domokos, Libusa Vajdova, Sumya Haruya, Jean-Louis Courriol.

Demersurile lui Mihai Cimpoi din precedentele cărți au statuat poetul Eminescu drept un poet tragic, reflex al poetului Ființei. În a treia carte de eseuri, *Plânsul Demiurgului* (1999) aduce noi contribuții de abordare comparată a modelului eminescian, prin proiecția pe vârstele imaginarului poetic românesc. Nucleul central în jurul căruia se organizează eseurile din acest nou volum este modelul ontologic al Ființei, prin acțiunea dihotomiilor heideggeriene, ființă/neființă, revelație/ascundere. Deși, în mare parte studiile de acum sunt reluări nuanțate și completate ale secvențelor din volumul anterior, deschiderea ontologică este aici mult mai particularizatoare, în sensul numirii elementelor de modernitate care îl așază pe Eminescu în rândul marilor gânditori ai Ființei. Astfel, dacă

”ordinul ontologic” este dublat de un ”ordin mitopoietic”, care instituie un imaginar operant pentru” ecuația ascundere/arătare, (*Arătările ființei la Eminescu*), o dinamică a raportării ar traduce, după Mihai Cimpoi, anabazicul și catabazicul, ca ”îngânare a ființei de neființă”. Efectul ontologic este când ”sporirea ontologică a viziunii”, când ”centrarea lăuntrică a eului” în imaginea unei eminesciene. Pe aceeași *coincidentia oppositorum* se bazează și eseurile de extracție nietzscheiană, *Eminescu, poet tragic, Eminescu, Nietzsche și omul tragic*, care îl scoate pe Eminescu de sub accentul supralicitat romantic al pesimismului schopenhauerian și-l redă unui activism afirmativ. Modernitatea poeticității eminesciene permite și câmpul de interpretări arhetipale (*Gândirea retroactivă*), căci eroicul, miticul, proiecția în oniric sunt căutări ale ființei, între mișcarea ondulatorie a ”omului natural” și a ”omului cosmic”, om al prezentului fenomenologic și trecutului ca infinit. De aici și distincția operată în planul receptării și valorificării postume a operei eminesciene. Aceasta urmează traseul continuu/discontinuu, plinul/golul, departele/aproapele, parte/întreg, până la sinteza operată de ultima paradigmă ontologică a ultimelor studii (Rosa del Conte, Sv. Paleologu-Matta, Edgar Papu, C. Noica). Semnalul tras este că eminescologia are ”o adevărată teamă de întreg”, după cum duce încă lipsă de metodă integratoare, câtă vreme rămâne la disjunția antumepostume, care dislocă organicitatea întregului spirit eminescian. Aspecte ale modernității și prefigurării premoderniste, de la structura holografică, la sarcina ontologică a cuvântului generator de lumi (*Poemul modern și căderea în cerc*), până la *paradigma Eminescu* pentru întreaga cultură română. *Intâistătătorul liricii românești* operează o situație în plină cultură poetică și filosofie europeană. Corelate cu elemente sursiere (kantianism, hegelianism, post-schopenhauerism, herderianism, mituri naționale și universale, ontogeneza dorului), ”cântecul ființei” lui Narcis și Hyperion (interesante sunt corelările actului creator în jurul celor două simboluri poetice), poezia eminesciană respiră în ciclul-sinteză *Luceafărul*, care

”conjugă mitul dacic al nemuririi sufletului cu mitul brahman al puterii zeului suprem de a crea lumea din sine sau datorită sacrificiului propriei persoane și mitului romantic al geniului care nu cunoaște moarte” (p. 164).

În *Esența Ființei*, volum subintitulat *”Miteme și simboluri existențiale eminesciene”*, desfășurările analitice ale eseistului acoperă problematica ontologică majoră la Eminescu, urmând un traseu definit de substanța Ființei: de la componentele centrale distribuite bipolar (Viața-Moartea, Ființa-Neființa), la stări și atribute existențiale ale eului (Angoasa, Suferința, Singurătatea, Melancolia), până la planul constituirii imaginarului poetic, cu toate ingredientele sale (timp, spațiu, Nimicul, Cercul, Destinul). Și aici criticul insistă pe un Eminescu *”poet al Ființei”*, care și-a asumat noblețea tragică și conștiința finitudinii. Pe calea visului o recuperare a viziunii organice (natură, iubire, istorie), pe calea morții atingerea substanței ontologice *”moartea eternă”*, iar prin lumină deschiderile Ființei spre lume și lumire. De aceea și stările care alimentează așa-zis pesimismul eminescian sunt tragismul cunoașterii iluzoriului și contradictoriului (Nodul tragic), asumarea limitelor pe cumpăna Ființă-Neființă ori trăirea înfrigurată a căutărilor (angoasa) corelată cu etica mântuirii prin suferință și asumarea integrală a rostului (Siferința, Singurătatea). Punct de joncțiune între aparentele opoziții (viață-moarte, gol-plin, înaintare-retragere, închis-deschis), gândirea existențială eminesciană operează, după Mihai Cimpoi, o notă specifică romantismului european anticipând ori dezvoltând unele din poeticile moderne. Bunăoară, suferința este trăită total, iar melancolia *”stare ambiguă, chiasmatică (încrucișată) adunând în sine luminile și umbrele”*, detașată sensibil de gratuitatea estetică a lui Baudelaire sau Edgar Poe. Însemne ale modernității transpar și la nivelul datelor existenței, spațiul și timpul, printr-o emergență a unuia în celălalt- o spațializare a timpului și o temporalizare a spațiului prin ontologizarea timpului cartezian cu prezentul etern schopenhauerian și clipa heideggeriană. De aici, ecuația limitat/nelimitat (o nesfârșire brâncușiană

a eminescianismului) trăirea ontologică a abisului, ca ipostază a Neființei. În planul ontic, Nimicul devine o moștenire eminesciană la Blaga sau Bacovia. Umplere, arătare, întrupare, trăirea tainei, îngânarea limitei de ilimitat, plinul ontic, recompun un Eminescu pe axa Poet-Cugetător, între trăire și gândirea trăirii, proiectat figural în Narcis și Hyperion. Devenirea întru Ființă/Neființă a eului eminescian se distribuie între ”cercul-bucată”, omul-Narcisul, și ”cercul-întreg”, rațiunea-Demiurgul (sinonim poetic pentru principiul Ființei. În acest traseu existențial, Ființa este arătată/ascunsă / în-ființată/des-ființată /, alternând între Eu și Sine, în termeni heideggerieni.

Unele interpretări inedite surprind în acest volum al lui Mihai Cimpoi: de la ”poezia limitelor” din *Mortua est* la jocul planurilor ontice din *Melancolie*, până la căutarea gândirii înseși din *Povestea magului călător în stele* sau practica postmodernă din *Contrapagină*.

Desfășurările analitice ale eseistului sunt fundamentate pe o solidă erudiție din zona filosofiei, științelor, poeticilor moderne și direcțiilor critice majore. Dacă adăugăm la acestea și gustul pentru subtilități textuale, din zona fertilă a ontologiei limbajului poetic, care operează relevanțe pe dimensiunea scurtă a secvențelor de vers, exploatându-le deschiderile și potențându-le închiderile de semnificații, avem proba unui cititor care se lasă ”*umplut de ființa eminesciană*”. Acestor eseuri în ”plinul” eminescian le așteptăm prin Mihai Cimpoi o sinteză în desfășurare a poezicii românești, care să refacă modelul integral Eminescu, inerent unui act cultural major de raportare sau disociere, în cele din urmă, de universalizare a valorilor literaturii române.

Addenda et Corrigenda (Dan Mănuță)

De mai multă vreme, istoricul și criticul literar Dan Mănuță se preocupă de fenomenul complex al receptării critice a lui Eminescu. Nu atât din perspectiva inventarului, -de altfel încă nepus la punct de istoria literară-, cât din cea a criteriilor care fundamentează o abordare critică, care măsoară gradul

de raportare la textul eminescian. El însuși autor de studiu eminescologic, propunând tratarea textului eminescian pe o grilă tridimensională pe figurile eroilor eminescieni, cum am văzut, criticul ieșean vine în istoria receptării lui Eminescu cu câteva substanțiale propuneri de situare și raportare. Recentul volum *Oglinzi paralele* (2008) se constituie în cronici legate de fenomenul receptării lui Eminescu, îndeosebi în laturi mai puțin cunoscute și abordate, de la teatru la corespondență, până la interstițiile germane. În plus, cronicarul literar nu se dezmințe, atunci când e vorba de a aplica corecții criticii pentru restabilirea judecăților prea repede înseriate, ori de a nuanța unele dintre aspectele controversate asupra afinităților și influențelor cu alte literaturi.

Secvențele rezervate teatrului eminescian pătrund într-o analiză atât structurală, cât și una tematic-simbolică. Acoperitoare sunt precizările criticului în legătură cu preocupările lui Eminescu de teatru; nu doar în momentele care l-au îndemnat pe adolescentul Eminescu să se apropie de teatru, ci într-o motivație interioară, o chemare ale cărei răspunsuri se găsesc fie în "cale de accesare către viața de relație", fie în nevoia de autocunoaștere, oferindu-i modele de personaj adolescentin care se manifestă voluntar eroic și civic. Un prim moment l-a constituit traducerea tratatului lui Rötcher, printr-o aprofundată cunoaștere a terminologiei dramatice, care a dus la o traducere modernă a unor termeni. Dan Mănuță procedează demonstrativ la analogia între textul original al esteticianului german și echivalențele eminesciene. Aventura lui Eminescu ca suflor și copist, dar și ca spectator, l-au înaintat pe cronicarul dramatic și apoi pe autorul unor piese, la început comic-parodice (*Gogu tatii, Minte și inimă*), apoi marile proiecte din ciclul *Mureșanu, Decebal, Mira*, înseriate aici în proiectul "unei mitologii a colectivității și a unei simbolistici ontologice a individului". Aici criticul dezvoltă analize pertinente legate de specificul teatrului eminescian, de noutatea pe care o aduce în dimensiunea reflexivă și vizionară, secvențele fiind printre rarele abordări ale pieselor eminesciene în critica românească din ultima vreme.

Un alt câmp fertil al istoricului literar îl formează edițiile din Eminescu, atât a poeziilor grupate după criterii tematice (Sugestii tematologice), cât și a corespondenței în editarea Christinei Zarifopol-Ilias (Fețele unui epistolar). Aici Dan Mănuță se arată corect orientat, folosind prilejul de a face un excurs în istoria editărilor, aducând corecțiile necesare în cazul ediției lui Petru Zugun, ori chiar acuzând de neprofesionalism ediția de corespondență din 2000. De altfel, într-o altă secvență apreciază profesionalismul editorului Aurelia Rusu, tocmai pentru o reconstituire a arheologiei editării ("site psihologic sau ideatic"). Dacă în primul caz reconsideră unele texte și versuri care nu corespund înscrierii într-o tematică (erotică ori filozofică, națională ori meditativă), în cazul volumului inedit de corespondență, criticul propune o lectură la obiect, corect instrumentată din perspectiva specialistului editor. Argumentele înseriate pornesc de la importanța recuperărilor (date despre viața de relație a lui Eminescu, secvențe poetice care vor trece în poezii, ceremonialul erotic eminescian din formulările epistolare) și poposesc într-o critică la obiect. Chiar dacă e vorba de o ediție de masă și nu o ediție critică, epistolarul eminescian, susține criticul Dan Mănuță, este de prea mai importanță pentru istoria literară, ca să-și poată permite neglijențe minime în editare. Exemplele incriminate sunt inventariate cu acribia istoricului literar care a lucrat cu asemenea cu instrumente bibliografice și bibliofile: încadrarea în seria epistolelor publicate, absența notelor explicative, nivelarea trăsăturilor lingvistice, prin literarizarea moldovenismelor, nerespectarea particularităților arhaice, citiri eronate etc. Corrigenda aduce Dan Mănuță și în cazul ediției de corespondență a lui George Muntean (*O sută de documente noi*, 2001) în cazul primei poezii din almanahul învățăceilor de la Cernăuți, atribuită lui Eminescu, ori că poetul ar fi semnat poeziile de la *Familia* cu numele "Eminescu". O analiză a raporturilor dintre cei trei, Veronica- Titu Maiorescu- Eminescu explică în bună parte laturile personalităților din fațeta multiplă a poetului: modelului "comportamental

voluntarist” din familie (Gheorghe Eminovici) i se adaugă cel ”cetățenesc-eroic” (Aron Pumnul), și se completează cu cel ”de atitudine ideatică (Titu Maiorescu) nu poate motiva substanța *Luceafărului* prin această ”*biografie romanțată*”, conchide criticul.

Tot în zona receptărilor, care motivează în bună parte tipul de atitudine a criticii față de Eminescu, intră și rezervele grupării de la *Viața românească* a lui Ibrăileanu, care se înscriu într-un curent antieminescian. Inventarul momentelor acestor receptări circumscriu, după Dan Mănuță, un complex cu patru coordonate, în funcție de centrul de interes între omul și artistul Eminescu: o abordare a vieții umane, o alta din perspectivă politico-ideologică dar și polemică, care vizează creatorul. Aceste pagini ale lui Dan Mănuță constituie un adevărat dosar al receptării, insistând asupra unui studiu de caz în care etapele cunosc când un reviriment, când o nuanțare a atitudinii, până la extrapolarea ideologică de tip cominternist, din anii de după război. Sunt obiecții făcute în bună cunoaștere a fenomenului, care luminează acest stufăriș al criticii cu iz partizanal. De aici și celălalt pericol din istoria receptărilor, cel al abuzului de calificative și de găsire cu orice preț a unor filiații europene. În peisajul de după război după perioada rusificărilor, care a produs deturnări majore în interpretarea lui Eminescu (I. Vitner), analiza studiilor lui Edgar Papu comportă o privire detașată; căci, textele acestui critic nu doar aduc noutăți în înțelegerea unor paradigme specific eminesciene (departele, aproapele, dulcele), dar și nuanțează ideea protocronismului în literatură. Volumele lui Papu, discutate de inedite (Eminescu într-o nouă viziune, 2005) și corelate cu seria de interviuri îngrijită de Ilie Rad și Grațian Cornoș (2005) demonstrează afinitățile eminesciene cu simbolismul, ca și paralela cu Macedonski, care duc la recunoașterea ”*esenței fenomenale* cuprinse în opera eminesciană”, prilej pentru criticul lui Papu să recunoască siguranța critică în situarea corectă a afinităților și să aibă rezerve în filiații protocroniste. De aprecieri docte, meticulozitate, metodă și ponderație în analogii și evaluări beneficiază

și recente studii ale lui Iosif Cheie Pantea și Ioan Derșidan, Ștefan Melancu, Marina Mureșanu, Marco Cugno, într-o circumscriere a ultimelor contribuții la tabloul eminescologiei din anii din urmă.

În ce privește studiile comparatiste, la care face trimitere Dan Mănuță (Lenau și Eminescu, atât în spațiul critic românesc, cât și în cel german, sau în cazul asocierilor Novalis-Eminescu (despre cartea lui Ștefan Melancu), criticul ieșean se arată destul de circumspect, bazându-se pe o reacție destul de clară în istoria receptării, care a dus la clișeizarea filonului comparatist, începând cu Gherea ("Lenau românesc", continuând cu N. Tcaciuc-Albu). Asocierea lui Eminescu cu Lenau este disecată pe argumente implicite care înlătură orice raportare, dat fiind faptul că au funcționat criteriile mai degrabă extraliterare: biografia, experiența erotică adolescentină care duce la pesimism. La aceste serii de apropieri, Dan Mănuță stabilește locurile unde cei doi se despart: în viața socială Lenau un solitar, Eminescu- implicat, primul un religios, al doilea scientist, Lenau neangajat politic, Eminescu un antiliberal convins. Chiar și în incidentul biografic al bolii psihice constatăm deosebiri: Lenau continuă să scrie după căderea sa, Eminescu încheie practic scrisul său de vârf la anul 1883. Detaliile de departajare trec pe terenul unor analize pertinente ale diferitelor motive romantice la cei doi: natura, acvaticul, thanaticul, efemeritatea ființei umane.

Resurse intelectuale sporite de lectură oferă criticului tratamentul lui Eminescu pe teren german, fie legate de primele semnale ale contactului cu romanticii momentului berlinez, fie legate de abordările afine romantismului (studiile lui Helmuth Frisch, *Sursele germane ale creației eminesciene*, 1999). Ultimele beneficiază de o riguroasă analiză a importanței acestor contribuții la eminescologia de vârf pentru conturarea profilului social, intelectual, ideologic și stabilirea paternității unor texte din categoria excerptelor și transcrierilor care configurează modul cum cultura lui Eminescu, în câmpul culturii antice și clasice, a fost impulsionată de/ prin cultura și formația germană, chiar în latura reconsiderării unor izvoare

ale poeziilor sale (*Egipetul, Mai am un singur dor*). Paginile germane aduc în discuție și traduceri din poeziile eminesciene recente ale lui Christian și Simone Schenk, cu raportări la cea mai amplă antologie datorată lui Konrad Richter din 1937.

Retoric-polemice, ultimele secvențe ale volumului, readuc în dezbateră două probleme fundamentale ale receptării: actualitatea lui Eminescu și reprezentativitatea ca model pentru circumscrierea în tiparul deja fetișizat ”poet național”. Premiza pentru prima întrebare ”dacă Eminescu este actual?” constată criticul Mănuță este că răspunsul pe care fiecare generație îl dă la provocările de lectură critică arată că fenomenul e unul deschis și proteic. Multitudinea de studii rezervate acestui scriitor contribuie la ceea ce numim ”caracter global” în actualitatea lui Eminescu, prin ”modelul totalizator” propus fiecărei etape. Cuprinsă între cele două centenare, 1950–1990, receptarea lui Eminescu este expusă unei alte primejdii, cea a absolutizării și tipizării, până la superlativizarea în toate zonele culturale și golirea de conținut a operei. Încă nu s-a întreprins o abordare a tipului de public căruia îi răspunde provocarea actualității/inactualității lui Eminescu. Colaborarea la un lexicon de patrimoniu universal solicitat fiind de Universitatea catolică din Luovain-la-Neuve, pentru secvența Eminescu, Dan Mănuță recunoaște că s-a cantonat de o viziune deformată asupra percepției autorului român în spațiul francez de azi. Un principiu de bun simț măsoară gradul de stabilire al actualității în cazul lui Eminescu, sugerat de Dan Mănuță ca principiu critic de raportare la sine și la ceilalți, la care, cu convingere, subscriem: ”*Pentru mine este limpede că actualitatea lui Eminescu se măsoară, în primul rând, la actualitatea noastră. Iar actualitatea noastră se răsfrânge, în mod direct, asupra modului în care ne raportăm și la alte culturi(literaturi).*”

Considerente sociologice, ideologice, psihologice, sursologice, largesc mult registrul criticii pe care se situează Dan Mănuță convocând într-o carte a receptărilor metoda genetică, formalistă și a configurației,

în texte aparent disparate, care reiterează principii fundamentale precum onestitatea în situare și echilibrul în raportare față de un model sau altul. Desprinderea de un canon neprielnic, strecurată ca soluție de înaintare spre adevăruri critice, dă dreptul unei corrigenda necesară actului critic de la care lectura poate fi instrumentată adecvat. Criticul Dan Mănuță nu are complexe de a-și locui propriul text critic, luând detenta de a întocmi cu aplomb și erudiție erata receptărilor, întorcând critica la standardele ei superioare de evaluare a operei.

În jurul biografiei eminesciene (Theodor Codreanu)

Unul din condeiele cele mai active în zona eminescologiei ontologice, cu un spirit scormonitor în semnificațiile poetice ale modelului ființei și cu o demonstrație îndrăzneță, alimentată de intuiții critice din cele mai radicale, rămâne Theodor Codreanu. În 1984 îi apărea studiul său de confirmare, *Eminescu. Dialectica stilului*, în vreme un studiu de ontologie hermeneutică, înscriind poeticitatea eminesciană în câteva ”cercuri dialectice”, demonstrabile pentru postromantismul poetului, pentru ca în 1992, în *Modelul ontologic eminescian* să dezvolte din al nouălea cerc (Archaeus) o construcție a ”ontologiei arheității”, din care derivă și viziunea lui Eminescu asupra statului și a istoriei. Parțial cele două volume au făcut trimitere, prin proiecția poeziei și a fragmentelor filosofice din manuscrise, și la momente semnificative din existența poetului. Cartea de acum, *Dubla sacrificare a lui Eminescu* (1999), aflată la a doua ediție, revăzută și adăugită, inversează raportul dintre biografie și operă, pledând pentru o reconsiderare critică a unor momente biografice, care are drept efect și polarizarea unor structuri lirice și filosofice în jurul vizionarismului marilor gânditori europeni. Cele două părți ale cărții urmează traseul ”dublei sacrificări”, pe linia biografică, în cazul primei, și pe linia criticii de receptare, în cazul celei de-a doua. Față de celelalte cărți, în care discursul critic al lui Th.Codreanu angaja o

polemică implicită de idei cu marile studii eminescologice din anii '85–'90, recenta carte, *Dubla sacrificare a lui Eminescu* afișează cu dezinvoltură și deschis o polemică explicită, traducând și o reacție corectivă, cu demonstrații documentare, în prima parte, și argumente teoretice, filosofice, în cea de-a doua. Considerațiile legate de anii tulburi din existența poetului, 1883–1889, documentele recent descoperite în legătură cu diagnosticul bolii și schimbarea opticii asupra demenței intelectuale a poetului, sunt discutate și relaționate de Th. Codreanu cu alte episoade, unele cunoscute din biografiile de până acum, altele legate de mișcarea subterană a ideilor, cum sunt cele legate de implicarea francmasoneriei în trecerea pe line moartă a activității lui Eminescu ca ziarist la "Timpul". Două cărți, care au provocat vii reacții din partea eminescologilor-biografi, una aparținând lui N.Georgescu (*A doua viață a lui Eminescu*, 1994) și Ovidiu Vuia (*Misterul morții lui Eminescu*, 1996), la care adaugă un document descoperit în arhiva Petre Th. Missir, unul din primii junimiști, un referat amplu de observație al evoluției bolii lui Eminescu pe când era internat la Ober Döblin, făcut de doctorul D.Boghean, sunt corelate de Th.Codreanu pentru o demonstrație de mare greutate în stabilirea vinovaților de boala și moartea lui Eminescu. E vorba de o moarte civilă, soldată cu scoaterea lui Eminescu de la redacția ziarului "Timpul", de moarte fizică, datorată unui tratament inadecvat, cu mercur, și unui diagnostic greșit formulat, cu concursul dr.Șuțu și Vineș și acceptul lui Titu Maiorescu. Diagnosticul aplicat la plecarea la Viena, paralizie generală, s-a dovedit, după un an de zile, de medicii vienezi inadecvat, din moment ce spre finele lui decembrie 1883, Eminescu era complet recuperat, fiind socotit "un caz unic" pentru cei cu această boală. Cauzele ajung, prin revers, la aplicarea (intoxicarea) tratamentului mercurial, care i-a atins sistemul nervos. Toate acestea dau lui Th. Codreanu armătura documentară prin care ajunge la concluzii, de-a dreptul alarmante și dureroase: implicarea organizațiilor masonice secrete, "schimbarea de referențial", care mută accentul de pe poet pe

ziarist. În prestația acestuia din urmă găsește câteva referințe: problema unității românilor și filogermanismul eminescian, fariseismul discursului de la statuia lui Ștefan cel Mare al liberalului Petre Grădișteanu (în raport cu momentul citirii *Doinei* în Junimea), intransigența critică a discursului publicistic eminescian, verticalitatea și tenacitatea principiilor sale politice, activismul ziaristului din fruntea Societății Carpații, la care se adaugă incidentul cu d-na Slavici motivat religios. Acuzele sunt abrupte fără ocolișuri sau compromisuri, "aruncare peste bord", "conspirație", "exilare", exprimând pentru poet agonie morală, psihică, civilă, spirituală.

Partea a doua a cărții este rezervată atitudinilor antieminesciene, inaugurate de Al.Grama în 1891, ca prim moment al "sacrificării poetului". Prin revers, resurecția contra-mitului Eminescu, susține Th. Codreanu, dă câștig de cauză curentului însuși, "semnul vitalității uriașe a eminescianismului". Contextul este mult dezvoltat, de la atitudinea lui Moses Rosen, care s-a opus publicării ziaristicii eminesciene, la ultimele intervenții zgomotoase a generației postdecembriste, și unele ieșiri de senzație în cazul unor nume sonore, precum N. Manolescu, Mircea Scarlat, Ion Negoitescu, Virgil Nemoianu, Z. Ornea, Mircea Cărtărescu. Ultimele pagini sunt o demonstrație a gradului de modernitate a gândirii și poeticii eminesciene, "mai aproape de Einstein, viziune de percepere a lumilor în simultaneitate spațio-temporală", până la prezența în manuscrisele eminesciene a termenilor de cuantă, contracție a timpului, cu mult înaintea lui Planck sau Lorentz.

Scrisă cu vervă polemică, din nevoia de clarificare și numire a adevărului, dureroasă prin strigătul în pustiu, cartea lui Th.Codreanu este proba unei atitudini culturale de responsabilitate asumată integral. Panta pe care a alunecat demitizarea lui Eminescu, sună mesajul final al cărții lui Th.Codreanu, devine un lux mult prea ingrăt și cinic, "o neghiobie sinucigașă", care marchează o despărțire de poet, echivalentă cu o pierdere a propriei identități și o răzvrătire împotriva propriei culturi.

Ipostazele gândului eminescian (Dumitru Micu)

Cunoscut istoric și critic literar, cu o disciplină interioară riguroasă, atât în principii critice, cât și în metodă, Dumitru Micu aparține criticii universitare, pentru care actul de re-citire a literaturii înseamnă asumarea integralității și onestității punctelor de vedere, printr-o detentă discursivă capabilă de construcție critică. Un spor de muncă susținut l-a făcut pe autorul compendiului de *Istoria literaturii române* (1999), să adopte un stil deja propriu de abordare a literaturii, printr-un program asumat de structurare metodologică de la un volum la altul. Două sunt coordonatele sub care istoricul literar s-a dublat de critic: o cale urmează critica de sinteză, printr-un amplu periplu sintetic în momentele literaturii cu orientări, tendințe și reprezentanți (*Literatura română contemporană în sec. XX*, 2000), pe o alta a poposit secvențial pe dimensiunea monografiei critice rezervate unui autor, printr-o descriere analitică la obiect (Blaga, 2002, Eliade, 2003, Arghezi, 2004). Primei îi corespunde o abordare tipologică subsumată principiului cronologic, celeilalte o tratare tabulară subsumată principiului secvențialității. Istoricul literar complementat de critic are astfel ambitusul necesar de a afișa distanță și obiectivitate, printr-un filtru al valorilor rezistente la ambele tipuri de analize. Or, în cazul criticii universitare a lui Dumitru Micu, acest echilibru metodologic și structurant răspunde, fără îndoială, unui act de responsabilitate venind dinspre prima ipostază și celui de onestitate a lecturilor, printr-o situare corectă, venind dinspre a doua. De aici, fluența discursului critic, prin coeziunea secvențelor istorico-literare de sinteză și analiză și entuziasmul ponderat în aprecieri. Efectul, o lectură propusă ca alternativă la canoanele istoriei literare și deschideri de sugestii posibile pentru multiplicarea semnificațiilor operei.

Caracterul implicat de operă deschisă, atunci când se reconsideră puncte de vedere și metode critice, guvernează și recentul studiu analitic rezervat operei eminesciene, *Eminescu în "raza gândului etern"* (2005).

Criticul aici a făcut un pariu cu istoricul literar pentru a-și valida posibilitățile și instrumentele, dar și pentru a topi în substanța cărții idei și stil din studiile deja consacrate despre poezie și lirism, publicate mai demult. Intervine aici atât sinteza operată la nivelul receptării operei eminesciene, printr-o selecție a interpretărilor coagulate în jurul gândului eminescian, cât și analiza fixată pe creații distincte, printr-o dezvoltare a comentariului critic în detaliu. Operația nu țintește într-o inventariere a semnificațiilor poetice ori a resurselor cuvântului poetic în sine în utilizările nuanțate ale sale, ci adâncește și fundamentează resorturile interioare ale operei, în care gândul generează poezie.

Un studiu mai vechi de-al lui Edgar Papu, *Gândire și gând*, care urmărea jocul poetic eminescian între termenii parentali ai cuvântului gând (gânduri, gândiri), și fixa poeticitatea imaginarului în preaplinul acestui cuvânt poetic (*"gândul este la Eminescu exponentul sintetic al întregului conținut care umple existența unei ființe"*, în vol. *Poezia lui Eminescu*, 1979), arăta că, prin raportare la gândire ca expresie a intelectului, gândul acoperă zona mai largă a conștiinței (afect și intuiții) și, ca atare, domină cantitativ și calitativ poezia eminesciană. Dumitru Micu procedează la o extrapolare a gândului eminescian la nivelul întregii creații eminesciene, prin care se structurează și ceilalți termeni conecși ca fundamentări poetice ale gândului. Analiza operei după această paradigmă poetică, văzută de critic ca supra-tema operei eminesciene, subîntinde și secvențele analizelor tematice și motivice ale creației eminesciene. Or, această perspectivă, în fază inițială pulverizând materialul pe paliere tematice, pentru ca, în final, să recompună imaginarul eminescian prin motivarea gândului ca unitate a ideilor poetice, organizează însăși structura studiului de acum. După un excurs de istorie a receptării ideilor eminesciene, pretextat de aprecierile critice despre intelectualizarea poeziei românești și introducerea unui nou suflu liric în evoluția poeziei secolului al XX-lea, printr-o altă raportare între viziunea și construcția poetică (în termenii lui Negoïtescu, invocat aici, *"de la viziune la abstract"*), Dumitru Micu surprinde inconsecvențe

și inadecvări în studiul lui Ion Negoieșcu. În primul rând, reproșează exemplificările pe care le dă, și care nu răspund celor două zone ale poeticului, neptunicul și plutonicul, fiindcă sunt poeme cu caracter didactic și în postume, apoi ”*insuficiența și chiar absența motivației, prin lipsa de criterii, prin arbitrar*”, pentru a conveni că, dincolo de aceste instabilități, există la autorul *Poeziei lui Eminescu* ”o consecvență principială a discursului exegetic” (”*vizarismul thanatic*”, și ”*proiecțiile divinului în figurile mitosului eminescian, Poetul, Călugărul, Magul, Monarhul*”, p. 12–13). Vorbeam de supra-tema creației eminesciene, *gândul* în termenii lui D. Micu, ”*cuvânt-matrice*”, care-și lărgeste considerabil funcționalitatea poetică, de la atributul de forță demiurgică la sinonimia poetică *gând-idee*, până la cea de existență și de vis.

Pe această structură paradigmatică se distribuie și demonstrația variantelor *gândului eminescian*, ca ipostaze ale poeticului, din secvențele analitice ale studiului. Aici criticul alternează când tehnica survolării, printr-un aplomb al sintezelor, când cea a coborârii în laboratorul textelor eminesciene și a investigației în detaliu a acțiunii *gândului* care naște ideea poetică. Se configurează astfel un contur ideatic eminescian, în care ipostazele *gândului* măsoară gradul de lirism al creației eminesciene. Ioana Em.Petrescu vorbea cândva de nivelele configurative ale operei, în care conținutul și materia distribuie fiecare substanță lirică operei. Ceea ce Dumitru Micu întreprinde aici este această reconfigurare a conținutului, în speță, a celui intelectual, din creația eminesciană, pentru a motiva apoi lirismul unor poezii sau al unor bucăți de proză.

Subsumată viziunii și cunoașterii apare poezia cu caracter gnomic, construită pe motiovele *carpe diem* ori *panta rhei*, care a dat un accent didactic poeziilor (*Lirism de expresie gnomică*). Această coordonată deschide cea a lirismului meditativ explicit, în care meditația funcționează ca material ideologic, în *Epigonii* și *Venere și Madonă*, unde lirismul vine din necesități estetice și e alimentat de cele trei atitudini, ”*idealizantă*,

inculpantă și retractantă ori filosofantă” (cap. *Lirism și gândire*). Meditația asupra iubirii din *Scrisoarea IV* și *V* curge spre tonul ironic și sarcastic iar figurile de eroi lirici, înregistrați sunt fie demonul (*Înger și demon*), fie oratorul (*Împărat și proletar*). *Scrisoarea III* și variantele cu Andrei Mureșanu cataloghează o satiră socială și una moral-politică. Nu mai puțin lirică este și poezia de meditație religioasă, ajungând până acolo că este pus sub semnul îndoielii principiul însuși al existenței printr-o adaptare proprie eminesciană a viziunii kantiene. Dumitru Micu vede în aceste construcții vizionar-metafizice (*Rugăciunea unui dac*) o anticipare a filosofiei blagiene, după cum poezia satirică anticipă virulența pamfletară a lui Tudor Arghezi.

Act de ”materializare a abstractului”, de ”poetizare a filosoficului”, poezia misterului și a visului, care întemeiază gândul eminescian (*Povestea magului...*, *Luceafărul*), organizează și viziunile cosmogonice ori cele ale imaginarului uranic și neptunic (*Vizionarism cosmogonic și eshatologic. Uranism. Neptunism*). Funcționalitatea apei, bunăoară, fie ca sugestie a erosului, fie ca fundament al existenței marcând cele două momente, nașterea și moartea (euthanasia), dau seama de neptunismul liric eminescian, așa cum a sesizat Călinescu. Componentă a materialității viziunii abstracte, deschiderea spre componentele imaginarului fabulos, în care aspațialitatea și atemporalitatea sunt determinantele unui fantastic oniric, în care sustragerea din real devine ”filosofic, modul eminescian radical de negare pe cale estetică a ”voinței de a trăi”, transformă imaginile plastice și descriptive în conținut poetic, cu toate aluviunile afective: ”în creația eminesciană, feericul, fabulosul, edenicul, de indiferent ce stil, disimulează un conținut sufletesc-nu neapărat tragic, ”întunecat”, dar generat de o decisă neaderență la realul obiectiv.” La acestea, autorul studiului adaugă și ipostaza gândului creator de mit, depășind istoria (*Mit și istorie*), printr-un act de sinteză eminesciană între filosofia kantian-schopenhaueriană și gândirea arhaică, cu trimitere la *Gemenii*, *Strigoii*, versiunile *Mureșanu*. Abordând paralel construcțiile din *Memento mori*

și *Scrisoarea III*, ambele ca expresii ale ”istoriei ca derulare în timp” a ”gândului etern” eminescian, D. Micu constată că spiritul în istorie” e tot una cu dezvoltarea desfășurării pe pământ a gândului (visului) divin în timp”, de unde și ”*memento lirico-meditativ: un fel de recviem*” care guvernează episoadele antichității.

O ipostază a ideii poetice este și iubirea, nu doar simțită și trăită, ci ”gândită” de Eminescu. Secvența *Eros, physis, thanatos* aduce în discuție raportul dintre tipurile de lirism care alimentează poezia de dragoste, cu atașarea unui cadru specific și a unei atitudini poetice în organizarea și poziționarea elementelor cadrului. Interesantă ni se pare departajarea făcută de critic în registrul poeziei erotice, în funcție de apropierea ori depărtarea de cadru, care ilustrează și preferințele poetului pentru un tip de spațiu sau altul: ”În expresie pur lirică, poezia eminesciană de dragoste se realizează în două principale registre: unul idilic și apologetic, altul elegiac. Idilicul implică prin definiție un minim de obiectivare, derularea mișcărilor sufletești într-un cât de sumar cadru fizic, manifestarea lor și (dacă nu exclusiv) pe cale de reprezentări sensibile. Cadrul eminescian al idilicului intim e fie un spațiu mai mult sau mai puțin închis, urban, în majoritatea cazurilor, fie, mai cu seamă, un peisaj natural, nemărginit”. Localizarea idilelor lângă ape, somnul în erotică, amestecul idilic și elegiac, melancolia și duișia purtătoare ale lirismului encomiastic, confidența erotică, lirism contemplativ sunt câteva din formulele pe care le surprinde Dumitru Micu în această zonă a poeziei intime. O corecție critică adusă ideii lui Ibrăileanu, după care stările elegiace sunt redată în funcție de ritmurile iambi și trohei, tristețe ori bucurie și elan. Această dualitate are la bază o ”discordanță funciară între gândirea și trăirea erosului: ambele la temperatura marelui lirism” care duce la o atitudine de negare a filosofiei schopenhaueriene, iubirea ca expresie a voinței oarbe de a trăi devine, după D. Micu ”principala expresie lirică a negării acesteia”. Însuși cadrul erosului, natura devine sublimă prin transfigurare și erotizare. Lirismul elegiac își adaugă motivul somnului văzut ca proces al ”dezindividualizării”, atitudine

care proiectează în plinul existențial suferința; de aceea, gândirea, visarea, contemplația sunt reacții ”antiascetice” ca radicalizare a poziției față de voința de a trăi schopenhaueriană. Ne-am fi așteptat în această parte a demersului lui Dumitru Micu să motiveze și amalgamarea de forme literare, ca opțiune pentru o poetică necanonică, în cazul lui Eminescu. Căci inserția elegiacului, idilicului, cu stările de visare, contemplație, melancolie, dor, structurează interior și forme hibride de poezie, configurând o cu totul altă poezie decât cea practică până la acest moment.

Condiția geniului, ca ființă excepțională raportată la ”umanitatea comună”, tratată într-o ”viziune antropologică” distantă față de cea schopenhaueriană, tocmai prin incizia idealului, aduce cu sine și o altă reprezentare textuală a figurii gândului întrupat în geniu, care ”*nu ia chip omenesc decât prin analogie*”(*Ahasverus și Hyperion*). Materialul investigat aici se lărgește la zona prozei eminesciene și la *Luceafărul*, cu interstiții analitice în critica receptării, după care poemul-sinteză ”*obține spontan adeziunea cititorului de orice vârstă*”. Recuperat pe această dimensiune a sensibilizării ideii, gândul eminescian este unul creator, devenind poezie. Secvența finală a volumului, ”*Dorul nemărginit*” și ”*gândul etern*” punctează tocmai absența artificiozității și ludicului în scrisul eminescian. Ipostaza gândului vizionar, constructor de lumi poetice, precum ilustrația din cosmogonia din *Scrisoarea I*, este o dovadă că Eminescu gândea poetic universul prin complementaritatea atitudinilor, ”*un lirism meditativ vizionar cu cel amar ironic, satiric*”, mișcător și în zona publicisticii sale. Voința schopenhaueriană devine la Eminescu ”*dor nemărginit*”, ca ”*iluzie a fericirii*”, dat afectiv și intelectual deopotrivă.

Cartea lui Dumitru Micu probează încă o dată că recitirea lui Eminescu prin compusul său fundamental, gândul, ne poate da cheia multiplicării interpretărilor, reconfigurând astfel conturul ideilor care au alimentat marea poezie.

4. Mitul Eminescu

Prima tentativă conjugată a grupului de cercetători de la Cluj de a aborda, într-o fază de început, modul de constituire al *fenomenului Eminescu*, are loc din perspectiva receptării critice și a postumității culturale. Un fenomen cultural cu implicații vaste în mentalul colectiv, ideologic și politic, până la efectele sale în planul specific al literaturii. Grupul, destul de eterogen al contribuțiilor, și-a asumat din start deopotrivă responsabilitatea proiectului, -o provocare modern-actuală a unui fenomen viu și deschis-, și riscul unor debușuri subiectiv-critice, în ceea ce coordonatorul volumului, Ioana Bot¹⁶ numește ”subiectivitatea oblică”. Ca atare, obiectul studiilor nu-l formează Eminescu (viața sau opera) ci, prin efracție, fenomenul complex și vast al retragerii sale în ”mitul poetului național român”; o abordare care nu are drept țintă învăluirea ori protejarea imaginii-efigie a poetului, ci tocmai desfacerea lui pe resorturi delimitate de cercetare, analiza mecanismelor, conjuncturilor istorico-culturale care au favorizat manifestările actului de mitizare.

De foarte de sus, s-ar părea că efectul acestui proces ar avea punctul terminus într-un act de de-mitizare, cu capete de acuzare deopotrivă față de cei care au dus demitizarea până la mistificare ori demolare, ca și față de cei care prelungesc mitizarea prin învăluire proteguitoare grijuliu-paternă a bunului avut în proprietate națională. Responsabilitatea și riscul de care aminteam exclud autorii volumului de raportare parțial-subiectivă, nici nu îi împuternicește să dea verdicte și să catalogheze ierarhii sau valori. Distanța obiectiv-condescendentă pe care o păstrează față de obiect, -repetăm, efectul-recul al fenomenului Eminescu-, temperând pasiuni ori entuziasme ale stărilor jubilatarii, îi situează înlăuntrul fenomenului; de unde, armura teoretică și suportul obiectual al evenimentelor care compun epica fenomenului devin mărci ale unui metadiscurs echilibrat, chiar

¹⁶ Ioana Bot, coordonator, *Mihai Eminescu, poet național român. Istoria și anatomia unui mit cultural*, Ed. Dacia, Cluj Napoca, 2002.

specios riguros, dacă nu impus, controlat și permanent supravegheat.

Privit îndeaproape, studiul distinct al Ioanei Bot, care deschide volumul, reprezintă atât sub aspectul teoretic al coagulării criticii de idei, cât și sub cel al unei schițe sintetice a manifestărilor în diacronie a fenomenului, corolarul sub care capătă relief cele 12 analize compartimentale, care deconstruiesc pe zone delimitate mitul Eminescu. Ioana Bot propune o abordare din perspectivă pluridisciplinară, activând la un nivel paradigmatic structuri de istorie a mentalităților, antropologie culturală, iar la un nivel sintagmatic popasuri de stilistică a textului critic, în formula unei critici a receptării. Această strategie, capabilă să deceleze structural compartimentele discursive ale textului critic, echilibrează ansamblul prin estomparea unei desfășurări lineare și orizontale (narare sau descripție a evenimentelor), în favoarea unei construcții pe verticala și adâncimea ideilor generatoare ale fenomenului (analiză, demonstrație, deschidere spre sinteză). De aceea poziționarea neutră între aspectul improvizat și diletant și cel academic, -primul violent activ, celălalt prea absent și închistat de metodă-, pare să aibă efectul bumerang, scontat și conștient asumat. A ajunge la înțelegerea lui Eminescu obligatoriu este a trece prin hățișurile istoriei și criticii literare eminescologice, știința care l-a mediat prea mult, izolându-l în mit: *”ceea ce ne interesează nu este să hotărâm dacă Eminescu este un erou, un zeu, o victimă, un salvator sau un vinovat pentru ultimul secol de istorie românească. Suntem convinși că el, scriitorul major al sfârșitului romantismului european, nu este nimic din toate acestea și că o atare discuție n-ar duce nicăieri. Am căutat, în schimb, să descifrăm mecanismele prin care Eminescu a fost desemnat ca atare, resorturile funcționării mitului puse în evidență, de momente și de texte particulare ale consacării lui rituale. Iar aceste resorturi nu ne vorbesc despre Eminescu, ci despre cei care clădesc și fac să dureze mitul”* (p.101–102).

Metadiscursul devine astfel un instrument eficace de deconstrucție critică a unui discurs închis și închistat, formă de depășire a complexelor de

tot felul ale criticii, permițând - dacă nu forțând chiar - textul să se deschidă unei lecturi multiple și reflexiv-critice. Câteva din ideile și conceptele puse în acțiunea de deconstrucție au legitimitatea de a numi adecvat componentele, de a stabili riguros structurile funcționale ale conținuturilor și de activa metodele unui discurs critic reflexiv. Identificarea generică a *mitului național Eminescu* în tipurile de criză (identitară, axiologică și livrescă), prin structurarea nivelelor dinspre care mitul își alimentează resursele (biografia, opera, memoria colectivă, ideologia), adecvează și excursul diacronic al "constructului cultural Eminescu" (în sensul de "figură identitară", efigie a mitului național român). În istoricul problemei, Ioana Bot urmărește patru mari perioade ale constituirii mitului, cu motivarea preponderenței unei ideologii sau a alteia (momentul Maiorescu răspunde "nevoii societății de figuri reprezentative", momentul începutului de secol prin Octavian Goga, N. Iorga, perioada interbelică, cu adausul religios și național și momentul postdecembrist cu exploatarea discursului oficial). De o atenție specială, pentru relevanța deturnării mitului, se bucură cele două centenare, 1950 și 1989, cu inventarul material al evenimentelor (iconografie, formule discursive, tipologii de texte, reprezentări figurativ-artistice și figurale). Acestea urmăresc și etapele constituirii ritualului (aproprierea, corectarea, victimizarea, deificarea, imolarea), pentru ca în finalul considerațiilor autoarea să dezvolte o analiză textuală a capitoului ultim din monografia lui Călinescu, prin analiza internă a modificărilor de la o ediție la alta (identificarea eului biografic cu cel artistic ori suplimentarea discursului istoriei literare cu elemente eterogene de politică și ideologie conjuncturală).

Din această punere în temă decurg și demonstrațiile secvențiale din cele 12 analize punctuale. Fie că tratează canonizarea lui Eminescu pe filieră didactică (Mircea Anghelescu), ori prin relaționarea unor texte complementare (jurnal, corespondență, romane, Ioana Pârvulescu, Ligia și Adrian Tudurachi), fie că intră pe terenul destul de discutabil încă al stărilor

de nebunie în raport cu poetul-geniu (Anca Noje), câteva din acestea răspund mult mai adecvat exigențelor formulate de studiul Ioanei Bot, analiza textelor de receptare (cazul lui Mircea Eliade și I. Petru Culianu, de Josefina Bato, ori cel de demistificare a mesajului eminescian, din intervențiile din 1950 ale lui Ion Vitner, de Edith Horvath sau, relativ recent, actul de ritualizare prin spectacolul media de la Zilele Eminescu din Cluj, de Cristina Sărăcuț, până la cărțile de impresii de la casele memoriale, de Daniela Hedeș și constituirea "unei retorici a imaginilor" prin valorificarea iconografiei de Casandra Cristea). Sanda Pădurețu încheie aceste analize printr-o critică a intervențiilor deja fetișizate ale revistei *Dilema* din 1998, demonstrație orchestrată după ierarhia obiectului și a statutului celor care au pornit acest "curent" de idei (probleme subiectiv-personale/ construcții critice riguros articulate, diletanți/ profesioniști). Deși eterogene prin natura obiectului de investigare, intervențiile sunt inegale, atât ca suport teoretic înalt, cât și ca tip de discurs metacritic. Unele entuziasme netemperate ajung să alimenteze orgolii care părăsesc subiectul și iau alura unor adevăruri ușor supralicitate ori neadecvat clasificate (Doru Pop, D. Hedeș), altele ies din orizontul de sondare a mecanismelor de mitologizare (Anca Noje, Adrian Tudurachi). Rămân însă ca ipoteze de lucru pentru o posibilă revenire, mai ordonată și constant fixată pe rigoare și decență în interpretare. Aș opta pentru dezvoltarea compartimentală extensivă a unora din componentele mitului, prin exploatarea tuturor palierelelor la care acesta se manifestă. Altfel există riscul căderii în capcana unui discurs el însuși pătimaș, obturând accesul spre limpezirea datelor care compun demonstrația.

Aș încheia aceste notații cu o sugestie de înaintare în această cercetare de echipă. Dacă instrumentarul deconstrucției ar activa unitar metode și formule ale criticii de idei și textuale, grupul de la Cluj ar putea intra mult mai sigur pe terenul eminescologiei propriu-zise, al analizei textelor critice solide, care au marcat, după cele două centenare, vârstele

receptării critice a lui Eminescu. Căci în abordarea *fenomenului Eminescu* intră nu doar chestiunile biografiei (parte a istoriei literare), ci și structuri, idei și formule ale criticii eminescologice (componentă a criticii și teoriei literare), terminând cu analiza edițiilor operei eminesciene (în raporturile acestora cu manuscrisele eminesciene ori cu opțiunile editorului). O formulă necesară ar fi, ceea ce am avansat și la care lucrăm de câțva timp în urmă, alcătuirea unor instrumente operatorii, un dicționar al eminescologilor, de termeni-concept în eminescologie și de idei în știința despre Eminescu.

Inițiativa grupului de la Cluj extinde, prin amploarea subiectului, în mod fericit, prima tentativă de clasificare și ordonare a științei literaturii, eminescologia, pornită în 1947 de D. Popovici. Resursele disciplinei, ca și ținuta intelectuală a criticului criticii eminescologice, pot întemeia o nouă generație de cercetători, cu curajul survolării a peste un veac și jumătate de eternizare în mit, dar și cu ascendentul sintezei pluridisciplinare, capabilă să depisteze chiar și punctele de criză (obiect, metode, limbaj) ale criticii despre Eminescu.

IV

Postumitate culturală

- Eminescu în didactica școlară
- Eminescu în iconografia românilor
- Eminescu în manifestări culturale-artistice
(Anul Eminescu)
- Moștenirea eminesciană: corespondența

1. Eminescu în didactica școlară

În raportul canon-anticanon, sub incidența căruia se impune o recitare a lui Eminescu azi, cum am sugerat în primul capitol, și care a dus la un impact al operei, în raport cu canonul estetic de tip maioreșcian, canonul tradiției literare a creat o postumitate culturală din cele mai bogate și diverse ca manifestare. Dacă acest efect al canonizării ar pune în acord polimorfismul operei cu un polimorfism al reprezentărilor socio-culturale, prin diverse și mereu înnoitoare modalități și mijloace de postumizare, care să nu ducă la dezgolirea de substanță a moștenirii eminesciene, atunci câștigul pentru cititorul de mâine ar fi asigurat. O supralicitare a canonului estetic a alimentat, prin formulă și metodă, și canonul didactic. Ce profil de receptor ar avea acest cititor al secolului al XXI-lea și cât din conținutul postumității operei lui Eminescu i-ar răspunde formației, sensibilității și nevoilor sale de lectură, rămâne încă un deziderat de îndeplinit în societatea și cultura românească. De aceea, grija pentru ce transmitem generațiilor de tineri din școală, și mai ales, selecția și decupajele de text din Eminescu, care să devină repere pentru formația lor intelectuală, trebuie să intre în dialogul specialiștilor în didactica școlară. Având la îndemână acest instrument de valorizare și raportare, canonul didactic, autorii de programe și manuale de literatură caută soluții de a lărgi aria de acțiune a canonului estetic, oferind un Eminescu mult mai flexibil, provocator de lecturi mai degajate de constrângeri, și a cărui operă să rămână mereu deschisă în înțelegere și interpretare. Câteva bunuri câștigate în istoria literară, prin canonul tradiției, precum modelul de poezie, ca structură, limbaj și prozodie, ori acoperirea zonelor de interes, din conținuturile operei (erotica, natura, istoria, mitologia, filosofia) sunt fundamentale pentru a-l aduce pe Eminescu și opera lui mai aproape de cititorul școlar, și care să îmbogățească în substanță postumitatea culturală.

Urmărind conținuturile programelor și organizarea manualelor școlare, care fac referire la Eminescu, se observă încă o inerție mult prea rigidă în a diversifica oferta educațională a textului eminescian. O primă observație se referă la discrepanța între sarcinile didactice la textele ce intră în manualele de gimnaziu (clasele V–VIII) și în cele de liceu (IX–XII). Trecerea este prea bruscă între, să zicem, analize punctuale ale prozodiei, vocabularului, din școala generală, și tratarea lui Eminescu pe marile teme ale poeziei, din liceu. Aproape nimic din achizițiile secvențiale ale elevului din gimnaziu nu se regăsește la nivel de liceu, când manualul se organizează după mari unități, cu caracter de sinteză integratoare. O a doua observație: cerințele de analiză ale elevului de gimnaziu sunt dominant cantitative și formaliste (informații despre lexic, genul liric și specii, figuri stilistice), pe când la elevul din liceu sunt dominant istoriografice și de descriere a conținuturilor. A treia observație vizează modalitatea de selecție a textelor: între cele două categorii de manuale sunt multe paralelisme, în sensul că unele texte se repetă (cazul poeziei *Scrisoarea III* sau *Lacul*), dar și discordanțe între textul selectat și nivelul de înțelegere al unui elev de o anumită clasă (poezia *Revedere* la clasa a V-a sau *Scrisoarea III* la a-VI-a). Distonanțe și dezechilibre se produc în interiorul programelor și manualelor în cadrul aceleiași categorii, cum e cazul celor din gimnaziu. Aici trecerea de la o clasă la alta operează o selecție nepotrivită și o neadecvare a sarcinilor didactice la anumite texte. Dacă în clasa a-V-a apar textele *Ce te legeni*, *Fiind băiet păduri cutreieram* (Editura Humanitas-H, Didactică și Pedagogică), la a-VI-a *La mijloc de codru* (H), *Revedere*, *Scrisoarea III* (All), poeme care au aceeași structură și formă prozodică. Pentru ambele serii de texte, se solicită elevilor să aplice dialogul imaginar, să recunoască figurile de stil și să rezolve probleme de vocabular. La clasa a-VII-a apar texte mult mai dificile, *Călin (file din poveste)*(H) și, din nou, *Scrisoarea III* (H), pentru ca în clasa a-VIII-a nivelul să atingă poezii ce ar trebuie studiate în liceu, *Dorința* (Ed. Corint), *Lacul* (H). La aceste din urmă clase,

înțelegerea mitului Zburătorului, sau a raportului dintre vârstele istoriei, pentru dialogul Mircea-Baiazid, precum și fundamentarea relației dintre iubire și natură la Eminescu (care vor intra abia în programa de liceu, unde distribuția se face pe teme majore) ni se par cerințe care depășesc puterea de înțelegere a școlarului gimnazist.

Între cerințele de studiere a textului pentru elevul din școala generală și cel din liceu se află și cele legate de conținuturi și formă. Numai că în cazul primului domină elementele de teorie literară, despre genul și speciile lirice, deci o analiză teoretizantă, pe când în cazul celui de-al doilea, o analiză de conținut, bazată dominant pe o descriere rezumativă a temei. Nu există, deci, o ierarhie progresivă a sarcinilor didactice de la o etapă la alta, după cum nu sunt valorificate de la o clasă la alta achizițiile acumulate. Un exemplu concludent aici: când se studiază *Luceafărul*, în clasele de liceu, și sunt fixate planurile acțiunii epice (cosmic-teluric) care organizează tablourile poemului, noțiunile de analiză introduse la acest poem nu au fost deloc exersate ori practicate în clasele de gimnaziu. Elevul de liceu este pus în situație că nu poate recunoaște să zicem dimensiunea amplă a poemului, formele structurale ale unei idile, pastel sau unei epopei cosmogonice. Lipsește cu desăvârșire la toate nivelele abordarea poeziei-meditație, care ar descifra multe din sensurile de adâncime ale poeziei, atât la nivelul poezie peisagiste sau erotice, cât și la cel al poeziei filosofice.

Omisiunea poeziei istorice și filosofice din manualele și programele școlare, pentru a urmări viziunea lui Eminescu despre eroic și despre existență duce la o receptare trunchiată în clasele de liceu, când se dezbate poemul *Luceafărul* sau proza eminesciană. Canonul școlar, prea rigid în formulă, și prea restrictiv în metodă, face ca analiza acestui poem să eșueze în didacticism derizoriu. Să mai amintim că nici un manual, de la orice nivel, nu sintetizează cunoștințele acumulate legate de inovațiile geniului eminescian, bunăoară, în cazul structurilor textuale

proteiforme. Același text asimilează mai multe structuri și forme literare, acel polimorfism de care am amintit. Proza eminesciană, studiată expeditiv în liceu, este și ea o piatră de încercare pentru cititorul școlar. Neavând instrumentele adecvate pentru a motiva resorturile care fac posibilă asocierea între fantastic și filosofic, - planurile de structurare a *Sărmanului Dionis*, de exemplu -, elevul de liceu ia atitudinea și reacția de respingere a unei lecturi pe care nu o înțelege.

E un adevăr cert că modalitățile de inoculare a spiritului și melodiei versului eminescian în publicul școlar a dus la o diversificare a paletii manifestărilor didactice referitoare la opera eminesciană: concursuri Eminescu, recitări din Eminescu, portofolii întocmite de elevi, cercuri de lectură, cenacluri de profil, teme suplimentare de studiu din poezia eminesciană. În mediul școlar, de la grădiniță până la liceu, dominante și cu mult entuziasm în implicare și angajare, sunt formele de recitare în montaje lirice. Acestea au însă și un recul: supralicitarea poeziei eminesciene, tot pe canon didactic, a memorării și declamării. Nu e un lucru dăunător că elevii noștri învață și recită din memorie versuri eminesciene și transformă actul retoric al declamației în spectacol public. Memorarea și recitarea ar fi primul prag al apropierii și luării de cunoștință de/cu textul eminescian. Dascălul de literatură din școală ar trebui să valorifice acest potențial câștigat, ducând mai departe, la modul didactic, actul de conștientizare a valorii textului eminescian, pentru a perpetua postumitatea lui Eminescu. Iată, un semn de bun augur, este un portofoliu didactic aparte, realizat de un tânăr profesor din Petrova Maramureșului, care oferă cheia ieșirii din stereotipuri. *Eminescu în școală. Portofoliu didactic*¹ oferă principalele repere biografice și literare ale operei eminesciene (cronologie, treptele creației, contextualizarea în evoluția literaturii) cu ilustrații grafice aferente, dar și cu o aducere a textului eminescian în proximitatea geografică și culturală a locurilor

¹ Editor Alexandru Bogdan Petrovai, Ed.Țara Maramureșului, Petrova, 2011.

(*Eminescu și Maramureșul*). Pe bună dreptate, în partea finală, portofoliul vorbește de un Eminescu ”al manualelor școlare”, într-o serie mult lărgită a categoriilor de receptori, ”un Eminescu al inițiaților..., al studenților filologi..., al istoriei literare..., al serbărilor școlare...”, până la un Eminescu al simplului cititor.

2. Eminescu în iconografia românilor

S-a întâmplat ca, la puțin timp după moartea survenită în 1889, poetul nostru Mihai Eminescu să intre în conștiința românilor ca o figură de excepție, căreia i se cuvine prețuire și adorație. Românii și-au căutat dintotdeauna astfel de repere identitare, pentru a se legitima în istorie și a-și alimenta conștiința valorii. Numai că, în atitudinea aceasta de raportare și identificare, specialiștii în sociologia receptării au vorbit de intrarea figurilor reprezentative într-o fază de legendă, pentru ca apoi să se retragă într-un mit cu caracter național. Mihai Eminescu a traversat, ca figură de excepție aceste faze, până la constituirea de sine a mitului cunoscut azi sub numele *Mihai Eminescu-poet național*. Mai mult decât atât, în fiecare din perioadele noastre istorice, cele de la traversarea secolelor, mai întâi anul 1900, apoi momentele de cumpănă istorică, Unirea de la 1918, primul și al doilea război mondial, perioada comunistă și eliberarea de sub ea din 1989,ce coincidență sublimă, acest an 1989, abia încheiat Centenarul morții lui Eminescu și ivirea la lumină a libertăților noastre! o comemorare și o înviere! - românii au apelat la figura poetului național în numele și în baza propriei ideologii, adjudecat fiind de fiecare pentru a măsura și a motiva o acțiune istorică sau alta; regaliștii vedeau în poet idealurile politice ale conservatorismului său, naționaliștii arborau idealul limbii române și al istoriei neamului ales, comuniștii găseau dreptatea egalitaristă și combaterea imperialismului politic, decembriștii anului 1989 îl descopereau în rugăciunile sale.

Toate aceste mișcări ideologice și politico-istorice, cunoscute încă din vremea lui Eminescu (lupta dintre liberali și conservatori) au alimentat diferite forme de iconizare a imaginii poetului român și, prin urmare, cele două mari atitudini în istoria postumității: una de laudă și preamărire, cealaltă de denigrare și respingere. De reținut că ambele continuă și azi, la mai bine de 150 de ani de la nașterea poetului. Cum opera și câteva fotografii ale poetului păstrate au fost proba atitudinii de mitizare a imaginii lui Eminescu, artiștii din toate domeniile de reprezentare s-au întrecut în a-i crea poetului o imagine figurală cât mai aproape de personajul mitic. De la poezii închinare (în 1989 apărea o antologie de versuri din toate generațiile de poeți care au scris poeme cu și despre Eminescu), la statui, portrete în ulei, tuș și grafică, până la filatelie, numismatică, ilustrații de carte și muzică, acțiunea de mitizare, venind din prima atitudine enunțată mai sus, continuă, iată, în fiecare 15 ianuarie ori 15 iunie, cu activități laudative de aniversare ori comemorare: depunerea de coroane la statui, spectacole festive de recitări din poezia eminesciană, evocări ale biografiei și operei. E știut că și românii din diaspora, de câtva timp încoace, regulat în ianuarie, se întâlnesc în curtea institutelor culturale din străinătate, și scriitori, oameni de cultură, depun flori la statuia poetului și evocă personalitatea eminesciană. După cum, de exemplu, e de văzut ce amintiri leagă numele străzii din Giula, *Eminescu*, pentru românii din această localitate ungară ori cum realizează aceștia nevoia figurii de identitate națională prin numele poetului.

Mă voi opri aici la formele de reprezentare a figurii iconice Eminescu în planul artelor (sculptură, pictură, grafică), fiindcă mi se pare ilustrativ pentru nevoia de intuitiv a iconizării, dar și pentru modul cum funcționează imaginarul plastic în proiecția figurală a lui Eminescu. Se cunosc patru fotografii ale poetului (cea de la 19 ani, 1869, la 28 de ani, 1878, la 35 din 1885 și ultima, la 37 de ani din 1887), care au stat la baza mentalului românesc în procesul acesta de iconizare și, implicit, ca model artistic pentru

sculptori și plasticieni². Dintre acestea, sub aspect cantitativ și calitativ, cel mai mare impact l-a avut fotografia adolescentului cu fața senină și cu plete date peste spate. Este în această ilustrație o figură angelică, menită să alimenteze în oameni gustul pentru frumos și ales proiectate în Eminescu. De aceea, o serie de sculptori și pictori au valorificat această imagine, cu funcție modelizatoare, abia mai târziu s-au întors și la ultimele două (cu urme ale bolii, durerii și nevoilor), atunci când se simțea nevoia de umanizare a figurii eminesciene.

Chiar în anul morții 1889, sculptorul Marin Filip, cel care luase masca mortuară a poetului, realizează un bust la solicitarea membrilor societății literare "România Literară", care să fie plasat tocmai în fața Ateneului Român din București. Turnat din ghips, monumentul s-a degradat și n-a rezistat timpului. Primul monument sculptural ridicat în parcul orașului Botoșani, la un an de la moartea poetului, în 1890, este cel al sculptorului Ion Georgescu, contemporan cu Eminescu. Acesta l-a cunoscut în ultimii ani ai vieții, ca atare, bustul din Botoșani redă o figură mai apăsată, tristă și gânditoare, mai uman, cu mustață și fruntea înaltă. În 1891, același Georgescu realizează și un medalion în relief pentru mormântul poetului din cimitirul Bellu, reprezentând figura mai poetică și visătoare. La un an, în 1892, Vladimir Hegel realizează un bust pentru a lua locul celui degradat în fața Ateneului Român. Al treilea moment, este cel din 1902, când la Dumbrăveni (Suceava) se dezvelește bustul executat de Oscar Spathe, la momentul dezvelirii fiind prezenți scriitorii vremii: D.Anghel, Șt.O.Iosif, Cincinat Pavelescu, Sextil Pușcariu. Bustul urma mai degrabă modelul celei de-a doua fotografii a adultului Eminescu. Tot în 1910, Dimitrie Paciurea a proiectat un monument Eminescu, din ghips, ieșit din seria celorlalte, format dintr-un bloc la baza soclului nuduri de sclavi și elegii sub formă de himere. Deasupra iese din același bloc chipul poetului răvășit, îndurerat și răzvrătit.

² A se vedea paginile de analiză a motivațiilor și etapelor figurării iconice, din, prefața coordonatorului, Ioana Bot, în vol. *Eminescu-poet național român. Anatomia unui mit cultural*, Ed.Dacia, Cluj Napoca, 2002.

În 1911, la Galați, ca urmare a unei colecte publice, sculptorul Frederic Storck realizează un ansamblu masiv din marmură de Carrara, reprezentând poetul în picioare și jos, alături o figură feminină cu simbol alegoric reprezentând muza elegiei, care parcă vrea să iasă din marmură. Orașul Craiova inaugurează bustul lui Eminescu în 1914 executat de I. Dimitriu-Bârlad. Cunoscutul sculptor Romul Ladea execută în 1930 și 1934 mai multe lucrări pentru localitățile Oravița, Șiria și Sânnicolaul Mare. La Iași, în grăpdina Copou, locul atâtor plimbări ale poetului cu prietenii săi, Ion Mateescu așează în 1934 un bust Eminescu, în vreme ce Richard Hette a plasat un relief sculptural la Universitate. Toate urmează chipul foto al adolescentului din 1869. Un moment de cotitură în proiecția sculpturală îl reprezintă inițiativa unui comitet condus de Mihail Sadoveanu care, în 1930, l-a solicitat pe Oscar Han să realizeze compoziții statuare cu figuri alegorice. Proiectul nu este finalizat și la inițiativa primarului din Constanța, același O. Han ridică monumentul în august 1934. Un bust de bronz însoțit de figuri alegorice pe temele poeziei eminesciene, urmnd mai degrabă cea de a doua fotografie a poetului și care figurează toate strările poetului, melancolie, meditație, poftă de viață, amărăciune. Modelul antic reproduce un chip idealizat, cu fruntea largă, gânditoare și cu privirea departe parcă spre infinit.

Alți sculptori și-au încercat forțele talentului lor, legându-și notorietatea de numele poetului. În 1943 Ion Jalea realizează în parcul Cișmigiu, în locul rezervat scriitorilor, un bust în bronz, exprimând mai mult o privire interioară, apoi Ion Vlasiu care realizează un Eminescu tânăr purtând la piept luceafărul. Lucrările sculpturale ale lui Gh. D. Anghel din București, dintre care monumentul din fața Ateneului Român, reprezintă o nouă viziune figurală: privire spre cosmos,, trupul nud impunător, cu linii alungite, părți suporafinisate din chip alternând cu cele de umbră, mai dure, o mișcare ascendentă, gata parcă de zbor.

Pictura și grafica au cunoscut o evoluție și moduri de reprezentare spectaculoase. Primul pictor român care realizează în 1890 o schiță-

portret în cărbune este Ștefan Luchian, în care a transcris două versuri eminesciene. Figura reproduce chipul poetului dintr-o alăturare a primei și celei de a doua fotografii: cu plete și mustață, fața mare și ochi abia văzuți coborâți în întuneric. Spre finele secolului XIX, Gh. Petrașcu și Th. Enescu schițează o compoziții-desene după poemele *Scrisoarea I* și *Luceafărul*. Octav Băncilă realizează în 1920 un tablou în ulei cu Eminescu și prietenul său Ion Creangă, un Enescu citindu-și foile și un Creangă la masa țărănească cu capul în căușul palmei drepte ascultând lecturile poetului. Alți pictori precum D. Ghiță (care a pictat și casa poetului), V. Dobrian., Ligia Macovei, Alecu Ivan Ghilia, Spiru Vergulescu au realizat ilustrații-desene ale creației eminesciene. La Iași există o amplă lucrare în incinta Universității, realizată monumental, de pictorul Sabin Bălașa, un adevărat film în culori-pastel, cu dominantă albastrului, care urmează o epopee plastică a operei eminesciene. În 1920 Editura Națională Ciornei scoate o ediție ilustrată de graficianul Ary Murnu, fratele editorului George Murnu. La 50 de ani de la moartea poetului se editează un volum omagial cu ilustrații pe marginea creației lui Eminescu, desene, vignete și planșe purtând semnături de prestigiu ale pictorilor Camil Ressu, Jean Steriadi

Iconografia plastică, ca și creația lirică dedicată poetului nostru, dovedește că Eminescu rămâne permanent un subiect inepuizabil și tentant pentru actul de veșnicire în și cu Eminescu.

3. Eminescu în manifestări cultural-artistice (Anul Eminescu)

Înscris în calendarul Unesco, dar, mai ales, înscris în conștiința românilor, Anul Eminescu, socotit convențional între 15 ianuarie 2000 și 15 ianuarie 2001, rămâne ca un act național și internațional de cinstire a scrisului eminescian, în toate compartimentele sale de manifestare. S-ar fi convenit creatorului, nu un an, măsurabil prin cuantificarea evenimentelor, momentelor și acțiunilor care se dedică poetului nostru național, ci un timp

neîndestulător pentru cuprinderea vastelor sale preocupări, nemăsurabile în substanță valorică și nici în ”prinderea” sensurilor adânci ale talentului său inimitabil. Între convenția oficială a unui **An Eminescu** și neconvenționalul, neajunsul ori alternativul Eminescu, distanța pare să mărească orizontul de întâlnire între cititor și poet. Între un Eminescu arătat, des-făcut, expus publicului, ca o icoană rară, de vitrină, și un Eminescu ascuns, în-făcut, retras în taina cuvântului său, nici un An Eminescu nu ar putea să provoace un traseu inițiativ între ultimul și primul, pentru a reface punțile de comunicare cu el. A fost ca, pentru primul, cultura română să plătească tribut unei excesive mitizări, învăluind ființa poetului în carapacea encomiastică, festivist-ceremonioasă ori iconografică, de la statui, portrete, monede, filatelie, la poezii închinare, scrieri romanțioase, care ne-au obișnuit cu cuvinte-șablon, arătându-ni-l prea descoperit și familiar. A continuat însă al doilea să ne trimită invitații și semnale de a-i bate la ușa operei sale, de a-i fi oaspete bun pentru multă vreme și a-l însoți în călătoria de dincolo de timp și vrere. Iar noi, arhivari, editori, critici și istorici literari am crezut de cuviință că ”darul ce ni s-a dat” trebuie scos la negoț pe felii, după darea de minte și școală de înalte studii. N-am știut să învățăm a-l ne-cuprinde, a-l ne-cunoaște, pentru a trăi *în* și *cu* Eminescu *în-facerea, ascunsul* geniului său, ca pe o neostoită nevoie de întoarcere la opera sa. Continuăm immobili să ne mulțumim cu suprafețe bine lustruite, să creăm cuvinte grele, de zile mari, sperând iluzoriu în apropierea de el. Un **An Eminescu** este doar cât *un an*, câtă vreme el, Eminescu, n-a avut și nu va avea nicicând *ani* ca să umple și pofta de a ne veșnici împreună. M-am uitat la **Anul** care s-a încheiat, pe care l-am marcat cu puterile și slăbiciunile noastre, cu știutele ori neștiutele noastre învățături, și atât cât mi-a permis, am aruncat priviri spre steaua cerului de deasupra casei Poetului, aducându-ne nouă, celor din **Anul Eminescu**, tristețea adevăritoare a scrisului său: ”*La steaua care-a răsărit/ E-o cale atât de lungă/ Că mii de ani i-au trebuit/ Luminii să ne-ajungă.*” Notele pe care le fac aici își asumă aceeași povară a puținătății,

a puținului drum de acces spre ”*steaua singurătății*”, pentru a fugi de memorie și calendar. Și fiindcă, în paginile acestei cărți, avansam ipoteza că **Anul Eminescu** îl doream drept anul *integralei Eminescu*, momentele, activitățile, cărțile, rămân înscrise pe un an, mutând nobila sarcină a ivirii la suprafață a unui Eminescu total și plenar pe umerii mileniului trei, poate, mai puțin zgomotos și mai mult căutându-l printre filele caietelor sale. Din necesități de ordine și dreaptă cumpănă a celor două motivații invocate de noi aici, am organizat aceste note pe ciclul manifestărilor publice (evocări, conferințe, recitaluri, simpozioane, expoziții) și pe cel al cărților Eminescu (ediții, documente, studii despre operă). Cantitativ, au dominat primele, având în vedere și aria de manifestare, de la nivel local, regional, la cel național și internațional.

3.1. Manifestări publice

a) la nivel local. Merită reținute activitățile înscrise în zilele Liceului ”Mihai Eminescu”, cu care prilej s-a organizat o sesiune de comunicări ale elevilor și profesorilor, având ca invitați pe prof. univ. dr. Nicolae Felecan, conf. univ. dr. Ana Olos, conf. univ. dr. Gh. Glodeanu. O inițiativă reușită a fost și spectacolul-montaj susținut la Literele de la Nord și la Consiliul județean, de studenții cenaclului Universitas, al cărui animator a fost studentul Alin Variu. Studenții de la Universitatea Goldiș au marcat momentul Eminescu printr-o sesiune aniversară, susținută de V. R. Ghenceanu, Augustin Cozmuța, subsemnatul și câțiva din cei mai buni studenți. Primăria Baia Mare a susținut lansarea ediției liliput a *Luceafărului* de către Săluc Horvath și organizarea unei conferințe despre Eminescu, susținute de conf. univ. dr. C. Munteanu. Ca un corolar, Anul Eminescu s-a încheiat convențional, cu o evocare-lansare la Muzeul de mineralogie, susținută de V. R. Ghenceanu, Victor Iancu și Cornel Munteanu, și la Facultatea de Litere de la Universitatea de Nord Baia Mare. Nu trebuie uitată acțiunile

constante pe care prof. Petrovai le susține cu pasiune și har, de câțiva ani buni, la Petrova, încât Anul Eminescu nu a fost pentru inimosul dascăl anul puținătății în apropierea spirituală de însemnele culturale majore. O bună colaborare o are Ion Petrovai în organizarea acțiunilor dedicate lui Eminescu și cu asociația românilor ucrainieni de dincolo de Tisa.

În continuarea manifestărilor pe plan local, o mențiune specială pentru spectacolul de mare rafinament artistic, *Lasă-ți lumea*, susținut de actori ai teatrului municipal. Aceeași instituție a rezervat acțiunii lunare, *Poezia din turn*, popasuri de tihnă în poezia eminesciană, cu carismatica șoaptă de rostire a cunoscutului actor Paul Antoniu.

b) la nivel național. Ne-am fi așteptat ca ciclul manifestărilor naționale să capete anvergura unui act de conștiință culturală, menit să înscrie **Anul Eminescu** în circuitul sărbătorilor anuale, petrecute cu noblețe și respect. S-a întâmplat că multe din manifestările locale au preluat modul și prestația din manifestările naționale, la nivelul unor grupuri de comunități sau scriitori, transformând manifestarea regională într-una mai amplă, cu ecou în țară. Anul demara cu o sesiune aniversară a Academiei Române, atât în București, cât și la filialele forului academic din țară. Acțiunile patronate de Ministerul Culturii, de la Memorialul de la Ipotești, de la Iași, de revistele literare din Bacău, Oradea, Cluj, Timișoara, au promovat cu tărie îndemnul la o recitare a operei eminesciene. Demnă de reținut este expoziția plastică a lui Sabin Bălașa, deschisă la București, în acest an aniversar. Studiourile de radio-tv, îndeosebi cele private, au marcat momentul prin câteva minute de reprezentare și montaj din versul eminescian. Editoriale și materiale de dezbatere, scurte însemnări despre cărți despre Eminescu sau fenomenul Eminescu, au apărut în principalele reviste literare: *România literară*, *Jurnalul literar*, *Convorbiri literare*, *Steaua*, *Viața românească*, *Familia*. Aproape toate aceste intervenții au avut un numitor comun: nevoia de întoarcere la textul eminescian, răsturnarea

proporției dintre caracterul festivist de ceremonial și cel cultural, de câștig în planul valorificării moștenirii eminesciene și reevaluare a poziției și contribuției lui Eminescu în dicționarele de profil din țară și străinătate. Proiectul unui Dicționar Eminescu, sub egida Academiei, constituirea unui colectiv de cercetători care să alcătuiască pagini din dicționarele-tezaur ale culturii și literaturii universale, pot fi o provocare reușită a acestui An Eminescu. Deloc de neglijat este Colocviul național studentesc "Mihai Eminescu", de la Iași, ajuns la a XXVI-a ediție, care și editează anual *Caietele Eminescu*, cuprinzând cele mai valoroase contribuții ale studenților în exegeza eminesciană sau în eminescologie. Colocviul a fost urmat de excursia de studii și documentare *Pe urmele lui Eminescu*, la Iași, Botoșani, Ipotești, Putna. Constanța Buzea, este, în acest an eminescian, deținătoarea Premiului Național "Mihai Eminescu", premiu instituit de mulți ani pentru o operă lirică încheșată și matură.

c) la nivel internațional. Nevoia românilor din afara granițelor de a se întâlni pentru o clipă de nemurire cu Eminescu a făcut ca programul manifestărilor internaționale să fie cât mai diversificat Am spicuit câteva din manifestările internaționale, organizate de diferite organisme, comunități, care au marcat Anul Eminescu. Astfel, în Austria, din inițiativa Asociației "Unirea" și a Centrului Cultural Român de la Viena, seria manifestărilor a început cu spectacole-recitări în română și germană, susținute de actori ai Teatrului "Pygmalion". A fost inaugurată și o expoziție documentară "*Eminescu la Viena*" și "*Ecouri ale operei eminesciene*". Expoziția a cuprins ediții bibliofile, cărți poștale, filatelice, fotografii (precum cea privind membrii Asociației "România Jună"). Cu acest prilej s-a lansat și ediția bibliofilă "Luceafărul", îngrijită de prof. dr. Ion Iliescu din Timișoara. La Centrul Cultural Român, a avut loc o expunere privind perioada vieneză a lui Eminescu, ținută de atașatul cultural, Alexandru Popescu. Prin colaborarea acestuia cu prof. Hans Dama (bănățean de origine) în același loc s-a ținut

conferința ”*Eminescu-student la Viena*”, urmată de un recital al actorului Dinu Dumitrescu. Cu sprijinul Fundației Elias la Centrul Cultural vienez a avut loc în toamna anului trecut conferințe susținute de prof.univ. dr.Mircea Popa, urmate de filmul video ”*Eminescu-călătorie virtuală*” și cel documentar ”*Pe urmele lui Lenau în Banat*”. Prof.Hans Dama reia în ianuarie 2001 preocupările comparatiste, în conferința ”*Eminescu și Lenau-destine paralele*”. Ușvad T. Dorel, activ în asociația ”Unirea”, lansează și moneda jubiliară ”*2000 lei-Eminescu*”. Anul se încheie cu montarea a două plăci comemorative pe locuințele pasagere ale lui Eminescu din perioada vieneză. Revistele *Luceafăr Nou* și *Grai românesc*, din Austria, publică numeroase articole și documente despre viața și opera lui Eminescu.

În Franța acțiunile Eminescu, pe lângă evocările de la Centrul Cultural Român din Paris, momentul de vârf a fost cel al Salonului cărții, aflat la a 20-a ediție. Standul românesc a rezervat spațiu pentru aniversarea Anului Eminescu, cu ediții bilingve, franceză, engleză, germană, spaniolă, ediții de opere complete sau de publicistică. Cu același prilej al salonului din martie anul trecut, a fost un recital Eminescu, în interpretarea actorilor Ion Caramitru, Valeria Seciu, Ovidiu Iuliu Moldovan, pe muzica lui Aurelian Octav Popa, la Teatrul Molière și la sediul Unesco. În Spania, revista de literatură *Empireuma* consacră un număr integral poeziei românești, cu pagini rezervate lui Eminescu. Francsico Veiga, de la Universitatea din Barcelona, publică un studiu despre epoca istorică a afirmării lui Eminescu, iar Mircea Handoca despre prezența lui Eminescu în eseistica lui Eliade. O amplă manifestare a avut loc la Veneția, unde prof. Dumitru Irimia, de la Universitatea ieșeană, a inițiat un colocviu internațional pe diverse secțiuni: interpretare, receptare, traduceri. Acțiunea a avut un deosebit ecou în presa italiană și datorită expoziției lui Val Gheorghiu despre ”Iașul lui Eminescu” și concertului cvartetului ”Voces”. În țara vecină, Ungaria, acțiunile Eminescu au cuprins recitaluri de poezie la Centrul Cultural Român din Budapesta, Giula, Chitighaz, Micherechi, susținute de actori

din Arad, Oradea, București, concursuri școlare în cadrul ”Săptămânii limbii române”, cenacluri literare, cu invitați-poeți din Oradea, conferințe susținute de prof. Gh.Petrușan, Maria Berényi, arădeanul Vasile Dan, culminând cu dezvelirea unei statui în comuna românească Apateu.

3.2. Cărți

S-ar părea că Anul Eminescu a fost bogat în volume Eminescu și despre opera lui, de la ediții de opere, la documente, bibliografii și studii recente despre operă. Pentru rigoare urmăm aceeași cale, ca în cazul manifestărilor publice, operând o selecție, mai degrabă după criteriul obiectului decât sub cel valoric. Așadar:

a) Documente. Anul EMINESCU a adus cea mai mare bucurie și satisfacție intelectuală cititorilor și istoricilor literari: scoaterea la lumina tiparului, la 150 de ani de la nașterea poetului, a unui mănunchi impresionant de scrisori particulare în schimbul dintre Eminescu și marea sa iubire, Veronica Micle. Deși se credea ca încheiată publicarea integrală a tuturor documentelor și manuscriselor, după ultimul volum, cel de-al XVI-lea, iată că surpriza descoperirilor documentare a adus anului 2000 cea mai bogată zestre epistolară. Volumul *Dulcea mea Doamnă/ Eminul meu iubit*, apărut la Editura Polirom, cuprinde un număr de 93 de scrisori ale lui Eminescu către Veronica Micle și 15 epistole ale acesteia către Mihai Eminescu, acoperind perioada 1878–1883, o mică parte dintre ele fiind nedatate.

Istoria, ascunsă până acum, a călătoriei acestor documente importante, până la momentul publicării lor, este de-a dreptul uluitoare. Scrisorile în cauză au fost păstrate cu sfințenie de fiica cea mare a Veronicăi Micle, Valérie Micle, căsătorită Nanu. Fiica lor, Graziella Grigorcea, preluase acest tezaur epistolar, ducând în secret mesajul mamei de a nu le da publicității. După moartea Graziellei, scrisorile au trecut fiicei acesteia Anna Maria Grigorcea, stabilită în Italia. Prin anii 1937, familia Grigorcea

căuta o profesoară particulară pentru fiica lor Anna Maria. Așa a ajuns ca Maria Economu să intre în mediul intelectual al ambasadorului Vasile Grigorcea. Îngrijitoarea ediției acestui volum inedit, Christina Zarifopol-Illias, stabilită în America, este fiica acelei profesoare. Începând din anii '50, când moare Graziella Grigorcea, Maria Economu o vizita foarte des în Italia pe Anna Maria Grigorcea, încercând s-o convingă să dea publicității scrisorile din arhiva mamei sale. Ca urmare a insistențelor acesteia, după anii 1990, reușește s-o convingă pe Anna Maria să accepte ca scrisorile să se întoarcă în cultura română. Scrisorile au ajuns astfel din Italia în America la Christina Zarifopol, care, iată a făcut gestul recuperator de a le publica integral în Anul Eminescu. Trei motivații aduce recentul volum: una strict documentară(relații,epocă, personaje), una psihologică (caruselul sentimentului erotic între cei doi) și una literară (date despre actul creației, laborator de proiecte).

b) Ediții Eminescu. Editura Academiei îndeplinește un proiect mai vechi, al editării în ediție de lux, în seria "Opere fundamentale", a celor 5 volume, cuprinzând: poezia, proza, teatrul, publicistica. Ediția este îngrijită de acad. Eugen Simion și D. Vatamaniuc. Pretextul acestui an a determinat colectivul academic de editori să continue seria operelor fundamentale cu alți scriitori de primă mărime. Modelul este preluat și de Editura Cartier, care scoate tot acum patru volume din opera poetică. Anul Eminescu demara la Baia Mare cu ediția liliput a *Luceafărului*, varianta publicată în Almanahul Societății "România Jună" de la Viena. Ediția, multă vreme necunoscută cititorului larg, îngrijită de Săluc Horvath, respectă chiar și ortografia vremii în redactarea textului. O interesantă ediție, *Luceafărul-text integral*, care adună toate variantele, subvariantele, versiunile din manuscrisele eminesciene, excelent material de lucru și studiu aprofundat, aparține cercetătoarei de la Cluj, Rodica Marian. Ediția dă și câteva date despre receptarea critică, în timp a poemului și reorganizează altfel textele din subsol și suprapagină ale ediției Perpessicius.

Un proiect ambițios, plănuit de Ministerul Culturii, care relua o mai veche aspirație culturală a lui Constantin Noica, din păcate nefinalizat, mută sarcinile Anului Eminescu pe umerii noului mileniu, anume, ediția anastasică a caietelor de manuscrise eminesciene. Ne-ar fi oferit date despre starea eului creator, mișcările grafologice între diferite variante sau încercări tranzitorii. Editura Saeculum a continuat reeditarea ciclului de ediții, din seria *Opere*, inaugurată de Perpessicius, ajungând la volumul IV, într-o reproducere anastatică. Proiectul urmează a fi dus la capăt până la volumele V–VI inclusiv, volume până acum foarte greu de găsit chiar și în unele biblioteci.

c) Bibliografii. Mult prea nedreaptă a fost amânarea începerii publicării de bibliografii ale marilor noștri scriitori. Editura Academiei a reluat, după atâția ani *Bibliografia Eminescu*, continuând seria de *Opere*, cu volumul XVII, partea I (1866–1938), cuprinzând istoria edițiilor, traduceri în alte limbi, referințe critice, inventariate în peste 15.000 de titluri. Istoricii și editorii de la Biblioteca Academiei, sub coordonarea lui Gabriel Ștrempel, își propun să ducă mai departe acest proiect, prin alte volume care să ajungă, în cele din urmă, la înregistrarea celor două centenare Eminescu. Se preconizează încheierea acestui act cultural major până la volumul XX. O tentativă de întâmpinare a Integralei Eminescu este și inițiativa Bibliotecii Academiei din Cluj, care a editat *Eminescu în Transilvania*, una din cele mai sobre și complete cercetări privind prezența și receptarea lui Eminescu în presa transilvăneană. Bibliografia acoperă perioada 1866–1918, cu peste 2000 de titluri, ceea ce angajează colectivul la un efort de cercetare și prelucrare pe câțiva ani buni de acum încolo. Pentru accesul românilor din afara granițelor, Ministerul Culturii a editat un CD-Eminescu, cuprinzând 2100 de pagini de arhivă, fotografii, reproduceri după ediții de poezii, înregistrări audio, în limbile română, franceză, engleză, germană, spaniolă, italiană și rusă. În același context, amintim și deschiderea unei pagini web (www.mihaieminescu.ro), cu date

biografice, reproduceri din cele mai frumoase poezii, scrisori și informații despre manifestările rezervate acestui eveniment. Aceste tentative pot oferi șansa reactualizării unor ediții-traduceri în limbi de circulație, care să ducă la reevaluarea contribuției lui Eminescu la patrimoniul liricii romantice universale. O lucrare cu caracter bibliografic este și *Maramureșeni despre Eminescu* (2005), alcătuită de un colectiv al Bibliotecii Județene "Petre Dulfu", din Baia Mare (Ana Brezovszki, Ana Grigor, Florina Vanciu), care înregistrează cărți, studii și dedicații literare ale autorilor maramureșeni. Biblioteca Academiei a realizat în 2005 o amplă bibliografie de referințe critice, *Mihai Eminescu. Bibliografie, 1990–2005*, utilă pentru cercetătorii în domeniul receptării din ultima vreme. Bibliografia cuprinde întreaga problematică specifică unui asemenea instrument, opera în română și alte limbi, referințe critice din volume și periodice, cărți și antologii.

La Iași, inițiativa noii Catedre Eminescu de la Universitate, în colaborare cu departamentul de istorie și critică literară de la Institutul de filologie Al.Philippide, demarată încă din 1997, de a alcătui un *Dicționar al limbajului poetic eminescian*, din care au apărut până acum patru volume, sub coordonarea profesorului Dumitru Irimia, este, poate, cea mai importantă contribuție în domeniul cercetării textului eminescian.

d) Cărți despre Eminescu. Cum era și firesc și cum se cuvenea unui asemenea eveniment, eminescologi din diferite generații au completat **Știința Eminescu** prin câteva notabile contribuții, atât în zona scrierilor de istorie literară (reconsiderarea unor elemente din biografia socială sau literară a poetului), cât în cea a studiilor despre opera sa. Asupra multora din această a doua categorie am făcut la timpul lor, convenitele note de cronică literară. Așadar:

1. Contribuții de istorie literară. Două direcții s-au afirmat în această zonă a istoriei literare: pe de o parte, o explorare a problemelor legate de unele momente neelucidate din biografia lui Eminescu, iar pe de altă parte, unele legate de istoria receptării operei, o istorie a eminescologiei în sine sau o reconsiderare a momentelor receptării. Deschidem această secvență cu

cartea *Însemnări despre Mihai Eminescu* a cunoscutului editor și bibliograf Săluc Horvath. Volumul readuce în discuție câteva din preocupările autorului din 1994, când scosese un dicționar bibliografic Eminescu. Distribuit pe două părți (Repere biografice și Receptarea operei), volumul face câteva însemnări despre momentele importante din viața poetului: un episod din etapa vieneză, relațiile cu Titu Maiorescu și V.Aleksandri, contactele cu Iacob Negruzzi de la *Convorbiri literare*. Pagini substanțiale, care ar putea completa dicționarul bibliografic, se opresc cu temeinicie și prudență asupra momentului survenit în viața poetului în anul critic 1883. Săluc Horvath, cumpănit și bine instrumentat, corelează documente, biografii, scrisori, mărturii, pagini de ziar, pentru a ne oferi un tablou sinoptic al stărilor și evoluției bolii lui Eminescu. A doua parte a cărții intră pe terenul predilect, cel al bibliografiilor. Sunt aici câteva note despre momentele receptării operei, de la ediții antume și postume, la primele substanțiale biografii eminesciene (G. Călinescu, Tudor Vianu), până la ultimele contribuții de istorie literară în eminescologie (Gh. Bulgăr, Gh. Glodeanu). Și aici, bibliograful poposește cu sârg asupra unor lucrări capitale pentru orizontul de așteptare al cercetătorului: Bibliografia Eminescu, proiect al Bibliotecii Academiei Române, și recenta bibliografie clujeană, *Eminescu în Transilvania*. O privire rotitoare în manifestările din lume rezervate lui Eminescu la al doilea centenar, completează cu folos istoria literară în domeniu. O carte care completează preocupările autorului în domeniu a apărut recent, *De la Titu Maiorescu la Petru Creția* (2010). Volumul preia unele din însemnările dinainte, astfel că aceste fișe de lucru au fost concepute, cum sugerează subtitlul ”contribuții la un dicționar al eminescologilor”. Lăudabilă în intenție, pentru sondarea unui teren destul de mobil, eminescologia, volumul aduce informații despre partea de contribuție a fiecăruia în istoria autorilor de studii. Dar, ca realizare, volumul nu are criterii de departajare și raportare, favorizând pe alocuri unele inadvertențe, erori, inadecvări la obiect și disproporții între analiza unor studii de importanță minoră, care au

mai multe pagini, față de studii majore care sunt doar inventariate.

Două alte cărți, despre același moment critic din biografia poetului, anul 1883, au stârnit vii dispute în lumea istoricilor literari. Prima, *Dubla sacrificare a lui Eminescu*, este, de fapt, o reeditare a volumului din 1997, înscriindu-se în campania conjugată a unui grup de istorici și critici literari (Ovidiu Vuia, N. Georgescu) de a găsi ”țapi ispășitori” pentru a motiva prezumția de vinovăție a unor personalități din anturajul poetului. Datele sunt astfel corelate la Th. Codreanu, prin mărturii, documente din fondul Petre Missir, articole de gazetărie ale lui Eminescu, încât Th. Codreanu reface contextul și climatul ideologic al anului 1883, care au dus la scoaterea lui Eminescu din gazetărie și, prin extensie, din timpul de creație. Mașinațiuni de tip francmasonic, antrenarea unor doctori dubioși în diagnosticarea bolii lui Eminescu, implicarea lui Titu Maiorescu în aplicarea tratamentului și susținerea plecării din țară a poetului bolnav, scrisoarea doctorului D. Boghean privind fișa de observație a bolii lui Eminescu la Viena, tulburarea relațiilor pe perioada șederii la familia Slavici, sunt colaționate cu atâta patimă de Th. Codreanu, încât cititorul asistă la o secvență de roman polițist, ingrată și cu deznodământ deja știut. Partea a doua a cărții pare să-l reactiveze pe eminescologul de substanță care este Th. Codreanu. Afirmările tendențioase devin mai ponderate, iar demonstrația despre raportul tradițional-modern la Eminescu își găsește un bun temei în critica ontologică, pe care o practică autorul. Subtilele idei despre adevăr, despre postmodernismul estetic și o filosofie posteinsteiniiană, avansează ipoteza reconsiderării contribuției lui Eminescu la patrimoniul gândirii universale.

Pe ideile lui Ovidiu Vuia din volumul *Despre boala și moartea lui Eminescu* (1997), printr-o mai abruptă și violentă acuzare, un alt luptător al cauzei anului 1883 este și Călin L. Cernăianu. Volumul *Recurs Eminescu. Suprimarea gazetarului* și anexa acestuia *Conjurația anti-Eminescu*, pun în banca acuzării o generație, de la Maiorescu, Slavici, doctorul Șuțu, la Vintilă Russu Șirianu și George Călinescu. Mai grav e că motivează aceste capete

de acuzare printr-o tendențioasă analiză a contextului politic al vremii, cu efect în denaturarea cititorului vremii, socotit incult și frivol. Nicolae Manolescu sesiza multe din inconsecvențele, erorile și ineptiile în formulare ale acestui autor, care a mizat pe spectaculosul grobian și minciună lustruită ca adevăr. Punctul nevralgic este tocmai absența documentelor, în lipsa cărora speculațiile asociative, ipotezele în lanț și atitudinea voit obtuză devin bumerangul ce răzbună memoria lui Eminescu.

Multă seriozitate și atentă citire a cărților de eminescologie probează istoricul literar Constantin Cubleșan. A făcut-o cu pasiune și perseverență timp de mai mulți ani în paginile revistei *Steaua*. Cartea sa, *Eminescu în orizontul criticii*, reeditată și adusă la Anul Eminescu, este prima sinteză de acest fel pentru peisajul eminescologiei actuale. Viziunea autorului, care se mișcă supravegheat de un ochi critic selectiv, în întreaga literatură eminescologică, recompune, prin selecție riguroasă, dimensiunea receptării pe principalele ei coordonate: contribuții documentare (Ion Roșu, D. Vatamaniuc, Grațian Jucan, Teodor Vârgolici), contribuții analitice (George Munteanu, Th. Codreanu, Nicolae Ciobanu, Constantin Barbu, D. Tiutiuca, Mihai Cimpoi), contribuții comparativiste și eminescologie universală (Zoe Dumitrescu Bușulenga, Svetlana Paleologu-Matta). Un discurs critic analitic și sintetic, sobru și reținut în aprecieri critice entuziaste, face ca această sinteză să devină un instrument util pentru cercetători și pentru echipa de realizare a Bibliografiei Eminescu. De altfel, autorul își continuă periplul lecturilor de eminescologie în actualitate, ceea ce îl îndreptățește să revină cu o altă ediție mult îmbogățită. Volumul oferă și elemente pentru configurarea eminescologiei actuale, ca exegeză fundamentală a criticii despre Eminescu, până la ultimele studii ale lui Mihai Cimpoi, Dan Mănucă, Rodica Marian.

4. Moștenirea eminesciană:

Correspondența Veronica Micle-Mihai Eminescu

Anul EMINESCU a adus cea mai mare bucurie și satisfacție intelectuală cititorilor și istoricilor literari: aducerea la lumina tiparului, la 150 de ani de la nașterea poetului, a unui mănunchi impresionant de scrisori particulare în schimbul dintre Eminescu și marea sa iubire, Veronica Micle. Deși se credea ca încheiată publicarea integrală a tuturor documentelor și manuscriselor, după ultimul volum, cel de-al XVI-lea, iată că surpriza descoperirilor documentare a adus anului 2000 cea mai bogată zestre epistolară. Volumul *Dulcea mea Doamnă/Eminul meu iubit*, apărut la Ed.Polirom, în anul 2000, cuprinde un număr de 93 de scrisori ale lui Eminescu către Veronica Micle și 15 epistole ale acesteia către Mihai Eminescu, acoperind perioada 1878–1883, o mică parte dintre ele fiind nedatate. De altfel, chiar Eminescu însuși nu marca anul pe multe din scrisori. Veronica Micle scria cu altă cerneală anul datării.

Înainte de a comenta acest eveniment de excepție, e bine ca cititorii să afle istoria ascunsă până acum a călătoriei acestor documente importante, până la momentul publicării lor. Scrisorile în cauză au fost păstrate cu sfințenie de fiica cea mare a Veronicăi Micle, Valérie Micle, căsătorită Nanu. Fiica lor Graziella Grigorcea preluase acest tezaur epistolar, ducând în secret mesajul mamei de a nu le da publicității. După moartea Graziellei, scrisorile au trecut fiicei acesteia Anna Maria Grigorcea, stabilită în Italia. Prin anii 1937, familia Grigorcea căuta o profesoară particulară pentru fiica lor Anna Maria. Așa a ajuns ca Maria Economu să intre în mediul intelectual al ambasadorului Vasile Grigorcea. Îngrijitoarea ediției acestui volum inedit, Christina Zarifopol-Illias, stabilită în America, este fiica acelei profesoare. Începând din anii '50, când moare Graziella Grigorcea, Maria Economu o vizita foarte des în Italia pe Anna Maria Grigorcea, încercând s-o convingă să dea

publicității scrisorile din arhiva mamei sale. Ca urmare a insistențelor acesteia, după anii 1990, reușește s-o convingă pe Anna Maria să accepte ca scrisorile să se întoarcă în cultura română. Scrisorile au ajuns astfel din Italia în America la Christina Zarifopol, care, iată a făcut gestul recuperator de a le publica integral în anul 2000 – Anul Eminescu.

Importanța acestui corpus de documente epistolare este imensă, motivată fiind din mai multe puncte de vedere: în primul rând ,o motivație documentară. Ele completează ediția deja publicată, dar aduce în atenție scrisori necunoscute până acum publicului român. Dacă până acum se cunoșteau doar 66 de scrisori, iată tezaurul s-a îmbogățit, oferind șansa, încă deschisă, de a mai apare alte documente de acest gen.

Scrisorile sunt distribuite pe două capitole mari, în funcție de destinatarul lor: prima parte, cea mai întinsă, cuprinde cele 93 de scrisori ale lui Eminescu către V. Micle, iar a doua parte, scrisorile Veronicăi Micle către Eminescu. Într-o Addenda sunt publicate și scrisori ale iubitei lui Eminescu către Harieta Eminovici, sora poetului, plus o scrisoare a lui Titu Maiorescu către Eminescu. Dincolo de motivația pur documentară, care a produs o senzație în istoria literară legată de Eminescu, există și o **motivație psihologică**. Ea explică în bună parte nu numai traseul sinuos al relațiilor dintre cei doi, mai precis al evoluției sentimentului iubirii, dar și atenționează asupra stărilor, reacțiilor imprevizibile și caracterului celor doi antrenați în această dramatică iubire. Între prima scrisoare, datată 12 noiembrie 1878, și ultima, din 16 februarie 1883, aceste mișcări ale psihologiei sentimentului ne oferă oglinda fidelă a trăirilor și sincopelor în dragostea celor doi. Parcă pentru a avertiza urmașii, Veronica Micle adaugă pe ultima scrisoare acest mesaj: ”Cred că asta e cea din urmă scrisoare ce mi-a scris-o Eminescu.” O nevoie crescândă a poetului de a dialoga și a se confesa cu cineva drag a dus la trimiterea unui mare număr de scrisori spre Veronica Micle. Interesante, sub aspectul psihologic, sunt formulele de adresare dintre cei doi, numele pe care le folosesc, când de ceremonial (“scumpa mea

amică”), când de alint, familiaritate și joc intelectual al poetului (“Dulcea mea Veronică”, “Dragă și dulce Cuță, ”Măi fată nebună și drăgălașă”), în cazul lui Eminescu, sau formule de dezmiardare erotică și închipuire de poveste (“Mițicule iubit”, “Eminul meu iubit”), în cazul scrisorilor Veronicăi Micle. Semnătura finală, ori este preluată din scrierile sale, precum “Gajus”, din proza La aniversară, pentru Eminescu, “Tola”, pentru Veronica, ori numele Emin însoțit de calificative ale stărilor celui care scrie “ipocritul, netrebnicul, tacticosul, plănuitorul perfid, însă pururea al tău, Emin” sau din partea femeii, “Veronica care nu poate fi supărată multă vreme pe răutăciosul ei Eminescu”.

O a treia motivație *istorico-literară* se referă la datele pe care le dă scrisorile despre epocă, vremuri, oameni, cunoștințe filosofice ale poetului, preocupările sale literare. O bună parte din scrisori conturează o concepție despre iubire în spirit schopenhauerian, așa cum au depistat criticii literari în opera sa, dragostea văzută ca un rău al existenței. În altele, precum în scrisoarea din 28 decembrie 1879, transpare o viziune a iubirii trăite până la consum total, dionisiacă, așa cum va apare și în nuvela Cezara: “Ție-ți trebuie ca să mor eu ca tu să crezi deplin în iubirea mea.” Criza intervenită în relațiile dintre cei doi, între 1880 și 1881, schimbă viziunea și așteptările în iubire ale poetului. Când apare tot mai îndepărtată împlinirea dintre cei doi, Eminescu, tonul scrisorilor devine colocvial, rece, aproape neutral. Unele epistole cuprind și însemnări personale despre creație, rostul poeziei, geneza unor opere capitale, amănunte legate de laboratorul de creație. Scrisul, se pare, devenise o alternativă la iubire. Copleșit de griji cotidiene, de boală și gânduri întunecate, scrisul său acoperă în mare parte absența iubirii. Alteori mărturisește că inspirația l-a părăsit (“mi-a secat talentul de versificare”). Scrisoarea 56, venită după o pauză epistolară, oferă câteva date prețioase despre geneza Luceafărului, într-un moment când “frigurile poeziei” l-au pus din nou la treabă. Informațiile din scrisoare cuprind elemente-cheie ale genului de poezie pe care înscrie poemul: “*Legenda la care lucrez va fi gata*

și fiindcă luceafărul răsare în această legendă, tu nu vei fi geloasă de el, fetițul meu cel gingaș și mititel, (...) cred că e un gen cu totul nou acela pe care-l cultiv acum. E de-o liniște perfectă, Veronică, e ca amorul meu împăcat, senin ca zilele de aur ce mi le-ai dăruit.” (10 aprilie 1882).

Cele 15 scrisori ale femeii fac dovada unei iubiri nestinse, între momentul de la Iași și cel al plecării lui Eminescu la București, ca gazetar. Tonul este când pragmatic, grav, când jucăuș și pus pe șagă. Atunci când își vede amenințată situația și iubirea celui alt, Veronica Micle e de-o supărare amară, gata oricând să rupă orice relație cu Eminescu. Rânduri dramatice uneori, alteori învăluite de reproșuri, adaugă pe scrisorile lui Eminescu câteva note suplimentare. Constată, de exemplu, pe o scrisoare din 1882, că pe pagină au curs lacrimile poetului: ”Din luna iunie 1882. A plâns scriind-o.” Aceste notații aplicate de Veronica Micle recompun stările celui care a scris epistola, fiind un ajutor prețios pentru istoricii literare și editori. O amplă analiză a relațiilor dintre ei face scrisoarea din 27 martie 1880: ”*Recunoaște, scumpul meu, că legătura mea cu tine în condițiunile în care mă aflu e din cele mai triste, o țară întreagă ne desparte, încât în momente de amare decepțiuni și de durere nu am mângâiere să te pot vedea, astfel că trebuie numai să plâng singură și să conșiez hârtiei câte ceva din câte se petrec în sufletul meu*”.

Privită din perspectiva actuală, a Anului Eminescu, această nevinovată dar dramatică poveste de dragoste dintre Mihai Eminescu și Veronica Micle, luminează în multe puncte ale ei și opera poetică sau proza eminesciană. Cărările spre eul eminescian, spre sufletul său plinar, duc prin această poartă a scrisorilor de taină între îndrăgostiți. Am fi tentați să ne întrebăm, ce ar fi spus oare Titu Maiorescu, el însuși martor al relațiilor dintre cei doi și păstrător al lăzii cu manuscrise ale poetului, dacă ar fi parcurs aceste scrisori. Cutremurarea în fața dureroaselor drame l-a ținut departe pe critic de misterul afectiv al existenței pentru iubire în cazul lui Eminescu.

Rezumat

Volumul **Eminescu. Polimorfismul operei** se constituie în propuneri de lectură, unele dezvoltate la nivelul unor studii ample, altele ca prolegomene de acces la opera eminesciană. Ideea centrală a volumului are ca punct de plecare tentativa de a-l scoate pe Eminescu de sub incidența canonului estetic, activ în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, și a-l restitui unei interpretări mai largi și generoase, care ține de conceptul de *polimorfism*. Prin această formulă, cap. I *Eminescu. Impactul canonului estetic* pune în discuție fragilitatea acestui canon, față de reprezentarea textuală mult îmbogățită a operei eminesciene, și care produce o importantă mutație în dinamica formelor literare din momentul Marilor Clasici. Polimorfismul devine astfel probă a inovațiilor eminesciene la nivelul textului. De aceea, în preambul, avem o abordare a conceptului de canon, cu referire la canonul estetic, întreținut de Titu Maiorescu și discipolii săi (Mihail Dragomirescu, N. Petrașcu), apoi, prin uz și contaminare, un canon didactic, care a exacerbât acțiunea esteticului. Aceste prolegomene la conceptul de canon vin să pună în dezbatere dacă e să-l citim azi pe Eminescu ca autor canonic sau unul, anticanonic. Adiacente ale acestor interpretări și ipoteze de lectură sunt propunerile de a vedea opera eminesciană ca o taină a scrisului (*Complexul tainei*), deschiderile spre filosofic, în cazul poeziei, în speță a gândirii Ființei ca negativitate (*Ființă-Neființă în viziunea arheului eminescian*) sau corelarea filosofic-fantastic în cazul prozei. Aceste deschideri de interpretare dau și o tipologizare a eroilor lirici, care apar atât în viziune poetică, cât și în reprezentarea personajelor din proză, aceștia din urmă constituiți ca voci ale figurii lirice (*Tipuri de eroi lirici*).

Un polimorfism al textului eminescian (cap. II. *Polimorfismul operei*) rezultă din două resurse: una care ține de construcția triadică, în sensul în care un singur text concentrează în sine structuri ale mai multor forme literare (câteva exemple, pastel-idilă-meditație, epopee-elegie-meditație,

epopee-meditație-satiră); o a doua categorie o formează construcțiile asociate, în sensul în care unele secvențe de text sunt reluate și readaptate la o altă construcție, fie prin asimilare, raportare, fie prin transfigurare. Acest proces al prezenței unor fragmente de text în diferite texte cu altă construcție demonstrează unitatea de viziune și creație în cazul scrisului eminescian. *Luceafărul*, poemul-sumă al lui Eminescu este o probă a acestui gen de polimorfism prolific, până la stabilirea poemului ca poem-sinteză a formelor practicate de Eminescu (*Luceafărul, limitele receptării/limitele interpretării*). O polimorfie textuală ne-o oferă și satira eminesciană, ca probă a unei literaturi de angajament; e vorba atât de satira propriu-zisă, ca și construcție literară, în special, în poezie, caracterizată printr-un lirism oracular al satirei, dar și de formele sale congenere, polemica și pamfletul eminescian, în proza publicistică și în *Scrisori*. Elemente noi de abordare a poeziei eminesciene înregistrează rolul și tipologia scrisorilor, ca părți componente ale textului în proză, legăturile epistolelor cu textul-macă (*Scrisoarea-eseu*). Tot o demonstrație a polimorfismului, la acest nivel de poetică, este și funcția și tipurile titlurilor în creația lui Eminescu. Studiul face o clasificare a acestora, propunând formule de abordare care transformă un text aparent minor, cum e titlul, într-un corpus de structuri poetice (*Titlul*). Polimorfismul la nivelul structurilor textuale demonstrează, în punctul de sosire, polifonia eminesciană, un joc al vocilor lirice, care-și schimbă registrul și statutul în funcție de starea poetică specific eminesciană (*Polifonia eminesciană*).

Cultivarea formelor hibride, prin lărgirea frontierelor între structuri clasicizate, a dus și la un polimorfism al criticii lui Eminescu. Eminescologia, care tinde să devină tot mai mult o știință despre Eminescu, în coprezență cu fenomene derivate, precum eminescianismul sau eminescianitatea formează obiectul cap. III. *Eminescologie*. După un preambul de teoretizare a fenomenului, cu sugestia unor criterii de definire și tipologizare a studiilor critice despre Eminescu (*În jurul terminologiei*)

volumul continuă cu o clasificare a studiilor și o analiză în detaliu a celor apărute în Anul Eminescu (1999–2000) ajungând până la ultimele cercetări în domeniu. Secvența *Probleme actuale ale eminescologiei* face o analiză a atitudinilor și reacțiilor criticii eminescologice, (reacții pro- și anti- Eminescu, valorizare și devalorizare), pentru a da sugestia apoi a unei *Dinamici a studiilor despre Eminescu*. Din conjugarea acestor două secvențe, cercetarea lui Eminescu deschide azi o nouă provocare legată de modul cum s-a constituit în istoria culturii și literaturii Mitul național Eminescu (*Mitul Eminescu*). Tineri doctoranzi, constituiți într-un colectiv de cercetare în această zonă, la Literale din Cluj și îndrumați de Ioana Bot, au pus bazele unei viitoare investigații a mitului Eminescu, nu doar la nivelul manifestărilor culturale ori la cel afirmațiilor superlative, ci și la cel al studiilor care circumscriu statutul eminescologiei.

Cap. IV. *Postumitate culturală* înregistrează fenomenul mult diversificat al manifestărilor extraliterare, care au în centru figura poetului național. O analiză a modului cum este receptat Eminescu în practica școlară (programe și manuale), continuând ceea ce avansam în primul capitol despre canonul didactic (*Eminescu în didactica școlară*), apoi o postumitate la nivelul reprezentărilor figurale a imaginii poetului în arte ilustrative (*Eminescu în iconografia românilor*), care au dus la conturarea unei ”figuri identitare” românești. Anul Eminescu a însemnat pentru români și prilejul unor manifestări culturale la nivel național, regional sau local, cu inițiative ale unor oameni de cultură sau dascăli de școală. Capitolul se încheie cu o recuperare postumă a scrisului lui Eminescu, anume corespondența poetului cu Veronica Micle, descoperită și făcută public în momentul Anului Eminescu.

Volumul în întregul său oferă propuneri de noi lecturi a operei lui Eminescu, sub semnul polimorfismului, ca atribut al textului proteic și inovator. În unele din aceste prolegomene, din necesități de coerență și rigoare, am recurs tacit la sugestiile oferite de școala eminescologică clujeană

(D. Popvici, Ioana Em. Petrescu), de la care ne revendicăm parțial, în altele, pornind de la aceste sugestii am construit noi înșine un eșafodaj în orientarea spre o abordare integratoare a practicilor scrisului eminescian, cu accent pe textualitate și construcție, în special pe formele literare moderne. De aceea, volumul alternează analiza punctuală cu sinteza structurală, lectura directă de ”grad zero”, cu cea mediată, de ”grad secund”. Multe din sugestiile acestor prolegomene vin din interferențele literaturii cu teoria textului ori la confluența cu filosofia Ființei sau cu discursul publicistic.

Polimorfia operei lui Eminescu ne-a întreținut, în cele din urmă, și o polimorfie a unghiurilor și metodelor de abordare, închegând în acest volum unitatea acestor prolegomene critice.

Streszczenie

Na monografię Eminescu. Polimorfismul operei (Eminescu. Polimorficzność dzieła) składają się propozycje odczytań twórczości Mihaia Eminescu, niektóre o charakterze w pełni rozwiniętych studiów, inne zaś prolegomenów do lektury. Naczelną ideą tomu jest próba uwolnienia dzieła Eminescu z zakresu oddziaływania kanonu estetyki drugiej połowy XIX wieku, na rzecz szerszych i bogatszych interpretacji, wywodzących się z koncepcji polimorficzności. Formuła ta pozwala w rozdziale I Eminescu. Impactul canonului estetic (Eminescu. Wpływ kanonu estetyki) zadać pytanie o kruchość tegoż kanonu w obliczu bogactwa reprezentacji tekstowej w twórczości Eminescu, która wskazuje na wyraźną zmianę w dynamice form literackich okresu Wielkich Klasyków. Polimorficzność staje się w ten sposób próbą innowacji dokonywanych przez Eminescu na poziomie tekstu. Dlatego też znajdujemy we wprowadzeniu dookreślenie koncepcji kanonu, odwołujące się do kanonu estetyki Titu Maiorescu i jego uczniów (Mihail Dragomirescu, N.Petrașcu), który, stosowany i podatny na wpływy, przekształcił się w kanon dydaktyczny, uwypuklający dynamikę estetyczności. Powyższe prolegomena do koncepcji kanonu mają za zadanie rozpocząć dyskusję czy Eminescu czytany jest dzisiaj zgodnie z kanonem czy raczej poza nim. Interpretacje i propozycje lektury pozwalają dostrzec w dziele Eminescu tajemnicę pisma (Complexul tainei, Kompleks tajemnicy), otwarcie na filozofię, w przypadku poezji na myślenie o Bycie i jego przeciwieństwie (Ființă-Neființă în viziunea arheului eminescian, Byt-Niebyt w koncepcji arche u Eminescu) lub korelacji filozoficzność-fantastyczność w odniesieniu do prozy. Powyższe otwarcia interpretacyjne typologizują bohaterów, którzy występują w poezji i prozie, jako głosy postaci lirycznych (Tipuri de eroi lirici, Typy bohaterów lirycznych).

Polimoriczność tekstu Eminescu (rozdział II, Polimorfismul operei, Polimorficznosc dzieła) wypływa z dwóch źródeł. Po pierwsze, wiąże się z konstrukcją triadyczną, rozumianą jako swoista synkretyczność gatunkowa (jak choćby triady: wiersz opisujący przyrodę-idylla-medytacja; epos-elegia-medytacja; epos-elegia-satyra). Po drugie, jest efektem asocjacyjności konstrukcji, rozumianej jako asymilacja, odniesienie, transfiguracja poszczególnych sekwencji tekstu. Ten proces obecności fragmentów tekstu w innych tekstach o zmienionej konstrukcji wskazuje na jedność wizji i kreacji w pisarstwie Eminescu. Jego arcydzieło *Luceafărul* jest zapisem tej płodnej polimorficzności, stanowiąc równocześnie syntezę form uprawianych przez rumuńskiego wieszcz (Luceafărul, limitele receptării/limitele interpretării. *Luceafărul*, granice recepcji/granice interpretacji). Tekstową polimorfie oferują nam także jego satyry, jako próba literatury zaangażowanej (Eul angajat. „Ja” zaangażowane); mowa tu tyleż o satyrze sensu stricto, co o konstrukcji literackiej, cechującej się zarówno liryzmem, jak i różnorodnością form, polemiką, pamfletem, w prozie publicystycznej i Listach. Nowe elementy w badaniach nad poetyką Eminescu odnotowują rolę i typologię listów jako części składowych tekstu prozatorskiego oraz związki listów z tekstem źródłowym (Scrisoarea-eseu, List-esej). Inną manifestacją polimorficzności na poziomie poetyki są funkcja i rodzaje tytułów u Eminescu. W niniejszym studium odnajdziemy ich klasyfikację, proponującą wpisanie tekstu drugorzędno, jakim jest tytuł, w korpus struktury poetyckiej (Titlul, Tytuł). Polimorficzność na poziomie tekstu w konsekwencji wskazuje na polifonię u Eminescu, grę poetyckich głosów, które zmieniają swój rejestr i status w zależności od sytuacji poetyckiej, specyficznej dla tej twórczości (Polifonia eminesciană, Polifonia u Eminescu).

Kultywacja form hybrydycznych, poprzez rozszerzenie granic między utrwalonymi strukturami, doprowadziła także do polimorficzności krytyki Eminescu. *Eminescologia*, która, wraz z fenomenami-derywatami, takimi

jak eminescianismul czy eminescianitatea, staje się osobną dziedziną nauki o Eminescu, jest tematem rozdziału III pt. *Eminescologie*. Po wprowadzeniu teoretyzującym zjawisko, dającym sugestie kryteriów definiowania i typologii studiów krytycznych o Eminescu (În jurul terminologiei, W kręgu terminologii), możemy znaleźć klasyfikację i szczegółową analizę opracowań wydanych z okazji Roku Eminescu (1999-2000), aż po ostatnie badania w dziedzinie. Część *Probleme actuale ale eminescologiei* (Obecne problemy eminescologii) proponuje analizę postaw i reakcji krytyków Eminescu, zarówno dowartościowujących, jak i dewaloryzujących jego twórczość, co w konsekwencji sugeruje *Dinamica a studiilor despre Eminescu* (Dynamika studiów o Eminescu). Napięcie między tymi dwiema tendencjami sprawia, że badania nad rumuńskim wieszczem prowokują współcześnie zagadnieniem tworzenia w historii kultury i literatury narodowego mitu Eminescu (Mitul Eminescu, Mit Eminescu). Młodzi doktoranci, tworzący zespół na Uniwersytecie w Klużu pod kierownictwem prof. Ioany Bot, rozpoczęli badania nad mitem Eminescu, nie tylko na poziomie zjawisk kultury, ale także z uwzględnieniem kategorii i statusu eminescologii jako dziedziny naukowej. Rozdział IV, *Postumitate culturală* (Po śmierci w kulturze) zajmuje się bardzo niejednorodnym fenomenem przedstawień pozaliterackich, wykorzystujących centralną postać poety narodowego. Analiza sposobu, w jaki Eminescu jest prezentowany w praktyce szkolnej (w programach kształcenia i podręcznikach), kontynuuje myśl anonsowaną w pierwszym rozdziale o kanonie dydaktycznym (Eminescu în didactica școlară, Eminescu w dydaktyce szkolnej); kolejny fragment dotyczy pośmiertnych wyobrażeń poety w sztukach plastycznych (Eminescu în iconografia românilor, Eminescu w rumuńskiej ikonografii), które doprowadziły do zarysowania postaci ważnej dla rumuńskiej tożsamości. Rok Eminescu stanowił dla Rumunów okazję celebracji kulturalnych na poziomie krajowym, regionalnym i lokalnym, inicjowanych przez ludzi kultury i nauczycieli. Rozdział zamyka posumowanie pośmiertnych wydań

dział Eminescu, z uwzględnieniem korespondencji poety z Veroniką Mică, która została odkryta i upubliczniona podczas obchodów Roku Eminescu.

Monografia proponuje nowe odczytania twórczości Eminescu pod znakiem polimorficzności, traktowanej jako atrybut tekstu niejednorodnego i innowacyjnego. Niektóre z zagadnień kontynuują idee podejmowane przez nas na sympozjach i konferencjach poświęconych Eminescu, inne stanowią rozwinięcie kursów i seminariów prowadzonych ze studentami filologii. W części z tych prolegomenów, dla spójności i rygoru wyводу, odwołujemy się pośrednio do sugestii klużańskiej szkoły eminescologii (D.Popovici, Ioana Em.Petrescu), w kolejnych zaś, wychodząc od tychże sugestii, skonstruowaliśmy własne rusztowanie, na którym opiera się podejście integrujące praktyki pisarstwa Eminescu, kładące akcent na tekst i konstrukcję, w szczególności współczesne formy literackie. Dlatego też monografia pozwala na balansowanie między szczegółową analizą i strukturalną syntezą, bezpośrednią lekturą „stopnia zero” z lekturą zapośredniczoną, „drugiego stopnia”. Wiele z sugestii powyższych odczytań pochodzi z przenikania literatury i teorii tekstu, ontologii czy dyskursu publicznego.

Polimorficzność dzieła Eminescu w efekcie przyniosła także polimorficzność kątów widzenia i metod badawczych, jednocześnie konsolidując w niniejszym tomie wymowę tych krytycznych prolegomenów.

Translated by Jakub Kornhauser

Outline

Eminescu. Polymorphism of the Works shapes into reading proposals, some of them detailed into ample studies, others being mere prolegomena to aid one enter Eminescu's creation. The main idea of the book starts with an attempt to take Eminescu out of aesthetic canon's laws – the canon that was functioning during the second half of the 19th century – and relay his creation to a larger and more valuable interpretation, an interpretation related to the concept of **polymorphism**. Through the lense of this formula the 1st Chapter, *Eminescu. Impact of Aesthetic Canon*, puts into debate the frailty of the canon as compared to the far richer textual representation of Eminescu's creation, which creates an important switch inside the dynamics of literary forms of the Great Classics. Thus, polymorphism becomes an evidence to Eminescu's textual innovations. That's why in the introduction I referred to the concept of aesthetic canon supported by Titu Maiorescu and his disciples (Mihail Dragomirescu, N. Petrascu, etc.) – canon which later, by use and contamination, became a teaching canon which epitomized the action of the aesthetic; these prolegomena to the concept of canon will open a debate whether nowadays we should read Eminescu as a canonic author, or we should read him as an anti-canonic one. Next to these interpretations and reading proposals lie proposals to understand Eminescu's work as a secret of writing (*Complex of the Secret*), the openings to philosophy, in the case of poetry – as an example, thinking Being as negativism (*Being – Non-Being in the vision of Eminescu's Arkhe*), or the correlation between philosophic and fantastic in the case of prose. These interpretation gambits also result into a tipology of lyric heroes who appear both in poetic vision, and in prose characters – the latter category constituted as voices of lyrical figure (*Types of lyric heroes*).

One polymorphism of Eminescu's text (Chapter II, *Polymorphism of the Works*) results from two resources: the first is related to tryadic

construction, in the sense that one single text contains structures of several literary forms (a few examples: pastel- idyll-meditation; epos-elegy-meditation; epos-meditation-satire); a second type contains associated categories, in the sense that certain sequences of text are repeated and adapted to another construction, be it by assimilation, report or transformation. This process of the presence of text fragments in different texts differently constructed proves Eminescu's unity of vision and creation. *Luceafarul*, Eminescu's sum-poem, is an evidence for this type of prolific polymorphism – up to the point where the poem becomes a synthesis of Eminescu's forms (*Luceafarul, limitele receptarii/limitele interpretarii*). A type of textual polymorphy is also offered by Eminescu's satire, as it constitutes evidence for politically engaged literature; we speak of primary sense satire – as literary construction, especially poetical, characterized by premonitory lyrism, and as related forms, Eminescu's polemic and pamphlet, in publicistic prose and in letters. New elements of interpretation of Eminescu's works record roles and types of letters – as components of prose, and the connections between letters and source-text. Another proof of polymorphism, at the level of poetics, relates to the function and typology of titles in Eminescu's creation (*Titlul*). In the end, the polymorphism of textual structures proves Eminescu's polyphony, a play of lyrical voices which switch among tonalities and status according to Eminescu's poetic state (*Eminescu's Polyphony*).

The use of hybrid forms by enlarging the frontiers of classic structures led to a polymorphism of Eminescu's criticism. Eminescology, which tends to become more and more of a science about Eminescu, together with derived forms such as eminescianism and eminescianity are themes of Chapter III. *Eminescologie*. After an introduction which puts the phenomenon in theory, suggesting criteria of defining and classifying critical studies about Eminescu (*Despre terminologie*), the book continues with a classification of studies and a detailed analysis of the studies that

appeared during The Year of Eminescu (1999-2000), and ending with the latest research in the field. The sequence called *Probleme actuale ale Eminescologiei* analyses critics' attitudes and reactions (reactions that are pro and anti-Eminescu, valuing and unvaluing the writer), and then suggests a *Dynamics of Studies on Eminescu*. From these two elements' connection, the research on Eminescu's creation opens, nowadays, a new challenge which refers to the way that Eminescu's Myth took shape in the History of culture and literature (*Mitul Eminescu*). Young doctoral students in Cluj-Napoca, under the guidance of Ioana Bot, have laid the foundations of a future investigation of Eminescu's myth, an investigation which not only covers cultural manifestations or superlatives, but also the studies that define the status of Eminescology.

Chapter IV, *Postumitate Culturala*, covers the diverse phenomena of extra-literary manifestations centered on the figure of our national poet. An analysis of Eminescu's lecture in schools (Curricula and School Books), continuing then with what I said about the canon in the first chapter (*Eminescu in didactica scolara*), and then with the post-mortem approach at the level of figural representations of the national poet in iconic arts (*Eminescu in iconografia romanilor*) – representations which led to a Romanian "Identity Figure" (*Mitul Eminescu*). For Romanians, The Year of Eminescu also meant an opportunity for national, regional or local cultural events, initiated by intellectuals or teachers. The Chapter ends in a post-mortem recovery of Eminescu's writing, the letters to Veronica Micle which were discovered and brought to public view in the Year of Eminescu.

The book as a whole proposes new readings of Eminescu's works, under the sign of polymorphism as an attribute of multiple forms and innovative text. Some ideas continue subject of studies published in various literary magazines in Romania and abroad, others are continuations of University Courses and Seminars on Eminescu taught

with philology students. Some of these introductions, by necessity of coherence and correctness, are influenced by The Eminescu School in Cluj (D. Popovici, Ioana Em. Petrescu); these are ideas that partly influenced us; other studies are diverted from the suggestions of the mentioned school and there I myself have built a structure to guide a holistic approach to the practices of Eminescu's writing, emphasizing text and construction, especially modern literary forms. For this reason the book alternates textual analysis with structural synthesis, the direct reading of "zero degree" with the mediated reading, of "second degree". Many of these introductions' suggestions come from interactions between literature and text theory, or the confluence between Ontology and publicistic discourse.

The polymorphism of Eminescu's creation resulted, in the end, in a polymorphism of directions and means of interpretation, uniting these critical introduction in the book that you are about to read.

Translated by Cristi F.

Résumé

Le volume **Eminescu. Polymorphisme de l'œuvre littéraire** offre quelques propositions de lecture inédits; unes développées comme des études amples, les autres comme des prolégomènes d'accès aux significations du texte. L'idée centrale du volume c'est la tentative de démontrer que Eminescu doit être lire pas par le canon esthétique,- d'ailleurs très actif dans la deuxième moitié du XIXème siècle-, mais de l'interpréter et restituer à une interprétation plus large et généreuse, par le concept de polymorphisme. Par ce formule le premier chapitre, *Eminescu. Impactul canonului estetic*, (L'impact du canon esthétique) pose en débat la fragilité de ce canon envers une représentation textuelle plus riche de l'œuvre de Eminescu et qui produit une mutation importante dans le dynamique des formes littéraires dans le moment des Grandes Classiques. Le polymorphisme devient ainsi une preuve des innovations de la littérature d'Eminescu au niveau du texte. C'est pourquoi, dans préambule, nous proposons un débat sur le concept de canon, ci-compris le canon esthétique, très soutenu par Titu Maiorescu et ses disciples (M. Dragomirescu, N. Petrescu), puis par usage et contamination on aboutit à un canon didactique, celui qui a fait agrandir l'action de l'esthétique. Ces prolégomènes au concept du canon posent la question si on lit aujourd'hui Eminescu tel comme un auteur canonique ou non. À ces interprétations complémentaires on ajoute des hypothèses de lecture pour ce qu'on nomme le complexe du mystère dans l'écriture, les ouvertures philosophiques de l'œuvre, surtout celui qui pense l'être comme négativité ou la corrélation philosophie-fantastique dans la prose de celui-ci. Ces ouvertures d'interprétations donnent aussi une typologie des héros lyriques, qui apparaissent dans une vision poétique ou dans les personnages des textes épiques. Ces derniers se constituent comme des voix de la figure du jeu lyrique.

Le polymorphisme du texte est donné par deux enjeux: l'un qui forme la construction triadique, y compris le même texte englobe des séquences des autres formes littéraires (par exemple, pastel-idylle-méditation; épopée-méditation-élégie; épopée-satire-, méditation); la deuxième classe les constructions associées, par lesquelles des séquences des textes sont repris et réadaptées à toute une autre construction; soit par assimilation soit par transfiguration. Ce processus de la présence des fragments des textes dans différentes textes ayant une autre structure prouve l'unité de vision et création dans l'écriture de Mihai Eminescu. *Luceafărul*, ce poème-somme c'est une preuve indubitable du polymorphisme très actif pour les formes pratiqués de ce poète (*Luceafărul, limitele receptării/limitele interpretării*). Une polymorphie textuelle est aussi dans la satire, qui appartient à littérature de l'engagement ; il s'agit de la satire proprement-dite ou formelle, caractérisée par un lyrisme oraculaire mais aussi de ses formes connexes, la polémique et le pamphlet, dans la prose journalistique et dans le cycle des *Epitres*. La poétique établit le rôle et la typologie des épîtres, en tant que des séquences du texte en prose, leur fonction de cohésion du texte de base (*Scrisoarea-eseu*). Une autre preuve du polymorphisme c'est aussi la poétique des titres: On fait une analyse et une classification et on aboutit à la conclusion que le titre fait partie d'un corpus de structure poétique (*Titlul*). Enfin; le polymorphisme textuel c'est l'enjeu de la polyphonie; une polyphonie des voix lyriques qui changent le registre et le statu après une attitude ou un état d'âme (*Polifonia eminesciană*).

La conséquence des formes hybrides qui dépassent les frontières des structures classiques c'est un polymorphisme de la critique sur Eminescu. Dans l'espace de la littérature roumaine on a développé une véritable science critique sur ce poète: le chapitre III décrit le phénomène de cette critique très spécieuse; suggère des critères de définir et de typologie, puis on continue avec l'analyse en détail des études apparues dans ce domaine; surtout ces parus dans l'année déclaré Eminescu. Dans ce chapitre on fait une analyse des réactions divers que l'histoire de la critique enregistre dès le début, en 1889 jusqu'à présent.

Une dynamique de la critique sur Eminescu qui finit par la création d'un mythe national dans la culture et littérature roumaine. (*Mitul Eminescu*). Le dernier chapitre, *Postumitate culturală* enregistre le phénomène plus diversifié des manifestations culturelles sous le signe du poète national Eminescu; le mode et les Canales de réceptions, la pratique scolaire qui a créé un canon didactique; puis une représentation figurale de l'image du poète dans les arts illustratives. En fin on fait l'inventaire des formes publiques au niveau local, national et international qui a fait la marque de l'année Eminescu. Le chapitre finit par analyse d'une récupération posthume des documents signés par Eminescu, comme sa correspondance avec son amie Veronica Micle; une vraie collection des lettres découverte et publiée dans cette Année Eminescu.

Le volume offre des propositions de nouvelles lectures de l'œuvre d'Eminescu sous le signe du polymorphisme, comme attribut du texte protéique et innovateur. Beaucoup des études de ce livre ont été publiées dans les revues littéraires dans la Roumanie et dans l'étranger, les autres sont des courses et débats de la salle des séminaires dans l'université soutenues avec les étudiants et masters en philologie. Ceux-ci sont qui ont provoqués les discussions très acharnées sur le phénomène. On recourt tacitement aux suggestions de l'école critique de Cluj (surtout à D. Popovici et Ioana Em. Petrescu), on y reconnaît la contribution dans la critique spécialisée d'Eminescu et on développe autres propositions de lecture, en accentuant la textualité et la construction des formes littéraires modernes. Le volume utilise l'analyse ponctuelle, une lecture du degré zéro pour aboutir à une lecture de second degré. Beaucoup de ces lectures prolégomènes viennent de l'interférence de la littérature avec la théorie du texte ou à la jonction avec la philosophie de l'Être. La polymorphie de l'œuvre de Mihai Eminescu nous a aidé d'utiliser une polymorphie des méthodes qui donnent l'unité de ces prolégomènes critiques.

BIBLIOGRAFIE selectivă**I. Opera**

Opere, I, *Poezii tipărite în timpul vieții*, Ediția Perpessicius, Fundația pentru Literatură și Artă, Regele Carol II, București, 1939.

Opere, II, *Poezii tipărite în timpul vieții (de la Povestea codrului la Luceafărul)*, Ediția Perpessicius, Fundația pentru Literatură și Artă, Regele Carol II, București, 1943.

Opere, III, *Poezii tipărite în timpul vieții*, Ediția Perpessicius, Fundația Regele Mihai I, București, 1944.

Opere, IV, *Poezii postume*, Ediția Perpessicius, Editura Academiei R.S.România, București, 1952.

Opere, IX-XIII, *Publicistică*, Ed.Academiei R.S.România, București, 1980, 1989, 1984, 1985.

Dulcea mea Doamnă/ Eminul meu iubit, corespondență inedită Eminescu-Veronica Micle, Ed. Polirom, Iași, 2000.

II. Referințe teoretice

Adam, Jean-Michel, *Les textes. Types et prototypes*, Ed.Nathan, Paris, 1997.

Aron, Paul, Saint-Jacques, Denis, Viala, Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Presses Universitaires de France, Paris, 2006.

Barthes, Roland, *Essais critiques*, Ed.du Seuil, Paris, coll.Points Essais, 1981.

Béguin, Albert, *Sufletul romantic și visul*, trad. D.Țepeneag, Ed.Univers, București, 1998.

Benoît, Denis, *Littérature et Engagement*, Ed.du Seuil, Paris, 2000.

Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Ed.du Seuil, coll. Libre examen, 1992.

x x x *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Albin Michel & Enciclopedia Universalis, Paris, 2001.

Frye, Northrop, *Anatomia criticii*, trad. Domnica Sterian, Ed. Univers, București, 1972.

Genette, Gerard, *Introducere în arhitext*, trad. Ion Pop, Ed. Univers, București, 1994.

Mauvais genre, Modernités, 27, *La satire littéraire moderne*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, textes réunis par Sophie Duval et Jean-Pierre Saïdah.

Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1981.

Panaitescu, Vlad, coord., *Terminologie poetică și retorică*, Ed. Universității Al.I. Cuza, Iași, 1994.

Petrescu, Ioana Em., *Configurații*, Ed. Dacia, Cluj, 1981.

Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris, coll. Folio essais, 1985.

Sartre, Jean-Paul, *Situations I*, Gallimard, Paris, coll. Folio essais, 1993.

Souriau, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1990.

Todorov, Tzvetan, *Les genres du discours*, Editions du Seuil, Paris, 1978.

Vlad, Ion, *Aventura formelor*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1996.

III. Referințe critice (selectiv)

Antofi, Simona, *Luceafărul-o re-lectură. Perspective pluritextuale*, Ed. Junimea, Iași, 2004.

Barbu, Constantin, *Luceafărul. Arheologia poemului*, Marile comentarii, Ed. Dionysos, Craiova, 1995.

Bot, Ioana, coord., *Eminescu, poet național român. Istoria și anatomia unui mit cultural*, Ed. Dacia, Cluj, 2002.

Cimpoi, Mihai, *Spre un nou Eminescu*, Ed. Eminescu, București, 1995.

Creția, Petru, *Testamentul unui eminescolog*, Editura Humanitas, București, 1998.

Codreanu, Theodor, *Modelul ontologic eminescian*, Ed. Porto Franco, Galați, 1992.

Codreanu, Theodor, *Eminescu, martor al adevărului*, Ed. Scara, București, 2004.

Codreanu, Theodor, *Controverse eminesciene și eminescologie*, Ed. Viitorul

Românesc, București, 2000.

Cubleșan, Constantin, *Eminescu în conștiința critică*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1994.

Cubleșan, Constantin, *Eminescu în orizontul criticii*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2000.

Del Conte, Rosa, *Eminescu sau despre Absolut*, Ed. Dacia, Cluj Napoca, 2003.

Gană, George, *Melancolia lui Eminescu*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2002.

Lateș, George, *Eminescianismul (o monografie a conceptului)*, Ed. Junimea, Iași, 2005.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Ed. Paralela 45, 2008.

Mincu, Marin, *Paradigma eminesciană*, Ed. Pontica, Constanța, 2000.

Munteanu, Cornel, *Lecturi neconvenționale*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003.

Munteanu, George, *Istoria literaturii române. Epoca Marilor Clasici*, Ed. Porto Franco, Galați, 1994.

Munteanu, Ștefan, *Filosofia indiană și creația eminesciană*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1997.

Negoïțescu, Ion, *Istoria literaturii române*, I, Ed. Minerva, București, 1991.

Noica, Constantin, *Introducere în miracolul eminescian*, Ed. Humanitas, București, 2003.

Panu, George, *Amintiri de la Junimea*, ediție de Z. Ornea, Ed. Minerva, București, 1999.

Petrescu, Ioana Em., *Eminescu-poet tragic*, Editura Junimea, Iași, 1994.

Petrescu, Ioana Em., *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Cluj-Napoca, 1989.

Petrescu, Ioana Em., *Cursul Eminescu*, ediție de Ioana Bot, Facultatea de Litere, Cluj, 1991.

Petrescu, Ioana Em., *Studii eminesciene*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj, 2007.

Popa, George, *Spiritul hyperionic sau sublimul eminescian*, Ed. Universitas XXI, Iași, 2003.

Popovici, D., *Studii literare*, II, V, ediție de Ioana Em.Petrescu, Ed. Dacia, Cluj, 1974, 1989.

Simion, Eugen, *Proza lui Eminescu*, Editura Pentru Literatură, București, 1964

Spiridon, Monica, *Eminescu-proza jurnalistică*, Ed. Curtea Veche, București, 2003.

Tarangul, Marin, *Intrarea în infinit sau dimensiunea Eminescu*, Ed. Humanitas, București, 1992.

Tiutuca, Dumitru, *Literatura Marilor Clasici: I.L.Caragiale, Ion Creangă, Mihai Eminescu*, Ed.Didactică și Pedagogică, București, 2005.

Vatamaniuc, D., *Publicistica lui Eminescu*, Ed. Minerva, București, 1996.

Vianu, Tudor, *Studii de literatură română*, Editura Didactică și pedagogică, București, 1965.

IV. Studii eminescologice (consultate și/sau analizate)

Amăriuței, Constantin, *Eminescu , Eminescu sau lumea ca substanță poetică*, Ed.Jurnalul literar, București, 2000.

Cimpoi, Mihai, *Narcis și Hyperion, Eminescu Poet al Ființei*, Ed. Junimea, Iași, 1994.

Cimpoi, Mihai, *Plânsul Demiurgului*, Ed. Junimea, Iași, 1999.

Cimpoi, Mihai, *Esența Ființei*, Ed. Gunivas, Chișinău, 2003.

Codreanu, Theodor, *Dubla sacrificare a lui Eminescu*, Ed. Serafimius, București, 1999.

Glodeanu, Gh., *Avatarurile prozei lui Eminescu*, Ed. Libra, București, 2000.

Marian, Rodica, *Lumile Luceafărului*, Ed. Remus, Cluj, 1999.

Mănuță, Dan, *Pelerinaj spre Ființă*, Ed. Polirom, Iași, 1999.

Mănuță, Dan, *Oglinzi paralele*, Ed. Ideea Europeană, București, 2008.

Munteanu, George, *Eminescu și antinomiile posterității*, Ed. Albatros, București, 1998.

Micu, Dumitru, *Eminescu în "raza gândului etern"*, Ed. Vestala, București, 2005.

Neț, Mariana, *Eminescu altfel*, Ed. Minerva, București, 2000.

Popescu, Cristian Tiberiu, *Eminescu. Antiteza*, Ed.Libra, București, 2000

Săluc, Horvat, *Însemnări despre Mihai Eminescu*, Ed. Universității de Nord, Baia Mare, 2000

Săluc, Horvat, *De la Titu Maiorescu la Petru Creția*, Fundația Culturală Libra, București, 2010

Scărlătescu, Doru, *Eminescu și religia*, Ed. Timpul, Iași, 2000



Cornel Munteanu

(born 1956 in Cetatea
de Balta, Romania), Ph.D.,
Professor of Romanian
language at Jagiellonian
University in Krakow,
Professor of Literature

at Technical University-Cluj / The North University
Center, Baia Mare, Romania. Literary critic and
historian, author of studies, literary critics and also
works on cultural history of the Romanians
in Hungary: *Marin Preda – Fascinatia iubirii*
(1996), *Romulus Guga* (1998), *Pamfletul ca
discurs literar* (1999), *Laurentiu Fulga* (2001),
Lecturi neconventionale (2003), *Romanii din
Ungaria, Presa* (2006), *Literatura* (2009).

Professional occupations: University Professor,
Associate Professor at Eötvös Loránd University
in Budapest (1994–1999, 2001–2007), Professor
at Jagiellonian University, Krakow.

He received the International Panait Istrati Award.
Cornel Munteanu is a member of The Romanian
Writers Association.

WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
JAGIELLOŃSKIEGO

www.wuj.pl

ISBN 978-83-233-3339-5



9 788323 333395